



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
INSTITUTO DE ARTES - IdA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPG-CEN

Rogério Luiz de Oliveira

**Teatro de Quintal:**

Processos de composição teatral em Unaí-MG, de nova utopia à insurgência poética

Brasília,  
dezembro de 2023

Rogério Luiz de Oliveira

**Teatro de Quintal:**

Processos de composição teatral em Unaí-MG, de nova utopia à insurgência poética

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Nitza Tenenblat

Brasília,  
dezembro de 2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL953tt Luiz de Oliveira, Rogério  
Teatro de Quintal: Processos de composição teatral em  
Unaí-MG, de nova utopia à insurgência poética / Rogério Luiz  
de Oliveira; orientador Nitza Tenenblat. -- Brasília, 2025.  
206 p.

Dissertação(Doutorado em Administração) -- Universidade  
de Brasília, 2025.

1. Teatro de Quintal . 2. Unaí-MG. 3. Teatro de grupo .  
4. Direito à cidade. 5. Processos criativos . I. Tenenblat,  
Nitza , orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

---

Orientadora: Profa. Dra. Nitzá Tenenblat

---

Membro interno: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

---

Membro externo: Profa. Dra. Gislaine Regina Pozzetti

---

Membro suplente: Prof. Dr. Gilberto Icle

## AGRADECIMENTOS

À Cacilda, por ter mostrado que tudo é possível para um filho de vó.

À minha mãe-coragem e seus filhos, por essa falta de medo e pela invenção, do nada, da nossa alegria.

Para Tatá, pelo amor que sua máquina produz e por minha sua reservada felicidade.

Para Corlane, minha dupla sertaneja de teatro. Agradeço à sua leitura de mundo que me revisa inteiro.

À Dona Marta, por inventar para mim que sou grandes bostas, nos meus melhores dias chego a acreditar.

Aos meus tios e tias, Ildeu, Parecê, Nica, Edna, Gero, Margareth, Solange, Renata, por todo amor, o que sinto por vocês e o que sinto de vocês.

A Meu Tio Neném que nesse trabalho representou o conhecimento que vem da casa dos meus bisavós e os seus;

a Nazareno, José Ney, Jader, Gislene e Maria José Torres Gonçalves, Agostinho e Célia, agradeço às narrativas que erigiram um teatro todo nosso.

Ao carinho e compreensão de Vínie e seu Vital.

À Simone sentada em seus cafés sem hora marcada, pois tudo que Simone não pergunta já está no fundo da xícara dela, e Simone te faz dizer, não pra ela que já sabe, mas pra você que se ignora.

À Nitza, de coração, por orientar minha biruta me ajudando a encontrar meu noroeste.

A Gilberto Icle, Rafael Villas Bôas e Rita de Castro

Aos Ob-Cervantes, aos que participaram do nosso Unai Encena e à Cia. Pé na Estrada, a todos que passaram pelo grupo em geral e em especial à Maria, Phill, Livia e Dudu;

A André, Elaine e Pietro, por me abrigarem e por abrigarem as ideias do nosso Teatro de Quintal.

## RESUMO

A Cia. Pé na Estrada, grupo teatral de que faço parte, desde 2015 vem produzindo e apresentando seu teatro em Unaí, uma cidade agropecuária, localizada no estado de Minas Gerais e a 150 km de Brasília, onde não há galerias, teatros ou salas de espetáculo. Sem outro espaço que nos recebesse, começamos a ensaiar e apresentar nossos trabalhos no quintal da casa de um dos integrantes do grupo, em um bairro periférico de Unaí. O que parecia uma alternativa temporária para o grupo foi se mostrando uma possibilidade estética e ética para as nossas criações. Lá acabamos fundando o Teatro de Quintal, que por ser um espaço teatral com muitas especificidades, limitações, mas também potências, tem nos guiado para uma forma particular de fazer o teatro. Na pesquisa estudei a história de Unaí (nos livros dos historiadores Maria Torres Gonçalves e Oliveira Mello), a história da prática do teatro na cidade (pelo relatos dos dois historiadores e por meio de entrevistas que fiz com artistas locais), além da trajetória da Cia. Pé na Estrada e da análise de seus processos criativos, colhendo elementos que ajudam a entender o Teatro de Quintal não só como o espaço teatral alternativo do grupo, mas também como a sua poética política, o seu modo doméstico e comunitário de produção teatral, que se constitui como uma insurgência cultural numa cidade interiorana governada pelas exigências do agronegócio. À luz de Rosyane Trotta e Patrícia Fagundes, de seus estudos sobre coletivos teatrais desafiando a realidade neoliberal que tanto dificulta as produções simbólicas no Brasil, mas também de reflexões de Augusto Boal, Henri Lefebvre, David Harvey e Michel Foucault, utopias do teatro e do mundo, busco mostrar como, mesmo na precariedade, o Teatro de Quintal da Cia. Pé na Estrada funda outros espaços na realidade geográfica, histórica e cotidiana de Unaí, constituindo lutas pelo direito à cidade e pelo direito à fruição do teatro nas cidades de interior da região central do país, onde, nas últimas décadas, o aumento das populações nas áreas urbanas tem sido motivado pelo agronegócio, cujo poder financeiro e político se estende inclusive ao campo da cultura.

**Palavras-chave:** Teatro de Quintal, Unaí-MG, Cia. Pé na Estrada, processos criativos, poética teatral, teatro de grupo, direito à cidade

## ABSTRACT

*Cia. Pé na Estrada* is a theater company of which I am part. Since 2015 they have produced and staged their plays in Unaí, a rural town in Minas Gerais state located 150 km from Brasília. There are no art galleries, theaters or performance spaces there. Having nowhere else to work, we began to rehearse and perform in one of our members' backyard, in a marginalized neighborhood of Unaí. At first seemingly a provisional alternative for the group, this circumstance gradually presented itself as a possibility for the aesthetics and ethics of our creation. It was there that we eventually started the Backyard Theater. Since this was a theatrical space with both many peculiarities and limitations but also potentialities, it has guided us towards a form of stagecraft of its own. My research included the history of Unaí (works by historians Maria Torres Gonçalves and Oliveira Mello), the history of theatre practices in that town (historians' reports and interviews with local artists), *Cia. Pé na Estrada*'s own trajectory as well as the analysis of their creative processes. The material thus collected leads to the finding of the Backyard Theater not only as an alternate performing space for the company, but also as their political poetics, their domestic and communal form of stagecraft. Ultimately, it was a cultural insurgency in a parochialist town ruled by the demands of agribusiness. I base my considerations on Rosyane Trotta and Patrícia Fagundes, who have researched theatrical collectives in their challenge of the neoliberal state of affairs that impairs symbolic work at every turn in Brazil. Other references were Augusto Boal, Henri Lefebvre, David Harvey and Michel Foucault, as well as utopian instances throughout theatre and the world. As agribusiness pushes for demographic growth in rural settlements, its economic and political clout overreaches into cultural affairs. Against that background, I aim to demonstrate how, even faced with precariousness, *Cia. Pé na Estrada*'s Backyard Theater breaks new ground in Unaí's geographical, historical, and workaday conditions and becomes a struggle for the right to the city and to the enjoyment of theater in rural areas of central Brazil.

**Keywords:** Backyard Theater, Unaí, Minas Gerais, Brazil, *Cia. Pé na Estrada*, creative process, theatrical poetics, theater company, right to the city

## LISTA DE FIGURAS

Figura1- BR. 251 em 2020.....	22
Figura 2- BR.251 sobre o viaduto (Muro de Berlim).....	23
Figura 3- Avenida Governador Valadares, Centro da Cidade.....	24
Figura 4- Bairros de Lourdes, Cananã e Novo Horizonte vistos a partir do Viaduto sobre a BR. 251.....	25
Figura 5- Igreja de São José Operário no Bairro Novo Horizonte.....	25
Figura 6- Multiplicação da população de Unaí entre 1950 e 1960.....	36
Figura 7- Grupo de Folia de Reis.....	54
Figura 8- Espetáculo <i>Quem acredita em fantasma</i> .....	60
Figura 9- Espetáculo <i>Édipo e o circo da vida</i> – Grupo Teatral Fênix (2004).....	61
Figura 10- <i>O Fim dos Tempos</i> – Grupo Teatral Kírios (2000).....	62
Figura 11- Cia. Cínica (2004).....	63
Figura 12- Grupo Teatral Ob-Cervantes (2004).....	67
Figura 13- Curso <i>Quem tem medo do diretor?</i> (2011).....	85
Figura 14- Ensaio de <i>Romeu e Julieta</i> em janeiro de 2014.....	88
Figura 15- Ensaio de <i>Romeu e Julieta</i> em janeiro de 2014.....	92
Figura 16- Divulgação de <i>Romeu e Julieta</i> (2014).....	93
Figura 17- <i>Romeu e Julieta</i> em janeiro de 2014.....	94
Figura 18- <i>Romeu e Julieta</i> em Araguari-MG.....	95
Figura 19- Ensaio de <i>Sonho de Uma Noite de Verão</i> .....	103
Figura 20- O Quintal em 2015.....	105
Figura 21- Teatro de Quintal (2019).....	110
Figura 22 - Ensaio de <i>#sonhos</i> .....	112
Figura 23 - Intervalo de <i>#sonhos</i> .....	113
Figura 24- Cartaz de Divulgação de <i>#sonhos</i> (2015).....	114
Figura 25- Entrada para o Teatro de Quintal.....	115
Figura 26- Processo criativo com <i>A gaivota</i> .....	140
Figura 27- Processo criativo com <i>A gaivota</i> .....	141
Figura 28 - Criação de figurino.....	142
Figura 29- Croqui do cenário de <i>A gaivota</i> realizado por André Campos (2017).....	143
Figura 30- Realização do Cenário.....	144



Figura 31- <i>Na Tapera dos Porcos</i> (2011).....	145
Figura 32- CAIC (2020).....	147
Figura 33- Palco do auditório do CAIC (2017) .....	149
Figura 34- Estreia de <i>A gaivota: a desmontagem unaiense</i> .....	150
Figura 35- Cartaz de divulgação.....	151
Figura 36- Cena de <i>Hamlet</i> em <i>A Gaivota: a desmontagem unaiense</i> .....	152
Figura 37- <i>A gaivota: a desmontagem unaiense</i> .....	153
Figura 38- <i>A gaivota: a desmontagem unaiense</i> no Teatro de Quintal.....	154
Figura 39- <i>Unai Encena</i> .....	157
Figura 40- <i>Unai Encena</i> .....	158
Figura 41- <i>Unai Encena</i> .....	159
Figura 42- Participantes do <i>Unai Encena 2018</i> .....	159
Figura 43- <i>Unai Encena</i> .....	160
Figura 44- <i>Unai Encena (2021)</i> .....	160
Figura 45- <i>Feliz 2020</i> .....	167
Figura 46- Processo de criação de <i>Falta Cova</i> .....	170
Figura 47- Espetáculo <i>Falta Cova</i> .....	171
Figura 48- Processo de criação de <i>Falta Cova</i> .....	172
Figura 49- Processo de criação de <i>Falta Cova</i> .....	172
Figura 50- Processo de criação de <i>Falta Cova</i> .....	173
Figura 51- Espetáculo <i>Falta Cova</i> .....	177
Figura 52- Divulgação do espetáculo <i>Falta Cova (2022)</i> .....	182
Figura 53- Espetáculo <i>Falta Cova</i> .....	184
Figura 54- Processo de criação de <i>Falta Cova</i> .....	187
Figura 55- <i>Braquiossauro</i> .....	188
Figura 56- Espetáculo <i>Falta Cova</i> .....	190

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>1. DA UNAÍ DE HOJE À HUNAY DE HONTEM: PRECEDENTES HISTÓRICOS, POPULAÇÃO, ECONOMIA, TRABALHO E CULTURA.....</b>	<b>24</b>
<b>2. É FESTA: O TEATRO RECOMPÕE O DIREITO À CIDADE.....</b>	<b>43</b>
<b>3. CIA. PÉ NA ESTRADA E A INVENÇÃO DE UM TEATRO ESSENCIALMENTE UNAIENSE.....</b>	<b>68</b>
<b>3.1 Conflito de epistemologias na experiência do Teatro em Unaí .....</b>	<b>68</b>
<b>3.2 A Cia. Pé na Estrada: compartilhando noções mínimas na abertura de caminhos possíveis.....</b>	<b>89</b>
<b>3.3 Teatro de Quintal: espaço de poética e poética do espaço.....</b>	<b>98</b>
<b>3.4 Vivendo em Teatro de Grupo.....</b>	<b>128</b>
<b>3.5 Processos formativos da Cia. Pé na Estrada.....</b>	<b>157</b>
<b>3.6 A construção do espetáculo <i>Falta Cova</i>: aprofundando na poética do Teatro de Quintal.....</b>	<b>163</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>195</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>201</b>

## INTRODUÇÃO

Me chamo Rogério e integro a Cia. Pé na Estrada, um grupo teatral que com pouco e recurso e muita insitência se mantém produzindo há uma década em uma cidade agrícola e interiorana chamada Unai. O Grupo, por falta de espaços teatrais na cidade, tem por sede a casa de um de seus integrantes, localizada em bairro periférico. No quintal dessa casa, ao ar livre, entre árvores e plantas e sobre um chão de terra batida, criamos uma sala de espetáculos alternativa, que chamamos Teatro de Quintal, onde nos encontramos, criamos, ensaiamos e apresentamos nossos espetáculos. Nesse espaço trabalhei em vários espetáculos do grupo, como *#sonhos* (2015), *A Gaivota: a desmontagem unaiense* (2017), *Feliz 2020* (2021), *Falta Cova* (2022), sempre observando elementos espaciais, políticos, culturais, históricos e cotidianos locais, na busca de formas para se criar e produzir um teatro que se comunique com as especificidades de Unai.

Unai é um município a 165 km de Brasília. Por causa da sua proximidade com a capital federal, Unai compõe a Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno-RIDE<sup>1</sup>. Diferente do que vejo muita gente supor em Brasília, Unai não pertence ao estado de Goiás, como a maior parte dos municípios da RIDE, e sim à mesorregião Noroeste do Estado de Minas Gerais. Desde a fundação da capital, boa parte das atividades comerciais, econômicas, sociais e de trabalho de Unai tem relação com o Distrito Federal, mas o município também mantém uma relação econômica de interdependência – e também concorrência – com municípios do Noroeste de Minas, sendo inclusive um centro urbano importante para os municípios vizinhos, da Microrregião de Unai, onde desempenha um papel relevante na prestação de serviços públicos e privados, como comércio, transporte, saúde e educação. Em extensão territorial, Unai é um dos maiores municípios de Minas Gerais, seus quase 87 mil habitantes<sup>2</sup>, no entanto, expressa uma baixíssima densidade demográfica, 10,26 habitantes por quilômetro quadrado, apontando para a existência de grandes áreas rurais, entre pequenos distritos e a cidade de Unai, onde a população do município se concentra, uma cidade de médio porte, mas agrícola, pois sua principal atividade econômica é a agropecuária, o que lhe confere

---

<sup>1</sup> A **Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno (RIDE/DF)** é uma região integrada de desenvolvimento econômico. Foi criada pela Lei Complementar n.º 94, de 19 de fevereiro de 1998, e regulamentada pelo Decreto n.º 7.469, de 04 de maio de 2011, com o objetivo de realizar planejamento conjunto de serviços públicos comuns a todos os integrantes e de articular ações administrativas da União, dos Estados de Goiás e Minas Gerais e do Distrito Federal.

<sup>2</sup> 86,619 pessoas, segundo o censo IBGE do 2022. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/unai/panorama>

também o duvidoso epíteto de ‘Celeiro de Minas’. “Unaí é um dos grandes polos do agronegócio no país. O município possui um perfil tecnológico de produção agrícola comparável aos melhores do mundo, destacando-se principalmente na produção de grãos” (COELHO DE OLIVEIRA, 2008, p. 25)

Porém, o eminente crescimento econômico, principalmente nos anos 1990 e anos 2000, se fez simultâneo ao crescimento da pobreza. A mecanização da atividade agrícola trouxe um esvaziamento dos postos de trabalho no campo, que antes atraía pessoas de várias localidades, o êxodo rural cresceu muito nas últimas décadas, criando uma massa de desempregados com baixa escolaridade na cidade, fazendo expandir as suas periferias. Ocorrências de trabalho escravo e o adensamento de conflitos no campo fez o município estampar páginas dos principais jornais do país.

Já em 2007 o professor da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Daniel Coelho de Oliveira, alertava para algumas contradições sociais ainda presentes na realidade de Unaí. Na sua dissertação de mestrado, uma rara, talvez única, análise das condições sociais do município, Coelho Oliveira destaca que no início dos anos 2000, a despeito de uma produção agrícola muito expressiva, o município de Unaí alcançou um nível altíssimo de concentração de renda. Escreve ele:

Unaí apresenta-se como o terceiro município com maior desigualdade de renda em Minas Gerais no ano 2000 (...). Deve-se destacar que os municípios de Buritis, Formoso e Arinos, que estão entre os dez mais desiguais de Minas Gerais em 2000, também fazem parte da Micro-Região de Unaí. Ou seja, há indícios de que a alta concentração de renda no município estudado não se trata de um fenômeno pontual e isolado na região. (COELHO DE OLIVEIRA, 2008, p. 28)<sup>3</sup>

O agronegócio não é apenas determinante para desigualdade social em Unaí, ele determina como os outros setores da economia no município devem produzir, e determina também como cidade deve ser cidade. O agronegócio tem se apropriado da cidade e mesmo

---

<sup>3</sup> Ainda de acordo com Coelho de Oliveira o “Índice de Gini foi construído para medir o grau de desigualdade existente na distribuição de indivíduos segundo a renda domiciliar per capita. Seu valor varia de 0, quando não há desigualdade (a renda de todos os indivíduos tem o mesmo valor), a 1, quando a desigualdade é máxima (apenas um indivíduo detém toda a renda da sociedade e a renda de todos os outros indivíduos é nula)” (PNUD apud COELHO DE OLIVEIRA, 2008, 28). Segundo os dados mais recentes disponíveis no site do IBGE, a concentração de renda teria diminuído consideravelmente em Unaí, saindo do absurdo índice de 0,71 em 2000 atingindo em 2010 0,54, o que ainda é considerado um índice alto.

que o retorno financeiro não seja efetivo para a população, vista a má distribuição de renda, suas questões, de prioridade econômica, têm prioridade política, social e até cultural.

Os shows sertanejos e as festas tradicionais-religiosas, que tanto parecem depor sobre a identidade cultural do município, se harmonizam com as determinações do agronegócio. São meios para celebrar, promover e atestar, a vocação rural de Unaí e acabam sendo mais um aspecto a serviço do agronegócio, como quase tudo no município. Essas festas são os eventos culturais que ganham mais apoio do poder público, além do que já recebem de organizações privadas, têm mais espaço nos canais de comunicação local e uma maior propagação entre a população.

Talvez por não atenderem aos interesses do agronegócio, é que manifestações culturais, como o teatro, não recebam um apoio público ou privado eficiente. No geral existem poucos instrumentos culturais em Unaí, como teatro, galeria, cineteatro, conservatório, é difícil produzir com frequência, e contar com o interesse do público sempre que se produz, o teatro e outras práticas artísticas vão ficando no imaginário local como culturas desprestigiadas. A baixa estima do unaiense pelo teatro é sempre pautada pelos espectadores nos bate-papos pós espetáculos, um canal que nós da Cia. Pé na Estrada abrimos com o público em todos os eventos artísticos que organizamos. Nessas oportunidades, enquanto atores e público conversam sobre o espetáculo apresentado, é comum os espectadores lembrarem que não há teatros em Unaí, ou seja não há espaço para a prática teatral na cidade. É comum ouvirmos também uma série de frases, juntas ou separadas: “você precisa sair daqui”, “o povo aqui não valoriza”, “Unaí não tem cultura”, falam assim de si, como um povo com uma cultura de não cultura muito arraigada, impossível de mudar.

A ideia que passam é que os artistas que vão resistindo aqui e ali em Unaí é uma gente sem espaço, uma gente exilada, pessoas que não pertencem àquele sistema, que não participam da engrenagem da cidade, que deviam ir para outro lugar, uma cidade maior talvez, pois é nas grandes cidades que se pratica arte, é lá que há espaços para se fazer o teatro. O espaço para o teatro no imaginário cultural da cidade é negado com constância, a cidade tem outras prioridades, além de que o artista de teatro em Unaí é visto com certa dúvida, são questionados a importância de seu trabalho, seus hábitos, sua sexualidade, sua posição ideológica, seus vícios, suas virtudes. O artista deve ser expulso da cidade como acontece na *República* de Platão (2003), quando Sócrates expulsa os Grandes Poetas de uma certa utopia, um modelo ideal de polis. Em Unaí houve uma ocasião em que um vereador hostilizou um ator da Cia. Pé na

Estrada, que era também presidente do conselho municipal de cultura, expulsando-o da câmara legislativa durante uma assembleia aberta ao público. A agressão foi gravada e compartilhada em grupos de *WhatsApp* e nas redes sociais, gerando indignação nas pessoas da cidade<sup>4</sup>.

É por contrapor a visão hegemônica sobre o que é verdadeiramente necessário à cidade, que fazer teatro em Unai é um ato essencialmente político. Sinto que quando fazemos teatro lá contrariamos alguma lógica imposta, exigimos algum espaço negado, movemos algum ideal, pleiteamos alguma causa, algum direito negado. Penso que seja aquilo que Henri Lefebvre chama de direito à cidade, ou seja, o direito à construção de um espaço que atenda às nossas necessidades sociais, que produza para as nossas necessidades e para atender aos nossos desejos, é o direito, nas palavras do pensador, “à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e de empregos do tempo que permitam o uso pleno e inteiro desses momentos e locais” (LEFEBVRE, 2001, p. 139). E se para Antônio Cândido “a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável, considero que, além de insurgir pelo direito à cidade, insurgimos pelo direito à prática teatral entre nós unaienses, direito ao ritual do teatro e ao teatro como forma de comunicação, como forma de expressão de nós, de nossa cultura.

Cruzando o pensamento de Boal com o de David Harvey, Coutinho reflete sobre como a prática popular do teatro pode ajudar na constituição do direito à cidade:

“(…) o teatro para Boal é, além de um meio de transformação subjetiva, também um meio de intervenção social e política. Para ele os canais estéticos da palavra, do som e da imagem são ‘latifúndios dos opressores’ e por isso é também nesses domínios que devemos travar lutas sociais e políticas (...) E se o teatro é ‘um meio privilegiado de descobrirmos quem somos, o que sentimos e desejamos’ (BOAL, 2003 p. 90) e a liberdade da cidade é o direito de modifica-la ‘de acordo com os desejos dos nossos corações’ (HARVEY, 2013, p. 28) devemos concordar que esta arte guarda potencial para, além de nos desafiar a descobrir quem podemos vir a ser, também para nos fazer pensar sobre que tipo de cidade podemos inventar”. (COUTINHO in. BALTAZAR, 2015, p. 126).

---

<sup>4</sup> O Episódio em que André Campos foi agredido por um vereador na Câmara legislativa não foi noticiado por nenhum veículo de imprensa, mas ganhou notabilidade na cidade pelas redes sociais. Segue abaixo algumas postagens que terminaram por registrar a agressão:  
<https://www.youtube.com/watch?v=-GCtx7wsrkg>  
<https://www.youtube.com/watch?v=KXu3Tw55Nfg>  
<https://www.facebook.com/sara.l.jones.14/posts/pfbid02KssCPeVzjTjJsKKV1y4DCSx3Bu9ND3Y1WuctcPabsMqFFuyKamQHHpyDaAMS5Xpjl>  
<https://www.facebook.com/obrunnosarttori/posts/pfbid02zQJeaENsAxcetKvB7g12fLSL43219YX8YWuXfDFxpjZMerm1ypsQBUztnuYQZc3Cl>

Este trabalho se centra nos processos criativos de um grupo teatral de Unaí, a Cia Pé na Estrada, na maneira como esse grupo opera como essa arte, com esse canal de comunicação. Para isso, se dedica, em grande parte, à relação entre a cidade e o teatro, como Unaí faz teatro e como o teatro acaba por construir Unaí, como o teatro acaba por expressar outra forma de ser cidade.

É evidente que o uso do espaço seja estruturante do teatro, a ideia europeia de teatro está muito atrelada ao espaço urbano. Muito se fala sobre o espaço que as cidades europeias deram ao teatro ao longo da história, o que faz dele um elemento que, em diferentes épocas, expressa a especificidade de sociedades, de culturas, de lugares: a pólis grega e o seu teatro do conhecimento, do diálogo como forma de reflexão, o teatro no centro da sua cultura e do seu espaço urbano; a cidade medieval e seus mistérios religiosos, além de seu teatro profano popular; a cidade barroca e o teatro no salão ducal, atestando o poder do príncipe; a cidade industrial e o edifício teatral como marcador social, um monumento cultural, o espaço de uma classe determinada e também, por outro lado, lugar de liberdade social, de atividade política, de abstração da realidade moderna (CARDOSO, in LIMA, 2008, p. 83). Para mim que sou de Unaí e que nos últimos 10 anos fiz teatro com a Cia. Pé na Estrada, parece obvio que o espaço é uma preocupação primeira nas criações de um grupo teatral de uma cidade interiorana, agrícola, onde a paisagem urbana é muito pouco diversificada, com espaços muito bem delimitados por ideias muito bem compartilhadas de identidade, de ordem, de posse, de funcionalidade. Em uma cidade em que não espaços construídos para a prática teatral, o que é um reflexo da falta de espaço para a ideia do teatro no imaginário da nossa polis, o espaço para o teatro precisa ser constituído em vários níveis:

1. O espaço para ideia do teatro no imaginário da cidade, espaço no sentido de oportunidade, esse espaço político a ser conquistado, onde existimos como artistas e sobrevivemos como grupo, um espaço na memória cultural da cidade;
2. na malha da cidade, um espaço real para reunir, ensaiar e apresentar;
3. o espaço fundado na cena, espaço performático ou dramático a ser construído em cena, a ser comunicado;
4. o espaço interior, construído e habitado individualmente, imaginado nesse encontro por todos nós, público e artistas.

Na Cia. Pé na Estrada reunimos todas essas noções de espaço em um só espaço, em um só ideal, o Teatro de Quintal.

Em 2013, quando me formei em Artes Cênicas pela UnB, meu amigo, um ator unaiense chamado André Campos Lourenço, me convidou para ministrar uma oficina a seu novo grupo de teatro, a Cia. Pé na Estrada. Lançando mão de elementos da minha formação acadêmica, ofereci ao Pé na Estrada uma oficina de montagem, em que pudéssemos aprender ao passo que compartilhávamos de uma experiência de criação teatral. E foi assim que experimentei de forma mais consciente uma segurança prazerosa na prática teatral, sensação que não vivia então há algum tempo, o que me fez refletir sobre ela. A segurança vinha, é claro, do fato de que era uma oficina com elementos que eu achava que conhecia bem, e com os quais eu conseguia operar, conseguia trabalhar com coletividade, harmonizando elementos da cultura pop e popular, locais inclusive, com a literatura de Shakespeare, em dramaturgia aberta, trabalhando a partir de improvisação e de exercícios lúdicos, numa produção teatral comunitária. Mas a segurança vinha principalmente do fato de que eu estava fazendo teatro em Unai, onde nasci, onde comecei a fazer teatro, onde vivi com muita curiosidade experiências definitivas para minha formação humana e artística.

O prazer que a Cia. Pé na Estrada me proporcionou na experiência parece ter sido compartilhado por todo grupo, tanto que fui convidado para dirigir novos trabalhos, e de convite em convite fui permanecendo. E na medida em que a Cia. Pé na Estrada foi se firmando como grupo, frequentando festivais, levando seus espetáculos a outras localidades, como seu nome sugere, vimos ampliar entre nós a necessidade de experimentar, de pesquisar e descobrir como expressar algum diferencial, alguma singularidade. O caminho que decidimos foi assumir as características culturais da nossa cidade na nossa criação artística e considerar, além das condições culturais em que fazíamos teatro, as sociais também, as políticas, as físicas, as materiais, as financeiras, conclusão que chegamos depois algumas práticas, de algumas experimentações, de alguns aprendizados, de alguns equívocos e de alguns acasos.

Em 2015, na criação de um novo espetáculo, o segundo que fazíamos juntos, estavam com o filho recém-nascido, André (que já mencionei) e sua esposa Elaine Silva, atriz que criou a Cia. com o marido e que é sempre presença importante nos processos criativos do grupo. Como, por causa do bebê, eles não podiam se deslocar para ir aos ensaios, que estavam acontecendo em uma praça pública, e nem o grupo podia abrir mão da presença deles no processo criativo, decidimos fazer todos os ensaios na casa em que eles moravam, no quintal,



o que não era completamente estranho para nós, todos nós que fizemos teatro em Unai já ensaiamos em algum quintal algum dia. A diferença é que, por fim, decidimos receber o público naquele quintal, decidimos que lá seria a apresentação. Essa decisão não foi meramente operacional, no percurso fomos percebendo que o quintal ambientava bem o que fazíamos, e fomos criando considerando as características físicas do espaço na composição teatral, considerando também elementos que emergiam da existência social daquele espaço, um espaço doméstico.

Essa decisão simples, de trabalhar no quintal de André e Elaine, nos trouxe alguns benefícios. Primeiro aprendemos a compreender os problemas como potências criativas, descobrimos que buscar respostas poeticamente criativas para limitações que são muitas vezes materiais, financeiras, poderia nos apresentar caminhos singulares em um processo teatral. Depois, pela primeira vez pensamos conceitualmente o espaço em que trabalhávamos, conscientemente estávamos optando por um espaço alternativo e não simplesmente buscando algo mais próximo possível de um espaço destinado à prática teatral.

Há ainda o fato de que a casa de Elaine e André está localizada no bairro Novo Horizonte que, ao lado de outros três bairros adjacentes, sintetiza o que é a periferia no imaginário do povo unaiense e isso se dá por uma série características históricas, geográficas, sociais e culturais. Os bairros são localizados do outro lado da rodovia BR251 que praticamente cinge a cidade em dois lados, a população desses bairros, formada por trabalhadores, é predominantemente negra, e o histórico de violência na sua ocupação irregular, desassistida pelo poder local, permanece na memória da cidade. A opção por fazer teatro não mais no centro da cidade, em um salão de festas ou em um auditório de alguma empresa, mas na periferia, no quintal de uma casa sem reboco, onde viviam pessoas da nossa classe social, trouxe ao grupo consciência de várias questões sociais e isso se refletiu no nosso trabalho criativo. Foi assim que descobrimos, como grupo, que fazer teatro em Unai era um ato evidentemente político.

Seguiu então sendo chamado de Teatro de Quintal aquele espaço, onde a Cia. Pé na Estrada ensaia e onde, desde 2015, vem sendo ambientados toda sorte de eventos artísticos para vizinhança e para pessoas de toda a cidade que se deslocam até lá. Mas o Teatro de Quintal é também como vem sendo chamado e as nossas formas de teatro, é para nós a nossa estética, pois temos o quintal como espaço entre o ritual e o lúdico, capaz de transmitir a nossa subjetividade de grupo e de despertar outras.

Teatro de Quintal é assim um espaço artístico e uma estética de natureza política que prevê para a nossa cidade outras prioridades. O Teatro de Quintal reivindica, ou antes pratica, o nosso direito à cidade, disputa a construção do sentido de urbanidade em Unai com as determinações imperiosas do agronegócio.

O direito à cidade e, mais exatamente, o acesso ao teatro em uma cidade de pequeno a médio porte, uma cidade agrícola, são questões que atravessam este trabalho que tem como objeto de estudo o teatro feito em Unai, mais especificamente pela Cia. Pé na Estrada, seus processos criativos e seu Teatro de Quintal. Motiva-me entender como trajetórias do teatro em Unai se desemboca nas nossas práticas. Interessa-me compreender como as condições físicas, materiais e culturais de uma cidade interiorana marcada pela desigualdade, por práticas econômicas que não favorecem produções simbólicas como as nossas, podem potencializar o surgimento de singularidades estéticas, dispositivos e procedimentos específicos para a criação cênica.

Optando pela experiência e não pela busca de verdades, permiti durante a pesquisa que o percurso apontasse algumas metas. A pandemia, por exemplo, apontou para uma investigação dos rastros deixados por processos anteriores, para uma observação da forma que a cidade, a sua história, a cultura e as suas tensões políticas estão manifestas nas criações da Cia. Pé na Estrada e como isso tudo determinam a nossa organização como coletivo. Antes pensava em realizar um processo criativo em que me focaria, reduzindo e isolando, de certa forma, as minhas reflexões. Com a pandemia decidi compor com os rastros dos processos criativos da Cia. Pé na Estrada, um mapa aberto, conectável em todas as dimensões com a cidade ao redor, com questões do seu cotidiano e sua história. Mas, enquanto trabalhava neste texto, seguimos criando na Cia. Pé na Estrada, e vi esta pesquisa interferindo no objeto pesquisado, tanto quanto o objeto pesquisado afetava a pesquisa.

A opção que faço por uma análise cartográfica no desenvolvimento deste trabalho, é porque vejo nela, não uma forma de investigar algo simplesmente, mas um procedimento para produção de uma nova realidade.

Uma cartografia busca traçar os movimentos sucedidos em um terreno subjetivo, provocados por conjuntos de intensidades que o invadem, atravessam, abalam, transformam. Cartografar esses movimentos tem a ver com uma prática que lhes dá visibilidade e sentido. Uma cartografia problematiza um território subjetivo, investiga-o processualmente, sem representá-lo, sem interpretá-lo. Esse método de pesquisa não pretende apreender ou imobilizar ditos movimentos, mas pensar seus

efeitos enquanto eles acontecem, como também seus rastros pelo terreno. É um método em processo de criação afinado com seu objeto de investigação, quando esse objeto é processual como os processos de formação da subjetividade. (FARINA, 2007, p. 5).

A Cartografia seria, assim, uma metodologia de pesquisa para acompanhar processos e, para mim, ela seria então um processo de reflexão, de investigação, dos processos da Cia. Pé na Estrada no interior do processo de urbanização de Unaí, essa jovem cidade, processos de processos em que eu o cartógrafo-pesquisador estou implicado e em que me guio pela prática, buscando desenvolver meus métodos pela caminhada, no percurso da pesquisa que também interfere no que é pesquisado. Dois dos espetáculos de que falo neste texto surgiram enquanto essa pesquisa era feita. Um deles, *Falta Cova*, que aqui analiso os traços depois de passado as apresentações, se vale de conhecimentos que acumulei neste percurso, foi criado num diálogo com pensadores e teóricos com os quais dialogo neste texto, e partir da ideia de que o Teatro de Quintal, além de espaço em que trabalhamos, é também a poética dos nossos trabalhos, conclusão que cheguei durante esta pesquisa.

Passos, Kastrup e Escóssia, na apresentação da coletânea *Pistas do Método da Cartografia*, falam da dificuldade de conceber a direção metodológica da cartografia, já que o objeto da investigação, visto não mais como objeto ou sujeito e sim como rizoma, é acêntrico. Apontando para o primado do processo, do percurso e da experimentação, os autores propõem então uma reversão do termo metodologia. Segundo eles...

A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria etimologia da palavra: metá-hódos. Com essa direção, a pesquisa é definida como um caminho (hódos) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o metá-hódos em hódos-metá. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento - um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009, p. 10-11).

Minha pesquisa vem acontecendo nas minhas idas e vindas, entre Unaí e Brasília. Poderia dizer ainda que começo lá atrás, em 2007, participando e tentando entender a minha relação com o teatro da minha cidade e a minha necessidade de pesquisá-lo. Quando me dou conta de certo choque cultural, da tensão entre os conhecimentos que ia acessando na universidade e os que acessei na comunidade de que vim, passo a pensar em formas de harmonizar esses diferentes saberes. Tanto que, quando passei a trabalhar com a Cia. Pé Estrada, já a partir do final de 2013, começamos a nos despojar de algumas características que

em Unai, à época, se configuravam como regra quase, como o naturalismo, a continuidade narrativa. Deixamos, por exemplo, de partir, nos processos criativos, de textos como indicações minuciosas para serem seguidas à risca, passando a trabalhar a partir da ação dos nossos corpos no espaço. Deixamos de trabalhar em cena de forma menos representativa, passando a trabalhar de forma mais simbólica, mais semiológica, com elementos performáticos inclusive, com inserção de cenas absurdas, algumas com valor mais sensorial do que narrativo, trabalhando também de forma intertextual, misturando diversas referências. Mas se por um lado abandonamos alguns elementos tão comuns no teatro praticado em Unai, começamos, por outro lado, a buscar um teatro com elementos locais, que comunicasse com elementos culturais, históricos e principalmente geográficos da cidade.

Em 2017, sempre em grupo, começamos a buscar formas que mantivessem a Cia. Pé na Estrada produzindo, e por isso começamos a refletir sobre criação, produção e recepção teatral em Unai, analisando os três elementos separadamente, muito embora, na prática, estivéssemos experimentando tudo simultaneamente durante o processo de criação de um novo espetáculo, uma montagem unaiense do clássico *A Gaivota* de Anton Tchekhov (TCHEKHOV, 2004).

De posse de todas essas reflexões, principalmente das geradas durante o processo de *A Gaivota*, é que escrevi o projeto desta pesquisa, nele assumo que as questões de criação, produção e recepção, no contexto da Cia. Pé na Estrada, são mesmo simultâneas e entendo que elas se configuram em Unai de uma forma específica, a partir dos desafios específicos impostos ao nosso grupo pelo cotidiano da nossa cidade agrícola. A partir de então passo a me interessar pela influência do processo urbanização de Unai nas nossas criações, pensando o quanto ele nos inspira a criar de uma forma mais original, ou pelo menos mais particular, ao passo que o nosso trabalho também intervém nesse processo de urbanização apontando para outras necessidades, outros projetos mais democráticos de cidade.

Com o meu projeto aceito pela Universidade de Brasília, começo a estudar a relação entre teatro de grupo, processo criativo, espaço urbano e espaço teatral e inevitavelmente vou me voltando cada vez mais para o Teatro de Quintal. Com o apoio de todo o aparato da universidade, com o aporte teórico e a orientação de minhas professoras no mestrado, vou compreendendo o Teatro de Quintal não só como o quintal da casa de André e Elaine, onde criamos e nos apresentamos, não só como o espaço teatral em que a Cia. Pé na Estrada está

sediada, mas também como a poética espacial do teatro que fazemos, expressão máxima da nossa participação no processo de urbanização de Unaí, nossa luta pelo nosso direito à cidade.

Para seguir os rastros do Teatro em Unaí, minha cartografia é composta boa parte por recursos (auto)etnográficos. Vivo entre Unaí e Brasília, quando estou em Unaí, passo meu tempo no Teatro de Quintal, treinando, ensaiando, criando, vivendo, refletindo as ações do nosso grupo e nosso contexto, repassando experiências anteriores, fazendo planejamentos. Enquanto participo dos processos do grupo, observo, tomo notas, faço diários, desenhos, procuro saber à parte como os outros integrantes enxergam o que estamos vivenciando. Às vezes me retiro e escrevo, às vezes conto para quem é de fora as nossas histórias, outras vezes, quando só estão os de casa, contraponho a minha versão com a dos meus parceiros presentes. Nos últimos tempos tenho escrito essas passagens como se fossem episódios de prática artística, num exercício quase literário, ferramenta que me foi apresentada na disciplina Prática Artística e Escrita, ministrada por minha orientadora Nitza Tenenblat. Neste texto, sobretudo no terceiro capítulo, lancei mão de muitos desses episódios, são mapas dentro deste mapa, compõe saberes, apoiam reflexões. Tais recursos considero etnográficos na medida em que sou um forasteiro no grupo, não estando sempre presente, morando em uma outra cidade que, apesar de próxima à Unaí, é longe o bastante para me separar do cotidiano do grupo. Preciso sempre ser inteirado do que aconteceu na minha ausência, e às vezes necessito de explicações para entender determinadas coisas que acredito que só quem vive todos os dias o desafio da produção cultural em Unaí entende. Mas considero ainda que sejam autoetnográficos os recursos de que me valho nesta pesquisa, pois também pertencço ao grupo, o integro e participo ativamente das ações criativas, e em todo caso nasci e cresci na cidade, sou sem dúvidas parte integrante daquilo de que falo. E, sobretudo, considero minhas ações autoetnográficas porque esse trabalho é também sobre mim, vejam que disponho aqui episódios em que narro experiências pessoais, que resgato das minhas memórias, tornando esse trabalho também autobiográfico. Na medida busco conectar tudo isso a outras experiências, outras poéticas, como por exemplo o Teatro do Oprimido de Augusto Boal, o teatro marginal universitário e as dinâmicas coletivas sob análise de Rosyane Trotta que desafiam uma visão hegemônica da prática teatral, as práticas de teatro interiorano de Marcelo Brito, documentada em seu livro *O teatro invadindo a cidade* (2012), e a fricção entre espaço urbano e espaço teatral da Cia. Rústica apresentada por Patrícia Fagundes no artigo *Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo* (2023). Analiso as experiências da Cia. Pé na Estrada à luz de práticas de outros grupos de Unaí, inclusive, e a partir de teorias sobre teatro, a sua coletividade, e a urbanidade, vou

revido meus próprios escritos, aos quais muitas vezes recorro de forma ilustrativa e para me manter posicionado e presente no que aqui apresento.

Lancei mão também de ferramentas, que no percurso se mostraram necessárias. Entrevistei pessoas, artistas que de diferentes formas participaram da história do teatro na cidade. Entrevistei Geralda Gislene Gonçalves Torres, filha de Maria Torres Gonçalves, educadora e historiadora de Unaí. Com essa entrevista busquei acessar o processo de escrita, e as metodologias da atividade historiográfica de Gonçalves, além de interrogar sobre como a educadora, anos 1950 e 1960, fez do teatro ferramenta de educação, forma de reflexão e expressão artística nos eventos prestigiados por toda pequeniníssima cidade de Unaí. Com intuito de obter informações sobre espetáculos populares, entrevistei Waldemar Luiz de Oliveira, que entre os anos 1950 e 1990 participou de um grupo de Folia de Reis, com que se apresentou em vários lares enquanto a cidade se desenvolvia, numa manifestação artística profana e sagrada, além de perfeitamente doméstica e provinciana como mais tarde seria o Teatro de Quintal. Entrevistei ainda Jader Campos, ator, diretor e dramaturgo de Unaí, que entre os anos 1970 e 1980, montou diversos espetáculos com seu grupo Magos da Lua. Entrevistei também Célia Araújo, atriz dramaturga e diretora, que tendo passado por diversos grupos teatrais, é uma importante referência para teatro de Unaí entre os 1980 e 1990, e Nazareno Paulino, ator, e diretor, líder do Grupo Teatral Kírios, que se mantém em atividade desde 1996. Com ajuda desses três recomponho a história da prática do teatro em Unaí, nas últimas 5 décadas, para, por fim, com a ajuda de André Campos, refletir sobre as atividades da Cia. Pé na Estrada, na entrevista com André. É por essas entrevistas (que podem ser acessadas na íntegra pelo link: <https://drive.google.com/drive/folders/1-jeiysgSN-joQIRoY7rcgSz7hb2bUmeH?usp=sharing>) que revisito episódios da história do teatro em Unaí, dispostos no segundo capítulo deste trabalho.

Antes, no primeiro dos três capítulos, além de introduzir alguns episódios que me levaram a essa pesquisa, trago também dados históricos de Unaí, alguns fatos que ajudam a entender em que contexto fazemos teatro, como historicamente nos organizamos em comunidade e como vem sendo inventado o nosso município. Recorro para tal a dois livros sobre Unaí, *Saga: Hunay de hotem, Unaí de Hoje* (GONÇALVES, 2017) e *Unaí: rumo às veredas urucianas* (OLIVEIRA MELLO, 1989), buscando uma postura analítica em relação a essa historiografia, sem perder de vista a conveniência que ela mantém com o contexto em que foi lançada.

Pelos espetáculos da Cia Pé na Estrada, *Romeu e Julieta* (2014) *#Sonhos* (2015), *A Gaivota: a desmontagem unaiense* (2017), *Falta Cova* (2023), que no terceiro capítulo abordarei do processo de criação às apresentações, mostrarei como fomos caminhando para um teatro que potencializasse e poetizasse os recursos materiais, e culturais que dispomos em Unaí, recursos esses que são geográficos, inclusive. Mostrarei como estamos desenvolvendo um pensamento espacial, uma estética que chamamos de Teatro de Quintal, compondo nossos espetáculos a partir da relação com o espaço, assumindo nas nossas criações que fazemos teatro em uma cidade interiorana e agrícola, onde não há salas de espetáculo, e onde sempre se fez teatro em espaços alternativos. Com o Teatro de Quintal rompemos com as expectativas de um teatro oficial para abraçar verdadeiramente o nosso teatro real, na exploração das suas potências, com uma relação cada vez mais profunda com a cidade, seus lugares, sua cultura, seus costumes, seu vocabulário específico, sua história, suas estórias, seu complicado contexto social, com o que dispõe seu comércio mais barato, com o que podemos acessar... Nos nossos procedimentos celebramos a nossa cidade e na mesma medida a criticamos, revemos a sua forma de ser cidade, a forma como o Brasil dispõe de suas cidades interioranas, sonhamos uma cidade nova, projetamos novas paisagens sobre seu espaço urbano, operamos no seu processo de urbanidade.

E sigo em observação participante com o Grupo. Seguimos criando novos espetáculos e nos apresentando. Além dos processos aqui relatados, recorte desse mapa cheio de entradas e saídas, realizamos por último, em 2023, o espetáculo *Deixa de drama*, espetáculo dirigido por mim no curso de interpretação teatral *Atorxs Atorxs*, curso ministrado também por mim e produzido por Philipe Gottelib com recursos do *Fundo Estadual de Cultura-FEC* da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, processo em que praticamos, e compartilhamos com atores unaienses mais jovens que nós, procedimentos e dispositivos do nosso Teatro de Quintal.

## 1. DA UNAÍ DE HOJE À HUNAY DE HONTEM: PRECEDENTES HISTÓRICOS, POPULAÇÃO, ECONOMIA, TRABALHO E CULTURA

**Figura1** - BR. 251 em 2020



Via mais à direita, a Br.251 se estende isolando, do restante da cidade, um conjunto de bairros que, cercados pelo cerrado, são compostos de domicílios térreos e simples.

Fonte: Captura de tela a partir de vídeo do canal *Maycon Douglas Dirino* no *YouTube*<sup>5</sup>

Os viajantes que trafegam pela BR. 251, quando passam sobre o Muro de Berlim, que é como alguns chamam o viaduto que suspende a rodovia sobre uma via urbana, veem às margens da pista duas partes de uma mesma cidade, a cidade de Unai, estado de Minas Gerais, Brasil. Do lado esquerdo de quem segue para Paracatu vê-se o bairro Barroca, com suas oficinas mecânicas e suas funerárias estrategicamente próximas ao hospital municipal que, sem qualquer motivo estratégico, faz frente ao parque de exposições rurais, uma rua estreita e uma pequena praça separam os dois. Logo abaixo, há metros do parque, monotematicamente, temos a cooperativa agropecuária com toda a sua estrutura, posto de gasolina, supermercado, loja de artigos rurais. Em frente e abaixo seguem pequenos comércios, casa lotérica, farmácia, armarinho, lojas de roupas, bares...

**Figura 2** - BR.251 sobre o viaduto (Muro de Berlim)

---

<sup>5</sup> Disponível [https://www.youtube.com/watch?v=N6DGvRMkt\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=N6DGvRMkt_k) Acessado em: 24/05/2023





Bairro Barroca e Centro da Cidade, onde se concentram os prédios, vistos a partir da BR. 251 suspensa por aquele que, até então, é o único viaduto da cidade.

Fonte: Captura de tela a partir de vídeo do canal *Conheça Unaí* no YouTube<sup>6</sup>

Mais abaixo ainda, já na esquina, enxerga-se uma caixa de água grande e ao seu lado um prédio, alto quase, coisa de oito andares. A praça adiante, mais uma, é a praça São Cristóvão, ao centro traz a imagem do santo que a nomeia. É rodeada por uma confusão de ruas em que mal e mal distingue-se a Avenida Governador Valadares, conhecida pelos antigos como Rua Grande. Foi ao redor da Governador que a cidade se formou, é a avenida principal, corta Unaí no mesmo sentido da BR 251, morrendo no pé da serra depois de atravessar os bairros, Laguna, Bela Vista, Divinéia, Centro e o Bairro Capim Branco, esse último a parte mais antiga da cidade, que nasceu ali, na ribeira do Rio Preto, na boca da ponte, onde, até não muito tempo, a Rua Grande começava. Hoje, porém, a Governador cruza o Rio Preto sobre a ponte, construção importante para a evolução da cidade, e segue para os bairros Amaral e Mamoeiro. No Mamoeiro a Governador Valadares morre de novo na Avenida Brasília. A Avenida Governador Valadares nasce no meio e morre nas duas pontas, acho que é assim, assim parece, assim se apresenta.

**Figura 3** - Avenida Governador Valadares, Centro da Cidade

---

<sup>6</sup> Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=-55tOgw6W-8> Acessado em: 24/05/2023



Fonte: Captura de tela a partir de vídeo do canal *Viação Cipó* no YouTube<sup>7</sup>

Há também muitos outros bairros além dos bairros que ladeiam a avenida principal, para mais de vinte, bairros mais novos como Sagarana, Santa Clara, Novo Jardim e Primavera I, II e III, IV, V e VI, e bairros mais antigos, como o Bairro Cachoeira, o bairro em que eu cresci, “o pitoresco Bairro Cachoeira”, assim tachado por Maria Torres Gonçalves em seu livro sobre a história de Unaí (Gonçalves, 1991, p. 417), acredito eu, porque representava, lá no tempo que ela escreveu isso, a parte mais pobre da cidade, a parte que ficava para além do antigo cemitério.

Mas, voltando à BR 251, devo seguir dizendo que à margem esquerda de quem vai por essa rodovia, passando pelo mesmo viaduto, mas no sentido contrário, indo dessa vez para Brasília, o que se vê é o tímido bairro De Lourdes, mas principalmente o Canaã. Foi no Bairro Canaã que se abrigaram as pessoas que foram expulsas de onde hoje passa a rodovia. O Canaã nasceu à margem da rodovia e foi crescendo sem planejamento, à margem de políticas públicas – percebam que este é um trabalho sobre as margens. Assim esse bairro inaugura essa parte da cidade, um conjunto de bairros que desde os anos 1980 desenharam o sentido de periferia no imaginário dos unaienses que, com a construção do viaduto nos anos 2000, passaram a enxergar essa periferia separada do restante da cidade.

---

<sup>7</sup> Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=T8Mg3qBqlec> Acessado em: 24/05/2023

**Figura 4-** Bairros de Lourdes, Canaã e Novo Horizonte vistos a partir do Viaduto sobre a BR. 251



Fonte: Captura de tela a partir de vídeo do canal *Olhando Por cima* no YouTube<sup>8</sup>

Olhando mais acima, além do Canaã, o que se vê é o Novo Horizonte, o Bairro Novo Horizonte, com sua paisagem desenhada por domicílios simples, casas térreas predominantemente, de onde parece brotar a torre da Igreja de São José Operário, templo do santo que protege os moradores do bairro, seus pares, seus protegidos.

**Figura 5-** Igreja de São José Operário no Bairro Novo Horizonte



Fonte: Captura de tela a partir de vídeo do canal *Emmanuel Caxito* no YouTube<sup>9</sup>

Criado no final dos anos 1980, o loteamento do Bairro Novo Horizonte foi uma alternativa mais organizada para abrigar os moradores que viviam onde construíram a rodovia, a tal BR-251, mas, principalmente, para acolher a população urbana que crescia muito em função do êxodo rural. O Novo Horizonte nasceu sem saneamento básico, mas já loteado,

<sup>8</sup> Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=fTDywrY1tMI>. Acessado em: 24/05/2023

<sup>9</sup> Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=GngQoeDfVyk&t=198s>. Acessado em: 24/05/2023

percebe-se pela diferença das ruas largas e geometricamente organizadas do Novo Horizonte em relação às ruas estreitíssimas e tortuosas do Canaã. Depois, já nos anos 1990, surgiram então os bairros Iuna e Cidade Nova e atualmente vemos nascer, dia após dia, o bairro Sagrada Família.

Esses bairros, os bairros de cima, foram apelidos ainda na década de 1980, de Malvinas, em referência à Guerra das Malvinas que ocupava o noticiário da época, uma ironia amarga com o histórico de violência do lugar. Discriminados pelos moradores da cidade, são bairros que abrigam boa parte dos trabalhadores sazonais das lavouras e trabalhadores de outras áreas, têm a população majoritariamente preta ou parda e pobre. Nessa área são muito comuns ações violentas da polícia, supostamente em combate ao tráfico de drogas e à violência urbana. Vimos o preconceito da cidade com os bairros de cima se refletir nos nossos ensaios. É que bem próximo à Igreja de São José Operário, três ruas à direita, fica o Teatro de Quintal. Por causa da sua localização, jovens que trabalhavam nas montagens da Cia. Pé na Estrada já foram impedidas por seus responsáveis de frequentar os encontros.

O teatro de Quintal nasceu em 2015, quando eu já estava estabelecido no grupo. Por todo o preconceito que narro, pouquíssimos eventos artísticos aconteciam no Novo Horizonte até a invenção do Teatro de Quintal. Surgiu como uma forma de manter Elaine frequentando os ensaios ao mesmo tempo que próxima do filho recém-nascido, Pietro. Começamos a ensaiar no quintal da sua casa e logo esse espaço se mostrou mais que um espaço de ensaio, começamos a enxergar nele um teatro, passando a apresentar lá os espetáculos da Cia. Pé na Estrada. Às vezes penso que esse espaço que nos escolheu. Com ele nos descobrimos como grupo de teatro, descobrimos que a escolha do espaço tem consequências estéticas, tanto quanto políticas, e nosso trabalho foi ganhando uma coerência maior. Como se não houvesse outro caminho, fomos estreitando nossas relações com nós mesmos, com a nossa história, com a história do nosso povo, da nossa cidade, da arte na nossa cidade e seus agentes. Descobrimos o teatro que repousa sobre esse chão, o teatro do nosso grupo, o nosso teatro, um teatro comunitário, teatro operário, teatro dos pobres, periférico, marginal...

Como veremos aqui, na busca que fomos fazendo por narrativas de práticas espetaculares na história de Unaí, mais que qualquer característica que diferencie o teatro da nossa cidade do de outros lugares, encontramos particularidades entre o teatro que fazemos hoje e as manifestações espetaculares de outros tempos, a questão do espaço está na raiz dessas particularidades. Oliveira Mello, ao abordar o teatro na história da cidade, diz que a “dificuldade

maior – problema geral no interior – é a falta de espaço para representações” (1988, p. 177). A história das encenações na cidade mostra que, como acontece atualmente na Cia. Pé na Estrada, os espaços domésticos sempre foram um recurso à falta de espaços culturais e de lugares para ensaiar.

Maria Torres Gonçalves, historiadora e educadora pioneira, promovia a montagens de dramas de circo e contos de fadas nos anos 1950 e 1960 em Unai e, segundo sua filha Geralda Gislene Torres Gonçalves<sup>10</sup>, ensaiava os espetáculos que eram apresentados nos eventos da escola de que era diretora nos quintais da casa da família. Oliveira Mello, ao recordar de espetáculos apresentados em Unai no início do século XX, vai deixando escapar que as residências comumente serviram de espaço para o teatro na cidade.

Quem introduziu a arte cênica (teatro) em terras unaienses foi a professora Georgina Ribeiro, com seus próprios alunos, por volta 1918. A primeira peça representada foi a *Dona de Casa*. Pela ausência de um local adequado para encenação, D<sup>a</sup> Georgina se serviu da própria residência. Houve muito aplauso por parte da assistência convidada. (...) Por volta de 1926, José Luiz Adjuto liderou um grupo tendo como componentes Antônio Pereira Cidade Oscar, Celso Barbosa, Domingos Ribeiro e Lino. Lembra-se que foram encenadas as peças *Marechal* e *Festa na Roça*. A exibição foi também em casas particulares adrede preparadas para as representações (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 176).

Para além de espetáculos populares como a *Folia de Reis* e *do Divino*, que iam de casa em casa, tendo o doméstico por espaço e essência da sua encenação, tive acessos a relatos familiares, histórias contadas em momentos esparsos por diversos parentes mais velhos, que dão conta de encenações religiosas anuais, sempre no mês de Maio, mês de Maria, na sala da casa de minha bisavó, organizadas por ela mesma, além de apresentações em quintais vizinhos a sua residência, eventos que teriam se dado entre os anos 1950 e 1970.

Pela incidência, pela insistência, pela resistência do doméstico em diversas práticas performáticas em diferentes épocas em Unai, começamos a entender o quintal como um elemento poético, e assim a ideia do Teatro de Quintal como espaço, estética e ética foi ganhando corpo nas nossas práticas. E como insistimos no quintal, insistimos na pesquisa de um teatro a partir de elementos da vivência da nossa cidade, como ela se organiza para fazer

---

<sup>10</sup> Geralda Gislene Torres Gonçalves. Entrevista 3. [fev. 2021]. Entrevistada por Rogério Luiz Oliveira via plataforma de vídeoconferência online (Zoom) . Arquivo em mp4 (27 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

teatro, como faz teatro, como falam no teatro, quais condições têm para o teatro, como entendem teatro, como vão ao teatro, porque vão e como fazer teatro a partir daí.

Para o processo de escrita do projeto de pesquisa deste trabalho, entre 2017 e 2018, passei, um ano, dormindo e acordando no Teatro de Quintal, pensando criação artística naquele contexto, pensando produção em Unaí, ações de relação com a comunidade, com o público, fazendo e propondo exercícios teatrais, participando das montagens da Cia, tentando descobrir qual a melhor abordagem. A partir de algumas conclusões que tirei desse período, fechei um projeto focado nos procedimentos de criação da Cia. Pé na Estrada para apresentar formas específicas de se fazer teatro fora de grandes centros urbanos, querendo, por fim, mostrar que o nosso Teatro de Quintal é uma alternativa criativa, espacial, poética e política para seguir fazendo teatro com todas as limitações geradas pelo processo de urbanização imposto pelo agronegócio em Unaí, já que neste município investe-se mais esforços, mais recursos, mesmo os tecnológicos, no campo do que na cidade.

Foi durante o percurso que fui entendendo que Teatro de Quintal, além de espaço em que o grupo cria e apresenta, é a sua forma de criação teatral, é a poética política da Cia. Pé na Estrada, um tipo de criação teatral a partir do espaço, entendam por espaço não só o nosso quintal, nosso espaço teatral alternativo e doméstico, mas também a cidade, o nosso espaço urbano, o que existe e o que desejamos. O Teatro de Quintal é um teatro popular, uma poética política de restauração do direito ao teatro na cidade, na cidade agrícola, no interior do Brasil, onde se privilegia outras atividades em benefício de grupos determinados, e direito à cidade, direito de resistir no teatro e existir em um processo de urbanidade.

A exemplo de Boal, que apresenta o Teatro do Oprimido através de uma análise histórica do teatro, apresenta exercícios, técnicas, abordagens estéticas, formas dialéticas de construir a cena, experiências, toda uma lógica filosófica para amparar o seu teatro, apresento o Teatro de Quintal, como uma poética política do teatro, não na sua forma mais perfeita, mas em desenvolvimento. Processo a processo apresentarei como estamos buscando formas específicas para se fazer teatro na nossa cidade. Este trabalho é todo sobre processos, ele é um processo, nele está expresso o processo que ele é, além de outros processos, processos urbanos, processos artísticos, processos de formação, processos esses em que eu e as pessoas com que fui me encontrando compusemos os saberes aqui contidos.

Começamos nas nossas práticas na Cia. Pé na Estrada a explorar conscientemente a falta, de recurso material principalmente. Entendemos que assim procediam os que foram para

cena em Unaí antes de nós. Sempre que nos deparávamos com a falta de algo necessário à encenação, entendíamos essa falta como um convite à criatividade, à busca de soluções criativas mais originais. Unaí é uma cidade de pequeno a médio porte<sup>11</sup>, muito voltada para produção agropecuária, não há salas de espetáculos nem museus, quase nada indicia uma preocupação com a produção artística local. Nenhum estudo se ocupa da história local, da memória, senão os que estão nesta bibliografia, dois livros apenas, *Unaí: rumo às veredas urucuianas* (OLIVEIRA MELLO, 1988) e *Saga: Hunaí de hontem, Unaí de Hoje* (GONÇALVES, 2017), e nenhum texto aborda a cultura local especificamente, quase todos os trabalhos acadêmicos disponíveis sobre o município estão relacionados à questão agropecuária. É como se houvesse produção de comida e mais nada, nem cultura artística unaiense, nem povo unaiense, nem uma cidade. Unaí é uma cidade esquecida. Historicamente, o sertão noroeste, de onde a região de Unaí já é parte menos retratada, é negligenciado pelo estado, pelo poder privado, e até pela historiografia. É o que afirma Bernardo Mata Machado logo na introdução da sua *História do sertão noroeste de Minas Gerais* (1991).

Embora apreciado pelos artistas que ali buscaram inspiração para suas obras (basta citar Guimarães Rosa), o sertão mineiro permanece praticamente desconhecido dos nossos cientistas sociais. O pequeno investimento feito pelos historiadores nessa região reflete, por um lado, o isolamento econômico, político, social e cultural a que ela foi submetida durante quase toda a sua história; por outro lado, revela a prioridade que os pesquisadores deram ao estudo das regiões cuja evolução esteve atrelada ao mercado externo (a mineradora e a cafeeira) em detrimento daquelas vinculadas ao abastecimento interno (as áreas agropastoris do norte e do triângulo mineiro (MATA-MACHADO, 1991, p. 17).

Nas regiões de mineração surgiram as cidades antigas que materializam hoje a cultura histórica mineira no imaginário de todo o país, num contraste com as regiões mais agropastoris, habitadas a partir das fazendas de criação de gado, como o Sertão do Noroeste, o cerrado mineiro (onde mais especificamente se localiza Unaí), parte do estado historicamente vista como uma região selvagem, inóspita, desabitada e perigosa, seguindo ainda hoje como uma região obtusa, pouca conhecida. Esse isolamento histórico refletiria o isolamento geográfico, econômico, social e político do sertão noroeste.

---

<sup>11</sup> Segundo Zandoni (2011), as cidades de médio porte seriam aquelas com o aporte populacional entre 50 mil e 500 mil habitantes, proposta adotada pelo IBGE para o caso brasileiro. O município de Unaí, segundo o censo do IBGE de 2021, tem uma população de 85.461 habitantes. Vale lembrar que, segundo dados divulgados do Censo de 2010, 19, 62% da população total do município ainda vivia na zona rural, uma porcentagem mais alta que a média da população rural de Minas Gerais e do Brasil. Tudo isso faz-me entender que a cidade de Unaí uma cidade entre pequeno e médio porte.

A dissertação de Alexandre de Oliveira Gama (2015), do Departamento de História da Universidade de Brasília, analisa a historiografia de Paracatu, a cidade a que as terras de Unaí pertenceram antes da emancipação. O texto de Gama mostra que os livros sobre Paracatu reafirmam a importância histórica da cidade enaltecendo a riqueza cultural dos elementos coloniais do lugar. Analisando o trabalho dos historiadores de Paracatu, Gama mostra como a memória e a narrativa histórica é uma “apropriação do passado segundo as demandas de um presente em constante transformação” (GAMA, 2015, p. 54) e como isso gera, evidentemente, silenciamentos e esquecimentos.

Também na história de Paracatu, a cidade de Unaí, seu antigo distrito, segue esquecida. E se, na narrativa dos historiadores que Gama estuda, Paracatu é representada como um centro urbano precoce, apesar de cercado por terras selvagens, a Unaí de “hontem” é então, para eles, parte desse sertão retrógrado que isola Paracatu do mundo.

Nas primeiras páginas históricas de Unaí, porém, é Paracatu que simboliza o mundo civilizado para o pequeno Arraial do Capim Branco, mais tarde Distrito do Rio Preto. Até a primeira metade do século XX, é de lá que vinham os tecidos e as bandas de música para festas religiosas, os padres, a correspondência, os livros, os professores, como Teófilo Martins, Olympio Gonzaga – que mais tarde se tornou o primeiro historiador de Paracatu – e Dona Maria Torres que se tornou a historiadora de Unaí. É de Paracatu também que virá aqueles que são considerados os primeiros moradores, algumas famílias tradicionais que se estabeleceram em fazendas na zona rural e outras famílias que se estabeleceram entre a cancela da Fazenda Capim Branco e o Rio Preto, dando início a um centro urbano que a história local apresenta como não tão antigo, porém progressista, que pode não ter se desenvolvido muito, mas se desenvolveu muito mais rápido que outros centros urbanos do sertão próximo dali. Oliveira Mello, pretendendo passar a ideia de cidade próspera desde seus primórdios, escreve:

A Fazenda de Capim Branco toma outra feição com o tempo. Enquanto Jardim, Taquaril, Boqueirão e outras sedes de fazendas tradicionais na região do Rio Preto continuam sua trajetória de criar gado, a de Capim Branco vai tomando feições de líder, com o povoado sendo erigido, ali no seu ponto alto com a capela, o cemitério, a casa comercial, casa de instrução, rancho público, com vastas acomodações, para viajantes e tropeiros.

É um novo núcleo populacional que surge no deserto Noroeste mineiro. Aos proprietários – Irmãos Pinto Brochado – unem-se os mais importantes moradores da região: Pe. Antônio José da Rocha, Família Rodrigues Barbosa, Família Araújo Ferreira, Clemente José Souto. A capela recebe Vigário Miguel Arcaño Torres e o Pe. Gennettes para administrarem sacramentos aos fiéis. Estava, portanto, na Fazenda de Capim Branco, na Ribeira do Rio Preto, partindo do Porto, sendo edificada uma futura e próspera cidade à beira do Rio **Iuna** que, com o mesmo sentido tornou-se **Unaí** – una= preto; I= água, rio (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 98, grifos do autor).



Os dois livros que conta a história de Unaí, o *Saga: Hunaí de ontem, Unaí de Hoje* de Maria Torres Gonçalves (GONÇALVES, 2017)<sup>12</sup> e o *Unaí: rumo às veredas urucuianas* (OLIVEIRA MELLO, 1988) de Oliveira Mello, divergem muito pouco entre eles. Divergem mais na forma como enredam e expressam a narrativa histórica do que no conteúdo em si. Dona Maria Torres é mais informal, apesar do vocabulário rebuscado, tendo escrito o livro ao longo de anos, o que sugerido no título do texto, recorre a memórias e fala a partir de sentimentos. Entre documentos e citações de historiadores da região narra a história da cidade em que nasceu como se contasse causos a alguém por quem tem afeto. Oliveira Mello, porém, forasteiro e historiador de profissão, escreve um livro com uma linguagem mais técnica do que o livro de Maria Torres. *Unaí: rumo às veredas urucuianas* parece ter sido encomendado pela então gestão municipal para oferecer à população uma fonte de pesquisa sobre a história local, tanto que a edição é creditada à Prefeitura Municipal de Unaí, não foi comercializado, apenas distribuído às escolas e bibliotecas de todo o município e oferecido a alguns professores, funcionários públicos e outros cidadãos, aleatoriamente. No livro o autor ensina orientação segundo o sol, os pontos cardeais e a leitura simples de mapas, depois segue explicando aspectos físicos e econômicos de Unaí, a divisão política do município e só então entra especificamente na história da cidade, escancarando a finalidade escolar da obra.

Há também nos dois livros unidades sobre as manifestações culturais, em que fica evidente, como em várias outras partes do livro, uma intimidade maior de Dona Maria Torres com o narrado. Oliveira Mello, quando fala da Folia do Divino, por exemplo, descreve, embora com detalhes, elementos menos específicos da manifestação, sem situar o evento, sem citar participantes, os artistas, dando a sensação de que está falando de Unaí ou qualquer outro lugar.

É possível ainda flagrar nos dois livros uma visão muito positiva do município à época em que foram lançados. Ambos passam a ideia de que a cidade de que falam é uma cidade próspera e ordeira, em pleno desenvolvimento, uma ideia de desenvolvimento muito ligada ao crescimento financeiro, é claro, sem apresentar contradições. O êxodo rural chega a ser mencionado por Oliveira Mello, que arrisca um estudo social do município, mas a culpa de tudo é a imposição da lei, que já é vista como um problema em *Unaí: rumo às veredas urucuianas*, um livro lançado no mesmo ano da nova Constituição. Os dois livros tendem a esconder os

---

<sup>12</sup> O Livro de Maria Torres Gonçalves, *Saga: Hunaí de ontem, Unaí de Hoje* (GONÇALVES, 2017), foi publicado pela primeira vez em 1991, tendo sido publicado ainda mais uma vez 2017, ao contrário do livro de Oliveira Mello que teve publicação única.

efeitos da pobreza, não falam dos conflitos que já existiam no campo e nas periferias da pequena cidade.

Há perfeita harmonia entre as diversas classes sociais do Município. Os diferentes ramos de atividades não influenciam nas ligações sociais. Quando muito há um complexo de inferioridade em relação aos estudos ou mesmo entre aqueles menos favorecidos economicamente (OLIVEIRA MELLO, 1988, p.85).

Os dois livros, de certa forma, silenciam a desigualdade social e menosprezam fatos que possam passar a ideia de atraso ou pobreza. Oliveira Mello, por exemplo, ao falar da população, chega a afirmar, sem apresentar dados, que a população unaiense é majoritariamente branca, que a ausência do preto em terra unaiense é evidente, pois o povoamento de Unai já surgiu no final da escravatura no país (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 84), uma afirmação que, como quase tudo que se refere à Unai no livro, soa quase como um elogio, rascunhando mais uma vez uma cidade ordeira, harmônica e em pleno progresso.

Da publicação dos dois livros até os dias de hoje, mais de trinta anos, a população mudou muito com a consolidação do agronegócio no município, o que atraiu trabalhadores de outras localidades para a zona rural e depois para as periferias do município, mas mesmo assim a afirmação de que a população unaiense era praticamente uma população branca no final dos anos 1980 e mesmo em tempos mais remotos parece muito mais um apagamento histórico do que um fato, a afirmação parece se relacionar apenas à parte da população mais abastada e que ocupava o centro da cidade. Tanto é que quando Oliveira Mello descreve as pessoas mais populares, vão aparecendo as pessoas pretas que ele diz que eram quase inexistentes. Porque os dois autores dedicam tópicos a habitantes menos favorecidos socialmente e que eram conhecidos por toda a cidade, são no geral pessoas com deficiência, ou com alguma condição psiquiátrica, ou mesmo pessoas gravemente doentes ou só de modos simples e cujos costumes faziam rir. Dona Maria Torres Gonçalves as reúne no tópico *Antigas e atuais figuras populares: tipos de rua* (p. 127-130) e Oliveira Mello, no tópico *Unai Folclórico Tipos Populares* (p. 223-225).

Nenhum outro grupo de pessoas citadas tem descrições tão detalhadas nos dois livros, os autores apontam várias características físicas e assim vemos que várias dessas pessoas eram negras. Já as pessoas ilustres citadas em vários capítulos dos livros não são racializadas, sabemos que são brancas por causa das fotografias que ilustram os textos, porque suas

descrições se ocupam apenas da dignidade de seus comportamentos e da importância de seus feitos.

As opções que os dois livros fazem dos atos e atores históricos mais antigos, assim como quando falam dos populares, se diferem pouco. Ambos os livros contam a história de Unaí a partir das expedições de bandeirantes paulistas às terras do município. Dona Maria Torres se detém muito pouco à presença de povos originários naquelas bandas, dizendo apenas que são tupinaês, Oliveira Mello ainda tenta fazer um estudo do indígena para então falar da presença do bandeirante paulista cruzando as terras unaienses ainda no século XVI. Como é comum na rara historiografia do sertão noroeste de Minas Gerais, o indígena, no livro de Oliveira Mello principalmente, é mencionado sempre nessa relação com o explorador, ele é, a princípio, um desafio para a conquista da terra, o gentio bravo a ser exterminado, uma resistência ao progresso necessário e inevitável, mas é também o selvagem que sinaliza o isolamento total do sertão por suas características lidas como ignorância, e é, ainda, descrito como um povo massacrado, devidamente derrotado no processo de civilização que em nada deve ao indígena. Mas de mais definitivo mesmo é o silenciamento, o esquecimento histórico, não se diz que destino tiveram, quais características e colaborações legaram ao povo unaiense, nem a dimensão do massacre que sofreram, impossibilitando qualquer tipo de identificação com seu sofrimento, nem nada que de alguma forma detrate a imagem sempre positiva da ação dos seus algozes. As únicas colaborações dos indígenas descritas por Oliveira Mello, vêm quando ele descreve que indígenas dóceis ajudaram a levar os criadores de gados às terras do Boqueirão, onde o rebanho sobreviveu sem dispersar, mesmo na ausência de seus donos (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 82), e quando diz que, pela etnia dos indígenas aprisionados pelas bandeiras paulistas, é possível sinalizar quais exploradores passaram pela região (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 95). Inclusive o nome em tupi guarani do Rio Paracatu é mencionado a primeira vez em um testamento de um bandeirante do grupo de Nicolau Barreto, que à beira da morte, aparentemente, dizia “achar-se doente de uma frechada que me deram topiães<sup>13</sup>, nos sertões e Rio Paracatu” (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 93). Em todo caso, Oliveira Mello concorda com Maria Torres Gonçalves quanto à região de Unaí ter sido povoada pelos tupinaês, descritos por Oliveira Melo como bravos guerreiros, de péssimas qualidades, seja lá o que isso for, e detestados pelos outros povos, que supostamente os expulsaram do litoral para o interior do continente (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 93).

---

<sup>13</sup> Em seu livro Oliveira Mello explica que o Topiães e Tupinaês são grafias diferentes para chamar o mesmo povo.

Segundo Oliveira Mello (1988, p. 97), depois do período da mineração em Minas Gerais, a pecuária tornou-se a principal atividade no estado, as terras foram então divididas em grandes porções de terra, as Sesmarias, e distribuídas. “A partir de 1780 a terra era doada a lavradores e estancieiros mais ricos que estavam em condições de explorar o solo e povoá-lo” (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 97), é nesse processo que a propriedade rural e não mais as minas passa a ser a condição para o surgimento de novas cidades no estado. Toda a região passa a ser ocupada por grandes fazendas de criar gado, determinadas pelas subdivisões das sesmarias. Assim, teria nascido a Fazenda Capim Branco, cujo nome deve-se a gramínea clara que nascia naquele lugar. O registro mais antigo da existência dessa fazenda, uma certidão de batismo, dá conta da sua existência já em 1792.

Oliveira Mello conta que da fazenda surgirá o Porto do Rio Preto que fazia a ligação comercial entre Paracatu e o alto sertão do Urucuia, uma região onde já existia pequenos núcleos urbanos. Na Fazenda Capim Branco havia, como já foi mencionado anteriormente, um tipo de acomodação bem rústica para que os viajantes que cortavam a região ali pudessem pousar. Essa localização estratégica levará a um tímido movimento de povoação da ribeira da fazenda Capim Branco.

Muito embora seja difícil precisar a ordem desses acontecimentos no que dizem os dois livros, parece que ambos concordam que com a ida para região dos Irmãos Brochado – Manuel Pinto Brochado e Antônio Pinto Brochado – o movimento de povoamento se intensificará formando então um pequeno núcleo urbano, o Arraial do Capim Branco. Só em 1873 que aquele povoado passará de arraial a Distrito do Rio Preto, e pelo esforço de Domingos Pinto Brochado e Eduardo Rodrigues Barbosa, que teriam trabalhado para que a vila cumprisse requisito para receber o novo título. (GONÇALVES, 2017, 40).

Mais tarde, José Luiz Adjuto, tornou-se o primeiro prefeito de Unaí, que de distrito de Paracatu passou então à município em 1944. Com a emancipação tornou-se Unaí um município com grande extensão territorial, pertencia-lhe então os territórios daqueles que hoje lhe são municípios vizinhos, Buritis, Bonfinópolis (antiga Fróis), Uruana, Arinos, Natalândia, Dom Bosco, Cabeceira Grande. Porém, em contraste, o tamanho da sede do município, a cidade de Unaí, com suas poucas ruas, e o tamanho da sua população na ocasião, eram pequeníssimos, estando a maioria dos habitantes residindo na zona rural. Segundo o censo do IBGE, transcrito por Oliveira Mello (1988, p. 86), a população urbana da cidade de Unaí contava apenas com 868 habitantes em 1950.

Anos Depois, de acordo com Maria Torres Gonçalves (2017, p. 247), o prefeito João Costa, teria criado os *Reclames das Terras do Município*, que concluiu serem propagandas de rádio atraindo novos moradores para as grandes extensões de terras férteis de Unaí ou mesmo para povoarem a pequena cidade. Não há muitas informações a respeito da campanha populacional de João Costa, a esse respeito Oliveira Mello, sem muitos detalhes, menciona em seu livro que foi o Prefeito João Costa quem mais propagou o município e mais trouxe imigrantes para ajudar no engrandecimento da terra, que teria ele liderado uma campanha para trazer novos habitantes para Unaí com o fim de fixarem residência e trabalho na região” (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 136)

Além do apelo de que eram férteis as terras do município, a campanha do prefeito João Costa teria atingido êxito também porque o assunto da construção da represa de Três Marias teria chegado, já no início dos anos de 1950, aos ouvidos da população do centro-oeste de Minas Gerais que vivia no Vale do São Francisco, onde a represa seria construída, adiantando a retirada de parte da população das terras que mais tarde foram alagadas. Ao que parece, era a essa população em diáspora a quem João Costa dirigia seu apelo.

De acordo com Coelho de Oliveira (1988, p. 86), até essa época, início da década de 1950, com sua pequena população, Unaí manteve-se com características herdadas do período colonial. Maria Torres Gonçalves se refere a esse período em diversas partes de seu texto como “o tempo em que chegaram os imigrantes”, construindo um consenso de que nos anos 1950 ocorreu o primeiro movimento populacional significativo no município, o que é atestado pelo censo do IBGE. Olhando para os números do instituto, verifica-se uma multiplicação da população na década de 1950, tendo o número de habitantes da cidade passado de 868 (em 1950) para 4214 (em 1960), um crescimento de quase 5 vezes em um período de difícil deslocamento e em que o acesso à cidade seguia sendo difícil, com poucas estradas e poucas pontes sobre os rios que isolavam a região. É evidente que esse significativo crescimento populacional trouxe mudanças culturais significativas ao campo tanto quanto à cidade.

**Figura 6-** Multiplicação da população de Unaí entre 1950 e 1960

POPULAÇÃO DO MUNICÍPIO DE UNAÍ 1950 / 1980			
DÉCADA	POPULAÇÃO		TOTAL
	RURAL	URBANA	
1950	27.992	868	28.860
1960	42.092	4.214	46.306
1970	39.599	12.704	52.303
1980	39.799	28.084	67.883

FONTE : I B G E

POPULAÇÃO DO MUNICÍPIO DE UNAÍ  
1950 / 1980

Observem que de 1950 a 1960 a população urbana de Unaí aumenta em quase 5 vezes, constituindo o maior crescimento populacional uma década já registrado na história da cidade.

Fonte: OLIVEIRA MELLO, 1989, p. 86.

Trazendo seus pertences, seus conhecimentos e sua cultura, os imigrantes do Centro-Oeste do estado de Minas Gerais chegaram à Unaí expulsos pela construção da Hidrelétrica de Três Marias. Produto também da ideologia desenvolvimentista do pós-guerra, que seguia se fortalecendo no Brasil, já sob a presidência de JK, a hidrelétrica de Três Marias é um empreendimento de anos, seu projeto vem da década de 1940, com a criação da Comissão do Vale do São Francisco, mas a sua construção só se efetiva entre 1957 e 1961. Para sua edificação foi necessário o alagamento de uma área de 1132 km<sup>2</sup>, compreendendo partes de seis municípios, de São Gonçalo do Abaeté, Morada Nova, Pompéu, Corinto, Felixlândia, Abaeté. Segundo os professores Dilma Andrade de Paula e Leandro José Nunes, há muitos textos de jornal ecoando a importância da construção da hidrelétrica de Três Marias combinado com um silenciamento das vozes dos povos atingidos pela construção, que tiveram que sair das terras em que viviam. No artigo *Projetos de desenvolvimento no Médio Vale do São Francisco e o caso da criação da hidrelétrica de Três Marias: perspectivas de investigação histórica* (PAULA E NUNES, 2013) os dois pesquisadores, em busca de recompor esse impacto social e cultural da construção da represa, trazem relatos de dois moradores que, não por acaso, vivem desde o final dos anos 1950 em Unaí. Muitos dos desterrados pela represa encontraram lugar em Unaí, e mesmo pessoas das cidades que tiveram terras alagadas, mas não sofreram com o alagamento, terminaram se estabelecendo em Unaí anos mais tarde, chegaram lá pelos comentários que ouviram de conhecidos.

Minha vó, seus pais, irmãos, os dois filhos que tinha até então, o primeiro marido e parentes mais distantes, também foram para Unaí por causa da represa, se adiantaram com os

primeiros boatos da construção, vendendo as terras que tinham e chegando em Unaí ainda na primeira metade dos anos 1950. Se instalaram na cidade e viram, por exemplo, a ponte de madeira do Rio Preto ruir com uma enchente em 1954, viram estenderem uma pinguela para a travessia dos pedestres e adotarem uma barca para travessia de animais e veículos até a construção de uma ponte de concreto. As narrativas que correm na minha família contam de um pequeno núcleo urbano, à beira de um rio, que era fonte de vida e forma de entretenimento, havia algumas poucas ruas, uma ou outra loja de roupa, sapataria, padaria, algumas mercearias, um cinema, uma escola pública. Havia ainda plantações e pessoas vivendo com costumes rurais, mesmo dentro dos limites mal definidos da cidade. Meus familiares dão a entender também que foi rápido o crescimento urbano a partir da sua chegada, o que parece ser verdade já que durante os anos 1960 a população urbana ultrapassará definitivamente a população rural no município.

Para Coelho de Oliveira “a construção de Brasília e toda infraestrutura [estradas de rodagem, principalmente] realizada para interligar a nova Capital Federal ao restante do país, possibilitaram o desenvolvimento econômico do único município mineiro que faz divisa com Brasília<sup>14</sup>” (COELHO DE OLIVEIRA, 2008, p.52). Unaí viveu a partir da década de 1960 um novo momento da produção de alimentos, a princípio para abastecer a capital e seus arredores. A agricultura tradicional manufaturada, promovida principalmente pelas famílias tradicionais, vai se organizando em cooperativas, com a compra de máquinas por essas organizações, ou mesmo pelo município, que também abriu estradas de terra, construiu pontes sobre rios e córregos no campo, em ações para impulsionar atividade rural local. Aumenta-se muito a produção praticada nas fazendas próximas do município. Programas do governo e a venda de terras nas regiões de chapadas por um baixo preço, pois eram vistas como inférteis, atrai para o município agricultores de outras regiões, que começam a produzir em grandes extensões no cerrado mineiro com o uso de fertilizantes e agrotóxicos.

Todo esse movimento provoca a migração de trabalhadores de outras cidades para o campo em Unaí, mas provoca também o êxodo rural. Muitas famílias mudaram do campo para cidade, que foi crescendo a olhos vistos. Entre os 1960 e 1970 cresceu o comércio, aumentou o número de veículos circulando pelas ruas, surgem linhas de ônibus interurbanas, clubes de lazer e de serviço, escolas, bairros, instituições públicas e privadas, fóruns, bancos, mas aumenta também a pobreza e com ela as contradições.

---

<sup>14</sup> Vale lembrar que desde a emancipação de Cabeceira Grande, ocorrida em 1996, Unaí deixou de fazer divisa com a capital federal.

É Daniel Coelho de Oliveira, em sua dissertação *Elite do Agronegócio em Unaí: Percepções sobre Pobreza e Desigualdades Sociais*, de 2008, que produz a única análise crítica, histórico-social, do município de Unaí a que tive acesso. No seu trabalho o professor mostra como, a partir da construção de Brasília, a antiga elite rural unaiense, com costumes herdados ainda do Brasil Colônia, vale a pena repetir, vai dando lugar a uma nova elite, a elite do agronegócio que surge justamente de um novo tipo de produção agrícola, que vai nascendo apoiado por programas governamentais de desenvolvimento agrícola. Coelho de Oliveira que entrevistou representantes dessa nova elite para sua dissertação de mestrado, diz da origem dessa tal elite e o que motivou sua escolha por Unaí.

Na dissertação o pesquisador seleciona trechos dessas entrevistas, mostrando como Unaí se tornou uma grande produtora de grãos, ao passo que se tornou um município com graves problemas sociais. Uma vez que Coelho de Oliveira se foca em questões referentes à desigualdade social e à pobreza, nas respostas dos produtores rurais, além de termos uma ideia da vinda de imigrantes que hoje têm um alto padrão de vida, entramos em contato com narrativas dos trabalhadores rurais mais pobres, que foram atraídos para trabalho com o plantio e colheita nessas grandes culturas de grãos. Esses produtores lembram, por exemplo, de imigrantes do norte e do nordeste de Minas que foram para zona rural de Unaí e depois se estabeleceram na cidade, primeiro por causa da constituição de 1988, que igualou os direitos do trabalhador do campo com o trabalhador da cidade, gerando demissões, e mais tarde em função da maquinização de algumas atividades do campo, que fechou muitos postos de trabalho.

Quando cheguei aqui nos anos 1970 todos viviam no campo. Depois da constituição de 1988, muita gente teve que mudar pra cidade, devido algumas mudanças na legislação. Isso provocou um inchaço na periferia de Unaí (Jeremias, Dirigente de Cooperativa) (COELHO DE OLIVEIRA, 2008, p. 74).

Nos anos 1990, com a intensificação das atividades agropecuárias, a ida de trabalhadores rurais do norte do estado e de cidades vizinhas para a colheita do feijão aumenta. Surge, inclusive, a prática de moradia sazonal, em que trabalhadores de outras regiões se estabelecem em Unaí por um tempo, morando em pousadas ou casas de aluguel, com despesas divididas, dentro da cidade mesmo. Muitos deles, por falta de recursos financeiros, não conseguem voltar para o lugar de origem, outros acabam estabelecendo laços afetivos na cidade, formando família até, e por opção fixam moradia em Unaí. Muitos imigrantes da cidade de São



Francisco, a que tudo indica, atraídos pela atividade agrícola do município e região, foram para Unai e lá seguem vivendo, nem sequer chegaram a morar no campo especificamente, viviam na cidade e chegavam à fazenda onde trabalhavam em ônibus contratado com essa finalidade, o que não chega a ser exatamente um tipo de êxodo rural, pelo menos não o ocorrido nos limites do município. Mas o fato é que o agronegócio segue sendo o responsável pelas mudanças sociais e urbanas da cidade de Unai, o que sempre traz consigo problemas sociais graves.

Nos anos 2000 as contradições sociais e os conflitos no campo se acirram. Os números da desigualdade social em Unai aumentavam, a pobreza crescia proporcionalmente ao PIB agropecuário do município, e a elite do agronegócio se tornava também a elite política em toda a região. Na fala de alguns produtores rurais na dissertação de Coelho de Oliveira é possível perceber a inconformidade com a legislação trabalhista que, segundo eles, torna a produção rural mais cara, sendo, portanto, a responsável pelos problemas sociais que o município vinha enfrentando. Em 2004 se dá, então, o acontecimento que faz a cidade aparecer em todos os noticiários nacionais, a chacina de Unai. A caminho de Brasília, os auditores-fiscais do Ministério do Trabalho Eratóstenes de Almeida Gonsalves, João Batista Soares Lage e Nelson José da Silva, e o motorista Ailton Pereira de Oliveira, que haviam registrado casos de regime de trabalho análogo à escravidão em fazendas da região, foram assassinados a tiro enquanto investigavam mais denúncias.

Apontado como um dos mandantes do crime, Antério Mânica, grande produtor rural em terras do município, foi eleito prefeito de Unai no mesmo ano da chacina, quando estava em prisão preventiva. Condenado a cem anos de prisão em 2015, Antério Mânica, o maior nome da política local, tendo sido eleito prefeito duas vezes, teve seu julgamento cancelado pelo Tribunal Regional Federal. O produtor rural foi novamente julgado em maio de 2022 e condenado a 64 anos de prisão em regime fechado, respondia em liberdade enquanto recorria da decisão quando foi enfim preso, em setembro de 2023.

A cidade segue crescendo com todas essas contradições. Se o vultuoso PIB agrícola de Unai não garante desenvolvimento social, conforme aponta Coelho de Oliveira, traz menos ainda possibilidades de valorização cultural. Unai é uma cidade em que não há muitos espaços culturais, e alguns poucos que existem valorizam traços de uma memória conservadora. A biblioteca carrega o nome de um ditador, *Biblioteca Municipal Humberto Castelo Branco*, o museu municipal enaltece a memória colonial brasileira através da exposição de artefatos domésticos que passaram por um restauro fora de padrões técnicos. O *Espaço Cultural Maria*

*Torres Gonçalves*, mantido pelo Grupo Teatral Fênix, nunca teve sua construção concluída, nem mesmo da sua sala de espetáculos, e tem dificuldades de manter atividades culturais regulares, o que também acontece com o Teatro de Quintal.

Recentemente a Secretaria de Cultura e Turismo lançou o Cultura em Movimento, projeto que leva atividades culturais a feiras, escolas e praças dos diferentes bairros da cidade, pagando 300 reais por número artístico a bandas musicais, grupos de teatro, de dança, de capoeira e outras manifestações, quase todas realizadas por coletivos formados por vários artistas, que acabam recebendo muito pouco pelo seu trabalho. Sem possibilidade de remuneração suficientemente justa, todos os artistas da cidade têm que desempenhar outras funções não relacionadas às suas atividades artísticas, que, quando não abandonadas, são relegadas a segundo plano, desenvolvendo menos que poderiam por falta de dedicação. Mas, mesmo com essas dificuldades, as atividades culturais persistem em Unai. Veremos no próximo capítulo como o teatro é uma atividade que sempre esteve presente no imaginário cultural do povo unaiense e como as manifestações dramáticas deixaram um legado que a Cia. Pé na Estrada e outros coletivos da cidade lutam para preservar.

## 2. É FESTA: O TEATRO RECOMPÕE O DIREITO À CIDADE

Falo de Unaí, é onde estou agora. Na casa de André e Elaine. No Teatro de Quintal

A música sertaneja que constantemente ouço em pequenos trechos, tocada nos carros que passeiam pela rua, é a música sertaneja que há muito suplantou o romantismo *fugere urben* das violas caipiras. Com seu som cada vez mais eletrônico, é tocada nos bares de Unaí, nas rádios, cantada pelas crianças nas comemorações escolares. Chamada sertanejo universitário, parece desenhar, para não deixar dúvidas, a consolidação do neoliberalismo no campo brasileiro. A saudade do campo da música caipira dá lugar ao consumo deitado nos versos que são berrados quase que como um motor de trator: “agora você diz ‘vem cá que eu te quero’ quando eu passo no Camaro amarelo” (MUNHOZ E MARIANO, 2012). Aqui em Unaí a música sertaneja ajuda a manter a relação com esse rural tecnológico, ajuda a entender e a amar esse novo campo com seus absurdos, com suas contradições.

Ao som de muito sertanejo universitário, a agropecuária é celebrada em grandes festas locais, pois, não muito diferente de sociedades de contextos diversos, a força do chão e o que ele produz é motivo de celebração na minha cidade. O sentido de festa em Unaí está muito relacionado à adoração do chão, à vida no campo, às práticas e produções rurais, ao agronegócio, que de tudo isso se apropriou, portanto.

E Unaí é uma cidade muito festiva. Não faz muito tempo que, em Brasília, disse ao motorista da Uber qual era a minha cidade natal e ele me disse que a conhecia, que foi a muitas festas aqui e assegurou: terra de festa boa! Depois mais nada soube dizer sobre Unaí.

É de fato uma terra muito festiva, tendo ao longo da sua história muitos eventos que festejaram a produção rural. Os exemplos são vários, A Festa da Colheita, a Festa do Feijão, a ainda vigente Festa da Moagem e do Carro de Boi, e festas que celebravam a vida rural, como as quermesses do largo da matriz chamadas por todos, na época em que eram realizadas de Barraquinhas. Mas o maior, mais decisivo e pirotécnico evento do gênero é a famosa Expoagro, com seus shows, espetáculos aguardados do dia que termina a Expoagro de um ano ao dia que começa a Expoagro do ano seguinte.

Organizado pelo Sindicato do Produtor Rural desde 1960, o evento faz Unaí vibrar na mesma frequência das suas caixas de som, que se ouve na cidade inteira. A Expoagro não só expõe as riquezas rurais de Unaí, como faz uma verdadeira ode ao homem do campo, mas a um

novo homem do campo, um homem poderoso, agro e pop, vendendo, com isso, uma forma de ser cidade, que é imaginária e um estilo de vida incompatível ao cotidiano da maioria dos frequentadores. É uma festa, desde a partida, com finalidade cultural, mas principalmente econômica, atrai trabalhadores do campo e da cidade, o que também faz gerar mais renda e infraestrutura para agronegócio local, fazendo retornar, em benefícios ao produtor, boa parte do que ele teria despendido no pagamento da mão de obra.

A Expoagro é dos eventos culturais o que melhor retrata o espírito do tipo de cidade que se vem construindo em Unai nos últimos anos. Até os anos 1970, já o disse, mas vou repeti-lo, a população do município unaiense era formada majoritariamente por pessoas que moravam no campo e a mudança desse quadro coincide justamente com o surgimento do agronegócio<sup>15</sup> na região. Unai pode até não ser a cidade industrial de que fala Lefebvre, mas segue sua lógica ao mecanizar o seu campo, ampliando a sua produção agropecuária, ao passo que promove o êxodo rural e, conseqüentemente, o aumento da população nas periferias da cidade.

Para Lefebvre, com a industrialização, a cidade foi alienada de seus moradores para servir à produção. Em sua argumentação, Lefebvre retorna a modelos mais antigos de cidade, relembra a cidade antiga, a oriental e ocidental, principalmente a cidade medieval europeia, tais como Veneza e Milão, em que as práticas comerciais passaram a ser aceitas numa clara oposição ao feudalismo, ao atraso social. Nesse contexto, as cidades eram vistas como o lugar em que se respirava a liberdade depois de séculos da dominação religiosa e feudalista. Na cidade ocidental medieval sim, as trocas, as práticas comerciais eram tidas como uma forma de gerar patrimônio a ser dilapidado em festas, rituais festivos e práticas culturais. É na medida em que o comércio se desenvolve nas cidades medievais e, por fim, com o surgimento da indústria, que o sentido de cidade será, segundo o autor, desvirtuado, o valor de troca suplantará o valor de uso.

A indústria impõe à cidade sua lógica centrada na produção e o espaço da cidade organizado como locus privilegiado do excedente econômico, do poder político e da festa cultural, legitimado como obra e regido pelo valor de uso coletivo, passa a ser privatizado e subordinado ao valor de troca. (MONTE-MÓR, 2006, p. 9).

---

<sup>15</sup> De acordo com Henrique Faria dos Santos, “o aumento do consumo de produtos agrícolas, tanto no Brasil quanto no mundo, fez com que uma nova lógica de mercado fosse implantada na agricultura, de cunho capitalista e com operacionalidade empresarial, em vistas a desenvolver no campo uma nova maneira de ampliar cada vez mais a acumulação de capital. A emergência do agronegócio ocorre em meio ao processo de adaptação do campo-rural a este novo paradigma e ao contexto da industrialização, que se dá em cada ramo de produção agrícola. (FARIA DOS SANTOS, 2014, p. 155)

As diferenças sociais se acirraram de tal modo com o surgimento e consolidação da indústria que o poder centralizado começará a expulsar os trabalhadores, além de outros moradores indesejados, para as periferias, surgindo, assim, toda a problemática urbana de que trata Lefebvre, ou seja, a desigualdade social nas cidades e no campo, as grandes populações, a miséria, os problemas com transporte, a dificuldade de acessos a benefícios da urbanidade. As periferias seriam lugares feitos apenas para habitar, o que não engloba outras necessidades consideradas básicas, como educação, saúde, além de acesso a bens de consumo e, muito menos, a bens culturais, como monumentos, museus e teatros.

É neste contexto, a sociedade industrializada, em que Lefebvre pensa *O Direito à Cidade*, título de seu livro lançado em 1968, uma teoria social de inspiração marxista, e espacializada, que é o seu diferencial, o que a torna de certa forma materializável. *O Direito à Cidade* não é uma política pública, é uma utopia, um pensamento projetado para um futuro possível, uma sociedade urbana para um ser humano total, que não só tenha acesso ao que a cidade oferece, mas que seja também participante da construção do sentido de urbano e da cidade ao seu redor.

Para Lefebvre, o direito à cidade é garantido pela vida urbana transformada e renovada. É uma forma de manifestação superior de outros direitos, como o “[...] direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade” (LEFEBVRE apud SUDRÉ, 2010, p.66).

O pensamento de Lefebvre se dá em decorrência da construção das problemáticas urbanas que ele vê se ampliarem no início do século XX, em que o crescimento passa a ser mais importante que o desenvolvimento. A industrialização explode e implode as grandes cidades, amplia seu espaço e população, promovendo a segregação urbana ao expulsar das regiões centrais os trabalhadores e, posteriormente, até as elites, como podemos ver no surgimento de condomínios de luxo em áreas isoladas. A industrialização promove também a concentração de centros de decisão. Os centros das cidades passam a ser povoados apenas pelos palácios do governo e por prédios empresariais, o mercado extrapola o espaço da indústria, da produção de mercadoria, e ganha a cidade. É como se a cidade transformasse toda ela em uma grande indústria. Com isso, como sugere Lefebvre, é necessário que as lutas de classe, toda a problemática da modernidade, enfim, se desloque da indústria, do chão de fábrica, para a cidade, do trabalhador para o cidadão e para a cidadã mais segregada.

A cidade nos modelos mais antigos, como as cidades gregas e romanas (cidades políticas), como as cidades da idade média e do renascimento (cidades comerciais), como as cidades da América pré-colombiana, como os quilombos, as aldeias, os arraiais e vilas, vê submergir um novo modelo de cidade. Essas cidades chamadas cidades obra, em que o espaço urbano é uma obra da comunidade (centro da vida social e política, onde o acúmulo de riquezas e o excedentes da produção eram dilapidados no consumo improdutivo, em festas, eventos coletivos e culturais, nas obras artísticas...) são suplantadas então pela cidade produto, uma nova cidade, uma nova realidade, em que o valor de uso, poder gozar da cidade, ser parte dela, dela tomar parte, submete-se ao valor de troca, em que tudo é precificado, hierarquizado, segregado, cercado e controlado. O urbano passa a ser uma forma de produzir capital. Para Lefebvre, a exemplo dos modelos urbanos mais antigos, a condição de obra da cidade deve ser restituída e de uma maneira nova, uma nova e desconhecida realidade, uma obra de arte criada por todos.

Na leitura que o brasileiro Roberto Monte-Mór (2006) faz de Lefebvre, a cidade seria o lócus privilegiado do excedente econômico, do poder político e da festa cultural. Já David Harvey (2014a) aceita a proposição de Robert Park de que a cidade é o mundo criado pelo ser humano e que, ao criar a cidade, ele recriou a si próprio, e propõe então que o direito à cidade de Lefebvre seja, portanto, o direito individual e principalmente coletivo de mudar e reinventar a cidade de acordo com nossos desejos mais profundos, seria, então, análogo ao direito que temos sobre nós mesmos, o direito que temos de nos reinventar. Assim, direito à cidade presumiria não simplesmente o direito ao acesso, mas o direito à construção da obra, participação no excedente, na política e na festa, sobretudo na festa.

Para Lefebvre, a festa é um fenômeno espacial, é onde deve ser dilapidado o excedente econômico, valor de uso para além de qualquer valor de troca. A festa, segundo Lefebvre, seria “o uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem, além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro)” (LEFEBVRE, 2015, p. 12).

A exemplo de Sudré (2010), tomo o conceito “festa” de Lefebvre com um sentido bastante dilatado: eventos coletivos diversos, formas de entretenimento e de expressão cultural, podendo ser ritos religiosos, festas, tais como shows, bailes, além de obras de arte, eventos artísticos, e até mesmo aglomerações para a produção e troca de conhecimento.

Em Unai o direito à cidade é algo ainda mais distante, é uma utopia que nem foi cogitada coletivamente. Longe de estar regida pelo seu valor de uso, a cidade é produto para consumo de poucos, a população não se beneficia das riquezas que a cidade produz. As decisões políticas estão a cargo da elite econômica local e as festividades mais populares, as que o governo local e a população investem seu tempo e dinheiro, são produções e eventos culturais, tais como a Expoagro, que mais que um produto, mais que a imposição de uma identidade ideologicamente forjada há trinta anos e vendida como um costume profundamente arraigado na cultura local, mais que lazer compensatório, é uma demonstração do poder econômico, do poder do agronegócio. “São as festas outrora ricas de significações e que se tornaram uma repetição de signos destinados ao consumo” (AMORIM ARAÚJO, 2012, p.135-136). É como se a cidade fosse uma grande lavoura.

Contudo, não se pode negar mesmo que Unai não seja uma cidade festiva. O interesse dos dominantes não rouba a consciência de todos os cidadãos que frequentam o calendário festivo do agronegócio. Há os excluídos, que não pagam ingresso e brincam do lado de fora, e, às vezes, manifestam um comportamento que se choca com o caráter tradicional da festa. Há, por exemplo, pessoas em situação de rua, que vivem a festa sem serem convidados e expõem as fissuras da cidade que se vende próspera, generosa, acolhedora e ordeira, mesmo na algazarra.

Quando eu era criança, minha tia-avó e meu tio-avô, seu marido, assumiram do lado de dentro do parque, durante a Expoagro, uma popularíssima boate, na verdade um forró, o tradicional *Canela Roxa*, que era uma alegria. Alegria, para mim inclusive, pois minha tia-avó e meu tio avó me levavam todos os dias com eles e me soltavam no parque para que eu brincasse a festa de uma maneira que jamais me foi permitida. Como íamos a trabalho, chegávamos muito cedo da noite, eles iam cuidar dos preparos para abrir o *Canela Roxa* e eu então saía pelo parque antes mesmo de liberarem a catraca para as atrações noturnas.

Cheguei a ver cantores sertanejos famosos passando o som, um deles até me acenou gentilmente, não sei se era o Milionário ou o José Rico. Para além de mais essa dúvida pouco importante, o fato é que vagava feliz pelo parque, assistindo as voltas da roda gigante e do carrossel, sentindo o cheiro da maçã do amor que eu não podia comprar, olhando os bichos tristes nos estábulos, bichos que eu também não podia comprar, mas deles me compadecia e, às vezes, sentia medo, “qual era o sentido daquilo?” Não conseguia enxergar. Sou de uma

cidade agrícola, mas não tenho qualquer vivência rural, Unai também segue essa lógica da alienação da população em relação aos meios de produção que dizem manter a cidade.

Importante mesmo é que nos meus passeios conheci e me tornei amigo de um menino que diziam ser menino de rua, que entrava no parque às escondidas ou pela piedade de algum porteiro. Do seu nome eu me lembro, mas não vou falar, ele é muito popular aqui na cidade, e na ocasião, além de popular, se mostrou também muito generoso. Fazia tanta questão da nossa amizade! Ele dividia comigo as maçãs do amor e outras comidas que ganhava, gastava no parque de diversões, comigo e com ele, o dinheiro que ele pedia e caridosamente ganhava. Brincamos em vários dos brinquedos. Fui de carona com ele no seu carrinho de bate-bate e no seu cavalinho no carrossel, giramos juntos na xícara maluca, e juntos fugimos da mulher macaco.

Encontrei meu amigo noites consecutivas, e em todas elas andamos juntos, conseguindo comida e o dinheiro necessário para os brinquedos e para o refrigerante. Até que chegou aos ouvidos da minha mãe que eu estava mendigando no parque com um menino de rua. Fui obrigado a ficar em casa como castigo nas últimas noites da Expoagro, pois tinha tomado parte da festa de forma indevida. Havia uma forma prescrita de se brincar o evento e, embora o agronegócio não nos trouxesse grandes benefícios nem tivéssemos com ele relações muito ou pouco diretas, minha mãe queria que eu festejasse com a dignidade ditada pelos produtores rurais ou pela gente mais digna da cidade e da forma que mais os favorecia, não bastava brincar a Expoagro com alegria e com amistosidade.

Em 2017 a Prefeitura Municipal de Unai realizou uma verdadeira faxina na praça em frente ao Parque de Exposições. Resolveu regularizar os moradores dos arredores que alugam suas calçadas para os vendedores ambulantes, dificultando o comércio ambulante de viajantes, chamados de “cata festa”, além de dificultar também o comércio informal de pessoas de Unai, geralmente desempregadas, que levam suas caixas de isopor para a praça e vendem bebida a um preço mais baixo que o praticado no interior do parque. Esta é mais uma medida que favorece o produtor rural e circunscreve uma maneira específica de se brincar a festa, impedindo inclusive que uns unaienses tirem proveito financeiro do evento e que outros festejem gastando menos.

Fui à Expoagro algumas outras vezes na vida e hoje me chama a atenção as fissuras, não as fissuras do muro por onde entrava meu amigo, mas as sociais que o estado de festa acaba por revelar. São fissuras na ilusão de festa e na ilusão do direito que todos nós tínhamos à cidade.



Olhei através dessas fissuras e o que enxerguei por trás da ilusão foi a convicção de que as “festas-negócio”, embora mais populares, não são a manifestação mais espontânea do espírito festivo da cidade, pelo menos não de toda a cidade.

Outras fissuras se formaram e fui enxergando que o poder na cidade, público e privado, que no final das contas é regido pelas mesmas figuras e em seu próprio benefício, detém também poder sobre a cultura, conseguem ditar como as pessoas devem se comportar na festa, depois de ditar como a festa deve ser.

As festas cumprem agora esse papel de celebrar os números do setor e reafirmar a total integração da cadeia produtiva com o sistema financeiro, a mídia, a cultura, reafirmando os valores do individualismo, empreendedorismo e consumismo. Vale aqui trazer as reflexões de Guy Débord, para quem “toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação”. (DEBORD apud CHÃN) essas grandes festas, o que antes era celebração da colheita e da relação homem-natureza agora se transforma em um enorme espetáculo, onde os agricultores e demais participantes são convidados a participar apenas na condição de espectadores, e não mais de produtores, condição que não mais lhes cabe. (CHÃ, 2016, p. 128)

Ana Manuela de Jesus Chã, em sua dissertação *Agronegócio e Indústria Cultural* (CHÃ, 2016), aborda uma série de ações, que têm origem nos anos 1960, por meio das quais o agronegócio vem criando sua imagem hegemônica no Brasil. Através de propagandas na televisão, de enredos de telenovelas, das músicas sertanejas e do apoio a atividades culturais no campo e na cidade, além dos grandes espetáculos das festas “agro-rurais”, o agronegócio vem criando uma imagem que harmoniza o bucolismo do campo com a grandiosidade da tecnologia, se apresentando como única forma possível e conveniente de lidar com o meio rural, a mais eficiente e responsável maneira de se produzir alimentos, confundindo produção agrária com natureza e passando a ideia de responsabilidade social, ambiental e cultural. A autora deixa claro ainda a conexão que essas festas forçam entre o público dessas cidades que, como Unai, tem população baseada no êxodo rural, forçado pelo agronegócio nas últimas décadas:

A produção agrícola e animal, não desperta mais o interesse de uma boa parte da população que vive nas cidades, mesmo as de menor porte. São trabalhadores que tiveram que abandonar a roça por falta de condições de sobrevivência, e que no processo de urbanização foram se distanciando de uma identidade rural que antes dava sentido à vida. Por isso, o divertimento se dá na condição de espectadores de grandes shows, numa tentativa de identificação com o sucesso dessas duplas, na sua maioria de origem humilde e rural, que saíram do campo e se deram bem na cidade, o que confere legitimidade ao ciclo migratório do campo rumo às promessas do mundo urbano. (...) “A forma que o espetáculo assume é a dos megashows, em escala,

compatível com a forma de produção do agronegócio. São ‘sertanejos modernizados’, artistas que recebem cifras milionárias pelos shows, celebridades imbuídas da missão de modernizar a feição arcaica das tradições do mundo rural, aproximando-o da estética urbana, pelas letras, pela melodia e instrumentação das músicas, pela estética dos artistas, pela performance de palco e a iluminação dos espetáculos” (VILLAS BÔAS, apud CHÁ, 2016, p. 124).

Assim como tenho visto a música sertaneja viciando rádios e plataformas de *streaming* musicais com o apoio financeiro do agronegócio, apoio que também se dá via contratação para grandes espetáculos rurais no Brasil inteiro, vejo em minha cidade o apoio irrestrito e conveniente a eventos culturais, assim impostos como o reflexo da cultura local, como o nosso verdadeiro espírito festivo, passando uma ideia de plena harmonia entre os cidadãos e o agronegócio.

Para Milton Santos, não basta falar em campo e cidade como categorias opostas, mas em Brasil urbano e um Brasil agrícola, em que o limiar entre uma categoria e outra se apresenta mais indefinido, como se apresenta em Unai, tornando pouco conveniente a oposição entre essas categorias. No *Prefácio/Introdução* do seu livro *a Urbanização Brasileira*, Santos diz que...

a urbanização brasileira se tornou praticamente generalizada a partir do terceiro terço do século XX, evolução quase contemporânea da fase atual de macrourbanização e metropolização. O turbilhão demográfico e a terceirização são fatos notáveis. A urbanização se avoluma e a residência dos trabalhadores agrícolas é cada vez mais urbana. Mais que a separação tradicional entre o Brasil urbano e Brasil rural, há hoje, no país, uma verdadeira distinção entre Brasil urbano (incluindo áreas agrícolas) e um Brasil agrícola (incluindo áreas urbanas) (SANTOS, 2018, p. 9).

Como parte desse Brasil agrícola, em parte rural em parte urbano, o município de Unai modernizou o campo, muito mais rápido do que a cidade, em que nas últimas décadas o comércio, o setor de serviços como um todo, vem se modernizando também para atender inclusive a população de trabalhadores capacitados e negociantes atraídos pelo agronegócio.

A educação também tem se movido neste sentido em Unai. Aqui cursos técnicos e superiores, presenciais e à distância, de instituições privadas e públicas, vêm formando profissionais para o serviço agropecuário.

Não há, no entanto, incentivos significativos do poder público ou financeiro para que se consolide um setor cultural. Entendo as festas com temática rural como um elemento com finalidade cultural, mas as vejo muito mais como um elemento previsto na cadeia produtiva do

agronegócio, que não estimula significativamente sequer cantores sertanejos e caipiras locais, nem artesãos que confeccionam objetos tradicionais da cultura rural unaiense. As atrações locais que ocupam os primeiros dias de festas como a Expoagro, são as menos propagadas e as menos prestigiadas, deixando claro que a festa não tem por objetivo a fruição da cultura unaiense.

Há outras festas rurais mais vinculadas à religiosidade aqui em Unaí. Algumas delas trazem outros elementos da cultura camponesa local que antecedem o agronegócio em Unaí, não recebem nem seu apoio, nem mesmo sofrem tanto a sua influência. Um exemplo é a mais tradicional de todas as festas do município, a bicentenária quase tricentenária, *Romaria de Santo Antônio do Boqueirão*. Acontece anualmente na vila de Santo Antônio do Boqueirão, na semana do dia 13 de junho. Santo Antônio do Boqueirão é um vilarejo pertencente ao município unaiense, fica, inclusive, às margens do Rio Preto, há 42km da cidade de Unaí. Todo ano o vilarejo enche de gente, tem gente que vai de carro e moto e tem gente que vai a pé mesmo, e até sai uma barqueata da cidade, que desce rio abaixo com destino à vila, para participar da Romaria, da grande festa, da reza, da algazarra, da alegria.

Reza a lenda que a história do vilarejo começou ao encontrarem, misteriosamente, naquelas paragens, lá, bem no meio do sertão, sobre um toco de árvore, uma imagem de Santo Antônio, santo casamenteiro, dos pobres e oprimidos, das mulheres grávidas, dos objetos perdidos...

Já estive com essa mesma imagem. Nos tempos que meu irmão morreu, ela foi levada à minha casa. De certo uma quebra de protocolo, porque meu irmão morreu voltando da festa, na estrada. Quando tudo se deu eu era criança e meu irmão era pouco mais que isso, foi uma desgraça que comoveu o último dia de festa.

Nesse dia, quando nos encontramos, eu e o Santo Antônio, eu o olhei nos olhos por algum tempo, brilhavam como se tivesse vida. Um brilho triste, quase cínico! Depois tirei os olhos dos olhos dele, porque estava chateado, sentia raiva do santo, sinto ainda, uma raiva que não passa. É rancor, eu acho. Nunca mais voltei em Santo Antônio do Boqueirão.

Mas quando encontram a imagem no meio do nada, mais de dois séculos e meio antes da nossa contenda, ela foi levada então para Paracatu, a cidade, cidade mesmo, mais perto dali. Lá o santo foi guardado em uma igreja e logo ele sumiu, sendo encontrado tempos depois no mesmo lugar onde foi avistado pela primeira vez, o toco sobre o mesmo chão, a mesma imagem

sobre o mesmo toco. Levantaram então ao redor da imagem uma capela, passado um tempo construíram ao redor dessa capela uma maior e, quando essa caiu, em 1981, pela força de uma ventania, construíram outra no lugar para abrigar a imagem que não tinha sofrido nenhum arranhão.

Ricas narrativas, uma profunda crença, e seus mistérios, e uma sólida tradição estimulam a romaria no lugar. O curioso é que Santo Antônio do Boqueirão há três séculos se mantém uma pequena vila, apesar de ser o mais antigo núcleo urbano do município de Unaí. Acredita-se que é assim por vontade do santo que quer se manter só, sem grandes aglomerações ao seu redor, o que ele só permite nos tempos da festa. Os fiéis responsáveis pela festa se organizam desde 1991 como uma associação privada, a ARSAB, Associação dos Romeiros de Santo Antônio de Boqueirão, que realiza a festa com o apoio da Prefeitura de Unaí e as paróquias da cidade. Mas tradicionalmente é escolhida a figura do Festeiro, que se responsabiliza pelas festividades. Lembro que, em 1998, o festeiro escolhido foi meu tio-avô, irmão da minha vó, que morreu quando a festa estava ainda nos primeiros preparativos. Minha tia, a viúva, os filhos dela, minha vó e mais alguns assumiram o posto, decoraram a igreja e cumpriram a função. A vila encheu de barracas, restaurantes, souvenirs, foto com painel de imagem do santo no fundo, cheiro de comida, batismos, casamentos, rezas, shows caipiras, hasteamento de bandeiras de santos, crianças vestidas de anjo, terço, romaria, forró, bebida e foguetório, sagrado e profano, festa na terra e no céu. E assim são todos os anos em Santo Antônio do Boqueirão há quase 300 anos. Em 2020 e 2021 as aglomerações não foram permitidas em virtude da pandemia pelo Covid-19, mas a romaria foi transmitida de forma online, pelo *Youtube*.

Refletindo ainda sobre espetáculos como os festejos da Romaria de Santo Antônio do Boqueirão, gostaria de trazer a colaboração de Graça Veloso. Em seu artigo, *Paradoxos e paradigmas: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos* (VELOSO, 2005), o professor cita seu orientador Armindo Bião. Bião, ao apontar quais seriam os objetos da Etnocenologia, separa em três grupos as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados: 1. Artes do espetáculo; 2. Ritos espetaculares; 3. Formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do espectador, do pesquisador.

Uso aqui, por minha própria conta, três classes gramaticais: substantivo, adjetivo e advérbio. Assim, substantivamente, seriam objetos da etnocenologia, no âmbito do primeiro conjunto de objetos, o que se compreende(...) como as diversas “artes do espetáculo”. [...] o teatro, a dança, a ópera, o circo, a música cênica, o happening, a

performance e o folguedo popular [...] realização reconhecível por todos como “arte”, em seu sentido mais gratuito e simplificado. Sua função precípua seria o divertimento, o prazer e a fruição estética (no sentido sensorial e de padrão compartilhado de beleza) [...] Também seriam objetos de interesse da etnocologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos. (...) Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. [...] Finalmente, objetos espetaculares adverbiais seriam aqueles pertencentes ao terceiro grupo de objetos da etnocologia: os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos, consideráveis, a depender do ponto de vista de um espectador, como espetaculares, a partir de uma espécie de atitude de estranhamento que os tornaria extraordinários para um estudante, um estudioso, um curioso, um pesquisador, enfim, um grupo de interessados em pesquisá-los (BIÃO apud VELOSO, 2016, p. 4-5).

Acredito que o conceito ‘Festa’ de Lefebvre, muito pautado na questão do encontro, da coletividade, englobe as três categorias de Bião, além de outras expressões artísticas e outras categorias culturais, científicas e epistemológicas que nada têm de espetaculares. Eu reconheço que, como objeto do meu interesse, estou mais focado nas formas festivas que caberiam dentro das duas primeiras categorias levantadas por Bião, pois gostaria de aqui levantar práticas mais extraordinárias, sejam ritos espetaculares ou artes do espetáculo, pelas quais enxergo um interesse geral dos unaienses. Mas gostaria agora, a fim de ir me aproximando da prática teatral, me enveredar por manifestações com elementos que considero mais performáticos e até mesmo dramáticos, cujas práticas, muitas vezes invisibilizadas em Unai, parecem não estar de acordo com interesses econômicos locais. São na maioria das vezes populares, praticadas por homens e mulheres pobres, tendo chegado à Unai por imigrantes de diversas regiões e lá se desenvolvido, ganhando diversas características.

As Folias do Divino e de Reis são dois tipos diferentes, embora em muitos elementos semelhantes, de brincadeiras cristão-católicas. São rituais itinerantes, que vão de casa em casa, reunindo pessoas no caminho, agraciando os moradores com sua apresentação profundamente musical, dançante e dramática, em que aludem episódios bíblicos específicos, recebendo em troca “esmolas”, que depois são ofertados a uma paróquia, ou simplesmente a hospitalidade dos visitados no giro. Geralmente, de acordo com a disposição e condições financeiras dos donos das casas, são servidas comidas e bebidas, armando todo um clima de festa.

Em *Unai rumo às veredas urucuianas* (1988), Oliveira Mello faz uma descrição cuidadosa da Folia do Divino realizada em contexto rural, a qual, segundo ele, era então a mais tradicional folia da cidade...

Uma instituição meio sagrada meio profana. Rezam e dançam (...) A folia só anda durante o dia. O momento de partida é quando alvora (depois do sol nascido), e quando se recolhe é quando se “desalvora” (na boca da noite). Realiza-se no mês de maio e tem a bandeira como principal símbolo da fé (OLIVEIRA MELO, 1988, p. 222)

Na Folia do Divino os foliões viajam a cavalo, visitando propriedades onde se apresentam, quase à noite chegam a alguma casa que os acolhe para o pernoite e os alimenta. Durante a noite os foliões fazem a festa, cantorias e danças, puxando brincadeiras e danças dramáticas diversas. Também rezam e fazem adoração ao cruzeiro e ao altar, agradecem às pessoas e as divindades pela acolhida. O ritual se reporta ao Pentecostes, episódio bíblico em que o Espírito Santo de Deus teria se manifestado aos seguidores de Jesus, quando este, morto e ressuscitado, já havia ascendido ao céu.

Em um contexto mais urbano, Maria Torres Gonçalves lembra as antigas festas do Divino Espírito Santo, na primeira metade do século XX, segundo ela “um dos acontecimentos mais importante na vida dos habitantes do Capim Branco” (GONÇALVES, 2017, 170). Eram realizadas no povoado desde 1910 e foi aos poucos desaparecendo. Era uma série de festividades e cerimônias que aconteciam entre os meses de maio e junho, havia fogueira e baile no largo da matriz, e um padre, um coral e uma banda musical de Paracatu tornavam a festa possível. A Folia do Divino era parte importante das festividades, ela saía do Capim Branco e, visitando as propriedades rurais do caminho, chegava a vila de Santo Antônio do Boqueirão, onde encerrava a festa.

Maria Torres Gonçalves lembra também a primeira Folia de Reis que viu acontecer na cidade, quando a tradição, trazida por imigrantes foi incorporada à cultura local.

Corria o ano de 1952. Certa madrugada, despertei ouvindo os passos cadenciados na minha rua. Pela fresta da janela, distingi pessoas com trajes estranhos, caminhando em silêncio. Pararam em frente à casa do meu vizinho, Gasparino Leão do Amaral e, em coro, forte e afinado, cantaram uma música de comovente beleza. Era a Folia de Reis que foi introduzida em Unai por Manuel Ferreira de Castro, fazendeiro abateense que veio para nossa cidade em 1952 (Gonçalves, 2017, p. 391).

Em *Saga: Hunai de hontem, Unai de Hoje*, Maria Torres Gonçalves, fala da Folia de Reis ao longo de quatro páginas. Ela escreve um tópico intitulado *Imigrantes de 1930, 1940, 1950*, também de quatro páginas, e, no seguinte tópico, intitulado *Aspectos Folclóricos: Legado dos imigrantes: Folia de Reis*, ela então se atém a esta manifestação, contando em que

condições a folia chegou à Unai, registrando os integrantes, os instrumentos e a quantidade de vozes, descrevendo a indumentária, a ritualística, as cenas entre os palhaços e a interação com os donos da casa. Transcreve ainda trechos de letras das canções.

A folia de que fala Dona Maria Torres teria sido arregimentada na casa da minha bisavó e meu bisavô, e, com apoio dos dois, lá mesmo se ensaiava. Foi meu bisavô Manuel Luiz, capitão de um terno de Catupé<sup>16</sup>, que concluiu ser necessária para a cidade uma Folia de Reis, manifestação popular no centro do estado, mas ainda desconhecida naquela parte do Sertão do Noroeste. Ele reuniu todo mundo e minha bisavó, Maria José de Oliveira, artesã autodidata, católica fervorosa e benzedeira, fez as roupas que todos usavam, o figurino dos palhaços, suas máscaras e a bandeira dos Santos Reis, elemento sagrado na Folia. Na casa deles todos eram artistas, tocavam e cantavam, alguns compunham. Era uma gente humilde e séria, mas muito festiva, minha vó, por exemplo, foi a viúva alegre mais séria que já vi. Todos muito sociáveis e dados demais a expressões culturais, o casal, os sete filhos, os netos. Chegaram a Unai sem nada e dividiram a cultura que conheciam, único capital que detinham, em eventos no quintal e na sala de casa, pequenos teatros religiosos para pagar promessas à Virgem Maria, rodas de viola em festas familiares, ensaios para folguedos diversos, além da folia e da congada, que iam humildemente trocando com a cultura local.

Entrevistei para esta pesquisa meu tio avô, Neném, seu apelido, o único remanescente desta Folia de Reis de 1952, assim ele o disse. Reconheceu-se na fotografia que ilustra a página 394 do livro de Dona Maria Torres Gonçalves, reconheceu também os demais que pousavam com ele, e foi capaz de lembrar quando a escritora, ao reconhecê-lo pela fresta da janela, saiu para ver de perto a folia e tomou nota do acontecimento.

Ela chegou na fresta da janela, essas na janela de pau, e eu fazia a frente junto com o tirador, ela conheceu foi eu, sabe? Conheceu eu. Aí bom, veio, abriu a porta e abraçou todo mundo e acolheu todo mundo ali. E nesse intervalo ali ela pediu pra mim pra apresentar o quadro de foliões. Aí que eu fui apresentando, falando o nome de todo mundo lá e ela escrevendo num cadernim (...). E aí, curiosidade, o Cumpadre Antônio [irmão de tio Neném] perguntou ela: “Uai, Dona Maria! Pra que que a senhora está

---

<sup>16</sup> Catupé é um tipo de terno de Congada, manifestação popular afro-brasileira que celebra Nossa Senhora do Rosário, Santa dos pretos. Existem, além dos Catupés, outras modalidades desses grupos, chamados ternos. Existem os Moçambiques, os Marujos, os Marinheiros, os Congos e outros menos comuns. Os Catopés, ou Catupés, são talvez os mais alegres, irônicos e críticos dos ternos de congadas, possuem influência do elemento indígena e são embalados por instrumentos de percussão. Há uma profunda relação cultural entre a Congada e a Folia de Reis, ambas as festas celebram divindades católicas com elementos das culturas africanas. Do terno de Catupé a que pertencia meu bisavô, já em Unai, quase nada se sabe.

escrevendo isso aí?” Ela foi e falou: “Naaão! Isso aqui é uma relíquia! Eu pretendo escrever um livro e isso aqui eu quero citar tudo, tudo no livro.<sup>17</sup>

**Figura 7-** Grupo de Folia de Reis



Foto da página 394 do livro *Saga: Hunaí de ontem, Unai de Hoje* em que estão retratados os foliões  
Fonte: GONÇALVES (2017, p. 394)

No livro de Dona Maria Torres os fatos são retratados de maneira perceptivelmente pessoal, a escolha do que devia ser documentado parece ter se dado de maneira afetiva. Há nos relatos da Folia de Reis a tentativa de documentar o momento, descrevendo suas percepções emocionais da sua primeira experiência com a manifestação, misturada com informações úteis. Vive na sua escrita o desafio de captar a efemeridade e o ineditismo da cena. Sobre a folia, escreve no pretérito perfeito e no presente, com um gerúndio ou outro, além de alguns imperativos, como se ensinasse a tradição para quem quer reproduzi-la. A escrita em si passa a impressão de que ela reviu várias vezes este mesmo grupo de Folia de Reis, tanto que ficamos com a ideia de que ele se consolidou, é verdade que ele ainda existia quando da primeira edição do livro, e é verdade também que passou a fazer parte da cultura local que muito deve aos imigrantes que vieram do centro-oeste de Minas nos anos 1950:

Graças à união dos imigrantes, a Folia de Reis irmana os unaienses no mesmo sentimento religioso. Grande é o seu encanto, longa é a sua peregrinação. Os componentes vão levando, de casa em casa, a Bandeira dos Santos Reis enfeitada de fitas multicolores. Estão presentes os seguintes instrumentos duas sanfonas, dois violões, dois cavaquinhos, dois tambores, e vários pandeiros. A roupa dos cantadores ostenta cores berrantes e os palhaços, muito engraçados, usam máscaras. Não se admite o elemento feminino, a não ser um dos personagens que se veste de mulher: é a ‘Sebastiana’ que representa a esposa do líder da folia, o guarda-mor. Muito

---

<sup>17</sup> Waldemar Luiz de Oliveira. Entrevista 1. [set. 2021]. Entrevistado por Rogério Luiz Oliveira via plataforma de videoconferência online (Zoom) . Arquivo em mp4 (37 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.



ciumento, ele defende a amada por meio de espirituosos versos ou simulando agressões aos que se aproximam dela. Palmas, risos, alegria, batuque e dança dos esposos, além do notável hino em honra ao Reis Magos compõem o cerimonial da folia.

O grupo dos primeiros foliões foi composto por Homero Mouro (belíssima voz), Oswaldo Padeiro [irmão de tio de Neném], Josa Barbeiro, Antônio Soares, Bambiá (exímio sanfoneiro) Hildeu (compositor), Antônio e Neném. Muitos deles ainda participam da folia, retransmitindo a tradição aos que vão chegando. (Gonçalves, 2017, p. 391-392).

A Folia de Reis tem uma estrutura muito parecida com a do Divino. Em contexto urbano vai de casa em casa, visitando os lares numa representação dos três Reis Magos e os pastores visitando o estábulo em que nasceu Jesus Cristo. Sua origem é europeia e teria chegado ao Brasil pelos portugueses, ainda no período colonial, tendo sido usada pelos jesuítas na catequização, mas, acolhida entre negros e indígenas, se tornou uma manifestação popular que segue viva, principalmente em Minas e Goiás. Em Unaí, muito embora esse primeiro grupo tenha se desfeito, muitas outras Folias de Reis surgiram, algumas delas também se desfizeram, hoje existem outros grupos na cidade, nos distritos, povoados e na zona rural. Foi certamente a partir da nossa experiência estética com espetáculos domésticos como Folia de Reis, que a ideia de Teatro de Quintal saltou do nosso inconsciente coletivo e foi ganhando força na necessidade que nós da Cia. Pé na Estrada e nosso público tínhamos de enfrentar a falta de instrumentos culturais para produzir artisticamente em um contexto periurbano e periférico.

Completamente diferentes, mas também populares, as rodas de Hip-hop são cada vez mais comuns em Unaí. O Hip-hop, embora estigmatizado, entre altos e baixos, vem persistindo em Unaí desde os 1980. Atualmente vive o seu melhor momento. As rodas, os eventos de dança e rimas, são cada vez mais comuns na cidade, seja no centro ou na periferia. Não é difícil assistir aos dançarinos e MC's treinando em diferentes praças de Unaí, assim como não tem sido difícil assistir aos eventos organizados por grupos e artistas locais que vêm ganhando força e atraindo também artistas de outras localidades. Os Grupos como Black Dance Stiles (Alexandre Aparecido, Clevion Santos, Thayla Cruz, Pedro Vasconcelos, e etc) e o Soldiers of Street (MC. Ygor Motta, Marreco, Todynho, Bboy Fael, Bboy Gabriel), além de outros artistas da cena hip-hop como os meus amigos, Philipe Gottlieb e MC. Ruivo, MC. Leozin, Maiquel, Ruthye Nunes, Bboy, Zebinha, BGirl Geovana e MC. Zap, como o fez também o Grupo de dança Caça Fantasmas do Novo Horizonte nos anos 1990, seguem fortalecendo e normalizando a produção cultural e artística da cidade, apesar do profundo preconceito local contra qualquer prática associada às pessoas pretas e periféricas e pela insistência em associar a cena hip-hop à criminalidade, o que muito é recorrente em Unaí.

Poderia bem dizer das muitas outras manifestações espetaculares e dramáticas que compõe a tradição cultural dessa cidade, da Malhação do Judas, dos grupos de dança, dos shows de música local, do Coral Os Canarinhos de Nossa Senhora do Carmo, dos desfiles de carros de boi e de 7 de setembro, dos antigos carnavais com limões de cera perfumados... existem vários tipos de festa, várias manifestações espetaculares nesta cidade, o teatro, tradição a que me dedico, é uma delas.

De acordo com os historiadores de Unaí, o teatro é uma manifestação artística presentes na vida desta comunidade desde os tempos em que ela era um arraial à margem direita do Rio Preto. Oliveira Mello dá conta da existência de um grupo formado por volta de 1926. José Luís Adjuto, que viria a ser o primeiro prefeito da cidade em 1944, era quem comandava o agrupamento formado por homens apenas. “Foram encenadas as peças ‘Marechal’ e ‘Festa na Roça’. A exibição foi, também, em casas particulares adrede preparadas para as representações.” (OLIVEIRA MELLO, 1988, p.176)

Em contexto escolar, Oliveira Mello traz narrativas ainda mais antigas da prática de teatro no Arraial que Unaí foi no passado. Uma professora, no início do século XX, trabalhava com o teatro como prática educativa e como forma de expressão para seus alunos.

Quem introduziu a arte cênica (teatro) em terras unaienses foi a professora Georgina Ribeiro, com seus próprios alunos, por volta 1918. A primeira peça representada foi a “Dona de Casa”. Pela ausência de um local adequado para encenação, D<sup>a</sup> Georgina se serviu da própria residência. (OLIVEIRA MELLO, 1988, p. 176)

Maria Torres Gonçalves conta em seu livro que, quando foi professora e posteriormente primeira diretora da Escola Domingos Pinto Brochado, a primeira escola do lugar, ela preparava espetáculos teatrais para eventos que consistiam em importante forma de entretenimento e reflexão para toda a cidade, isso nas décadas de 1950 e 1960. Ela mesma dirigia as peças com estudantes no elenco.

No simples palco construído por Antônio Pompeano foram encenadas lindas ou cômicas peças teatrais: *Sempre jovem, sempre bela*, *A noiva do barão*, *O comprador de fazendas* e o *Louco da aldeia* foram algumas das apresentadas.

Julieta Gaia, hoje exatora estadual na cidade de Buritis, contava apenas treze anos e foi a única que conseguiu dominar a interpretação do comovente papel de Maria Sotó na última peça citada. Os irmãos Alceu e César Barbosa, Oscar Rangel, Antônio Martins Versiani, entre outros, foram protagonistas daquela incomparável peça teatral (...) Tenho certeza de que muitos, como eu, guardam bem nítida a memória das peças infantis levadas ao palco pelos alunos. *A mascote da rainha*, *A*

*moura torta, A Bela Adormecida, Tiradentes, o Mártir da Independência* (esta peça, a *Noiva do Barão* e outras foram levadas ao palco do Cine e Teatro Frei Patrício. (GONÇALVES, 2017, p.408)

A esta época Unaí era uma cidade muito pequena, a Escola Domingos Pinto Brochado foi por muito tempo a única escola do lugar e, sob a direção de Dona Maria Torres, era um reduto cultural com suas festas, que reuniam a população quase inteira. Compreendo esses eventos, e seus modestos espetáculos teatrais, de fundamental importância na construção do sentimento de cidade no imaginário daquelas pessoas que vieram de tantas partes e estavam juntas ali, formando o povo de um lugar. A cidade de Unaí estava apenas começando, fazia pouco tempo que tinha se emancipado, poucas eram as formas de entretenimento com ares de urbanidade, um circo que passava pela cidade de vez em quando, o Cine e Teatro Frei Patrício, que pertencia à igreja, mas que recebia fitas estrangeiras, geralmente faroestes que agradavam toda a população, e é claro os espetáculos teatrais, dirigidos por dona Maria Torres e estrelados pelos filhos das famílias mais tradicionais e os filhos de algumas das famílias mais pobres do local, que estudavam juntos na escola pública. Segundo a filha da educadora, os espetáculos que sua mãe montava com as turmas na escola acabavam agradando a população e era comum também que fosse a público no Cine e Teatro Frei Patrício, no palco que existia na frente do telão em que a população assistia aos famosos artistas estrangeiros. Acredito que não pelos faroestes, mas por esses espetáculos escolares, que o povo unaiense se enxergava, se via reunido por uma obra teatral local, que reunia os esforços coletivos do povo daquele lugar, os que faziam e os que assistiam, unidos pela arte. Era forte indício de urbanidade, uma cidade nascia ali.

Luciana da Costa Dias, em seu artigo ‘*O Teatro e a Cidade: notas de uma origem comum*’ (DIAS, 2012), traça paralelos fundamentais entre teatro e a urbanidade.

(...) não haveria nada de inédito em apenas afirmar que “o teatro é filho da cidade”, parafraseando a célebre asserção de Pierre Vernant (2002) sobre o nascimento da filosofia. Afinal, é assunção corrente que a celebração cênica se emancipa do culto e se afirma no mundo grego enquanto fenômeno urbano, quando da migração dos rituais agrários em honra a Dionísio para a cidade-estado de Atenas. (DIAS, 2012, p. 50)

Para Dias o teatro e a cidade como conhecemos têm uma origem comum na Grécia antiga. O diálogo, por exemplo, enquanto era incorporado na pólis e na filosofia grega, era também processado no teatro pelo surgimento dos atores na cena. Dona Maria Torres, como se compreendesse o teatro como um indicativo de urbanidade, reunia a população frente às suas encenações e construía uma cidade. O teatro em Unaí se fortalece na escola de Dona Maria

Torres, onde se formou boa parte da população daquela época, políticos, comerciantes, artistas, funcionários públicos, vagabundos... os alunos de Dona Maria ajudam a construir uma cidade que nasce tendo a prática teatral como um elemento formativo, comunitário e expressivo.

Aliás, na construção da cidade, Maria Torres é figura onipresente, sua assinatura figura nas atas de inauguração de quase tudo na antiga Unaí, escolas, associações, hospitais, clubes de ajuda, clubes de recreação, paróquias e afins. Em outros momentos desse texto, deve ficar clara a preocupação dessa mulher no desenvolvimento da cidade, no entanto não gostaria que passasse despercebido o seu interesse pelo teatro em particular.

Na única oportunidade em que estive com Dona Maria Torres, a vi relatar sobre os espetáculos que montava na escola Domingos Pinto Brochado. Na inauguração do Espaço Cultural que leva seu nome, fundado pelo Grupo Teatral Fênix em 2004, contou numa espécie de discurso que, quando montou *Branca de Neve e os Sete Anões*, não havia maçãs em Unaí, o que a fez trazer algumas de Paracatu. Segundo ela, o elenco formado por crianças ficou encantado quando viu as frutas, e comeu todas deixando só uma, a maçã que foi usada em cena. Fizeram então o espetáculo e ele foi ovacionado pelo público, tanto que decidiram apresentar mais uma vez no dia seguinte. Como já não havia maçãs usaram na segunda apresentação um tomate.

Dona Maria Torres faleceu em 2008, entrevistei, para esta pesquisa, sua filha Geralda Gislene Torres Gonçalves. Gislene explicou que a mãe praticava teatro como autodidata e que os textos dramáticos que ela encenava “ela tirava de livrinhos que chegavam pelo correio”<sup>18</sup>. Muitas vezes, Maria Torres ensaiava os espetáculos que montava com os alunos no quintal da sua própria casa, e, ao passo que criava as cenas, ministrava ensinamentos diversos.

À mesma época das encenações na Escola Domingos Pinto Brochado, havia também teatro em contexto religioso na cidade. Consta que quem estimulava o teatro na igreja era Frei Plequelmo Sanders, que também colaborava nos ensaios de Dona Maria Torres e, assim como a educadora, era importante agente cultural naquele contexto, até treinava o time de futebol. De acordo com a própria Maria Torres Gonçalves, Frei Plequelmo colaborou na organização de peças teatrais, catequese e festas religiosas (GONÇALVES, 2007, p. 205). A incidência de teatro religioso nessa cidade vai dos tempos de Frei Plequelmo (pelo menos) até atualidade.

---

<sup>18</sup> Geralda Gislene Torres Gonçalves. Entrevista 3. [fev. 2021]. Entrevistada por Rogério Luiz Oliveira via plataforma de vídeoconferência online (Zoom) . Arquivo em mp4 (27 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

Jader Campos, ator da cidade entre os anos 1970 e 1980, em entrevista<sup>19</sup> conta que antes de montar seu grupo teatral fazia teatro no Unicolores, grupo de jovens ligado à igreja católica. Jader relatou que na cidade, dos anos 1960 até meados de 1970, só havia prática teatral na igreja, católica e protestante.

O Colégio do Carmo, segunda instituição de ensino fundada em Unaí, também realizava eventos artísticos, e nesses eventos será retomada com grande força o interesse pelo teatro perdido nos anos anteriores. Há registros da Semana de Arte e Cultura do Colégio do Carmo, um evento criado com inspiração na Semana de Arte Moderna de 1922, realizado entre os 1970 e 1980. Esse evento reuniu jovens da classe média, moradores dos bairros mais nobres da pequena cidade e estimulou a prática de teatro e a formação de coletivos. Foi nesse contexto que surgiu o Grupo Teatral Magos da Lua, fundado 1979. Denominado a princípio como Corpo e Alma, esse grupo montava e apresentava espetáculos, além de realizar festivais competitivos de teatro que logo foram incorporados à Semana de Arte e Cultura do Colégio do Carmo. Veremos adiante que as mostras competitivas de teatro se tornaram uma tradição em Unaí, ainda hoje são realizadas, é um formato sempre retomado pela sua capacidade de atrair novos artistas, formar grupos de teatro e engajar o público. Em um lugar com nenhuma produção cultural constante, onde quase não acontecia eventos artísticos laicos, onde as tradições davam lugar às novas práticas econômicas, que mudava a silhueta da cidade com seus novos prédios, as Semanas de Arte e Cultura do Colégio do Carmo representaram o que a semana de 1922 representou para aquele Brasil do início do século XX – é com certo exagero que o digo, não tenham dúvida, mas com alguma justiça também, acredito.

As Semanas de Arte e Cultura do Colégio do Carmo, bem como o incentivo constante do Colégio, é responsável pelo agrupamento de jovens em um segundo grupo teatral, o Asas dos Ventos, e muito representou para o fortalecimento do Grupo Teatral Magos da Lua que já existia. Esses coletivos são dois dos mais importantes grupos de teatro que essa cidade já teve.

Com apoio dos pais dos atores, da Prefeitura Municipal e do comércio local, esses dois grupos buscaram fazer um teatro mais profissional, com espetáculos de dramaturgia própria na maioria das vezes, geralmente apresentados no Cine Cristal (antigo Cine e Teatro Frei Patrício), importante ponto cultural da cidade nos anos 1970 e 1980. Apresentavam também em outras

---

<sup>19</sup> Jader Campos. Entrevista 2. [mar 2021]. Entrevistada por Rogério Luiz Oliveira via plataforma de vídeoconferência online (Zoom) . Arquivo em mp4 (29 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

idades, mas em Unaí faziam um trabalho mais voltado para a (entre grossas aspas) “elite local”. Jader Campos, integrante do Grupo Teatral Magos da Lua, relatou que seu grupo nunca se interessou em fazer um teatro sem recursos.

Dissidente do Grupo Teatral Magos da Lua, a atriz, cantora, dramaturga e diretora Célia Araújo, do final dos anos 1970 ao início dos 2000, trabalhou sistematicamente seu teatro em Unaí, buscando por apuro técnico e profissionalismo, dirigiu, atuou, escreveu textos originais, adaptou outros tantos, esteve à frente de diversos grupos, sendo o principal e mais duradouro deles o movimento cultural UMPAC-JEM (União Mental Positiva Ativando a Cultura de Jovens Esperança do Mundo), criado em 1988, onde montou os espetáculos *Carmem*, *O Confusório de um Corno Rico*, *Quem Acredita em Fantasma?*, entre outros.

**Figura 8-** Espetáculo *Quem acredita em fantasma*



Espectáculo *Quem acredita em fantasma* do Movimento Cultural UMPAC-JEM em 1996. Direção Célia Araújo. Em cena Célia Araújo e Giowana Cambrone. Sede Social do Itapuã Iate Clube  
*Fonte:* Acervo pessoal de Giowana Cambrone

Nada se sabe de grupos de teatro com um perfil diferente do Magos da Lua, formados por homens e mulheres mais simples, nos bairros mais pobres da cidade entre os anos 1970 e 1980. Grupos com características mais populares, surgiram apenas a partir dos anos 1990 na cidade. É o caso do Grupo Teatral Fênix, que iniciou seus trabalhos em 1995, com uma oficina de teatro ministrada pelo jovem ator, dramaturgo e diretor César Junior, na extinta Fundação Vida, uma instituição que à época oferecia serviços comunitários à população pobre da cidade. A Fundação Vida ficava localizada na Rua Domingos Pinto Brochado, no Bairro Cachoeira, bairro humilde da cidade, bem em frente à casa da família de César Junior. Com os participantes

da oficina que César Junior ofereceu, o Fênix se fez grupo, tendo montado de 1996 até a atualidade inúmeros espetáculos, quase todos com direção e texto do próprio César Junior.

**Figura 9-** Espetáculo *Édipo e o circo da vida* – Grupo Teatral Fênix (2004)



Espectáculo *Édipo e o circo da vida*, direção César Junior. Em cena Cesar Junior, Clédina e Giowana Cambrone. 1º Espaço Cultural Maria Torres, ainda no quintal de uma casa alugada no largo da Praça das Almas  
*Fonte: Acervo pessoal de Giowana Cambrone*

Do outro lado da cidade, em outro bairro pobre, o bairro Dom Bosco, o Grupo Teatral Kírios, grupo comandado pelo pintor (de paredes), ator e dramaturgo Nazareno Paulino, desde 1998, monta espetáculos com temática cristã católica ou algo próximo disso. Atualmente o Kírios tem trabalhado mais com temáticas seculares, como consciência política, saúde, meio ambiente... É também o Grupo Teatral Kírios que organiza a Via Sacra, encenação da morte de Cristo, evento teatral importante, que reúne centenas de pessoas da comunidade para a realização, atraindo milhares de espectadores todos os anos. O Fênix e o Kírios extrapolaram os limites dos bairros em que foram fundados, tornando-se grupos reconhecidos por toda a cidade, reconhecimento esse que é também político. Tanto César Junior quanto Nazareno Paulino concorreram a cargos políticos nas últimas eleições. O que demonstra que Unai, nas últimas décadas, tem enxergado alguma força política no teatro.

**Figura 10-** *O Fim dos Tempos* – Grupo Teatral Kírios (2000)



Espectáculo *O Fim dos Tempos*, direção Nazareno Paulino. Em cena João Narciso (Ceará) e Nazareno Paulino. Praça da Matriz no extinto palco da Via Sacra

Fonte: Facebook (página Arquivo do Teatro Unaiense- fotos, vídeos e textos)<sup>20</sup>

De março a maio de 2002, a prefeitura municipal da cidade, a Fundação de Arte e Cultura - FUMAC e a Secretaria Municipal de Esporte, Lazer, Cultura e Turismo-Semelt realizaram, com apoio do Ministério da Cultura, o Curso de Iniciação Teatral e Artes Cênicas, que consistia em uma série de oficinas de montagem teatral para estudantes dos anos finais do Ensino Fundamental e todo o Ensino Médio. O curso também foi estendido a artistas que vinham fazendo teatro na cidade, como os grupos teatrais Fênix e Kírios e outras pessoas que, por vezes, se agrupavam em montagens eventuais, como era o caso de Giowana Cambrone e Marcelo Pelucio. As oficinas culminaram no Festival Luzes da Ribalta, de 23 a 26 de maio de 2002, um resgate da tradição dos festivais competitivos que já aconteciam na cidade na década de 1970. O curso de iniciação teatral foi ministrado por Amarildo Jacinto, um ator da cidade, que nessa época já vivia há algum tempo em Trindade-GO, onde mantém um consistente grupo de teatro, O Grupo Desencanto. Amarildo contou com a produção local do Grupo Teatral Fênix, seus integrantes trabalharam incansavelmente, além de frequentarem as oficinas como aprendizes.

Eu frequentei apaixonadamente essas oficinas. Quando elas tiveram início, eu participava há alguns meses do Grupo Teatral Kírios e fazia a oitava série na Escola Domingos Pinto Brochado, sempre liderando montagens teatrais que a escola sempre incentivava, penso que dando continuidade à tradição iniciada lá atrás, nos eventos de Dona Maria Torres

---

<sup>20</sup> Disponível em

[https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0S7kVsnXMBH79XbP7WdTtfs8Yc3MwFQ7AAoiYvMehccDPqJcYtYW2d2PZDgKduBvQI&id=104695194730585](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0S7kVsnXMBH79XbP7WdTtfs8Yc3MwFQ7AAoiYvMehccDPqJcYtYW2d2PZDgKduBvQI&id=104695194730585). Acessado em 12/05/2023



Gonçalves nas décadas de 1950 e 1960. Nas oficinas tive a oportunidade de montar um grupo com pessoas da minha idade que seguiu trabalhando junto. Aquelas reuniões tiveram sobre a minha vida uma força definitiva. Embora breve, o Curso de Iniciação Teatral e Artes Cênicas foi importante não só para mim, mas para o teatro todo da cidade. A partir dele novos coletivos de teatro se formaram. É o caso do Grupo Teatral Ob-Cervantes, o grupo que ajudei a montar ainda nas oficinas do curso. É também o caso do religioso Grupo Kayrós, que se formou no Bairro Novo Horizonte, sob a liderança do hoje vereador de Unai Roney do Novo Horizonte, e da Cia. Cínica que foi formada já em 2004 e de que participavam Giowana Cambrone, Marcelo Pelúcio e Maíra Rosa.

**Figura 11-** Cia. Cínica (2004)



Cia. Cínica em *O Amor Dom Perlimplim* no Auditório da FACTU. Direção Giowana Cambrone. Em cena Vanessa Oliveira e Marcelo Pelúcio

Fonte: Acervo pessoal de Giowana Cambrone

Em 2005 o grupo GATTO foi formado no curso de Letras da Unimontes -Campus Unai e montou dois espetáculos que circularam por eventos teatrais locais e congressos acadêmicos.

Os Grupos Kírios e Fênix fortaleceram suas práticas depois dos ensinamentos de Amarildo Jacinto. O Fênix, em particular, inspirado pelo sucesso do festival de teatro, deu início a uma série de eventos coletivos, como o Unacênico - Mostra Unaiense de Teatro, evento anual que reunia os espetáculos de todos os grupos que existiam na cidade então; e como o Festival de Teatro Estudantil, evento anual que decorria do projeto Nas Trilhas da Arte, realizado de 2006 a 2011, a exemplo do Curso de Iniciação Teatral e Artes Cênicas e o Festival Luzes da Ribalta de 2002, sempre com um período anterior de formação e montagem de espetáculos e

depois uma mostra competitiva dos trabalhos gerados, atraindo e formando novos artistas para outros projetos do grupo e levando adiante a tradição dos festivais.

É no Festival Estudantil de 2007 que André Campos começará a fazer teatro. Tendo sua dedicação reconhecida pelos integrantes do Grupo Teatral Fênix, André passa então a integrar o coletivo e nele permanece até 2012. Ao sair do grupo, André, e também Elaine, resgatam a tradição, organizando o Festival Em Busca de Talentos de 2013. Selecionando participantes do projeto, o casal funda então a Cia. Pé na Estrada. A partir do nosso encontro, em dezembro de 2013, começamos a olhar juntos para a história dos espetáculos na nossa cidade, priorizando o experimento e estudo teórico e prático da linguagem teatral na Cia. Pé na Estrada. Juntos vamos criando o nosso jeito de fazer teatro, vamos criando o nosso Teatro de Quintal, um passo para traz dois pra frente, nos aproximando da prática comunitária dos espetáculos em Unai e nos afastando do que se configurava como regra nos processos criativos da cidade quando começamos a fazer teatro.

Deixamos, por exemplo, de partir, nos processos criativos, de textos com indicações minuciosas para serem seguidas à risca. Em Unai sempre escrevíamos os textos. Ou criávamos dramas com histórias originais ou reescrevíamos, sempre em forma dramática, histórias já famosas. Mesmo as peças teatrais, como *Sonho de Uma Noite de Verão* ou *O Bem Amado*, nós reescrevíamos. Nunca deixávamos que o texto chegasse aos atores na sua forma original, sempre mexíamos adaptando-os ao nosso contexto, cortando, compactando cenas, simplificando diálogos. E de posse do texto pronto, fosse original ou adaptado, devidamente distribuído entre os atores e as atrizes, com seus personagens previamente escolhidos, é que começávamos o processo criativo oficialmente. Nos textos, fossem originais ou nos adaptados, não constavam só diálogos, mas também rubricas que já eram em si uma concepção da encenação, já considerando as condições específicas em que fazíamos teatro, o tipo de espaço de que dispúnhamos, a audiência que nos prestigiava. Artistas como César Geowana Cambrone e Célia Araújo escreviam assim, eu, antes de sair de Unai, também procedia da mesma forma.

Quando comecei a trabalhar com a Cia. Pé na Estrada, é que passamos então a criar partindo da cena, através de jogos, de exercícios criativos, de improvisação, em alguns processos que trabalhamos com textos clássicos, começamos o processo sem saber com que texto trabalharíamos. Na minha primeira experiência com a Cia. Pé na Estrada, quando dirigi *Romeu e Julieta*, depois de começar a preparar o grupo com exercícios lúdicos, expressivos e de improvisação, estudamos o texto a ponto de compreender como a história funcionava, de

interpretar seus elementos, e então partimos para a montagem do espetáculo, tendo a cena como elemento condutor do processo, às vezes discutindo aqui e ali um elemento ou outro, estabelecendo cenas, mais simbólicas, que não era a cena do texto em si, mas a simbolizava. Esses procedimentos revolucionaram a forma como o grupo criava, estabeleceram uma postura mais experimental, abrindo espaço para o surgimento da ideia do Teatro de Quintal entre nós. Escrevemos sempre a dramaturgia em cena, ela é criada no encontro e não mais na solidão, partindo sempre de estudo prático e teórico, deixando que a ação dos nossos corpos no espaço indique que elementos queremos privilegiar na releitura de textos polifônicos como os de Shakespeare, ou o que queremos falar quando trabalhamos com uma dramaturgia original, como em *Falta Cova*, nosso último espetáculo. Pela ação cênica, pela força da improvisação e do acaso, do espaço e suas precariedades é que vamos concebendo a nossa encenação.

Do teatro unaiense que conhecíamos antes, ficamos principalmente com a ideia do espetáculo como uma prática comunitária. O Teatro de Quintal tem raízes plantadas nas manifestações espetaculares populares, como as folias de Reis e do Divino, nos modestos eventos em escolas e bairros, eventos religiosos e profanos, na Hunaí de ontem que, como uma cidade medieval, uma aldeia, um quilombo, vivia o urbano na sua plenitude, na Festa no sentido lefebvriano. É no sentido da festa que buscamos recompor o nosso direito à cidade.

Temos como referência a comunidade que se une para realizar um espetáculo, em que alguém cheio de ideias reúne o povo, vai tramando a apresentação, e outro alguém que é mais pé no chão, ajuda a organizar, faz rifa, bingo, pede patrocínio. Outros tantos participam, há quem ceda o quintal da casa, aqui e ali há quem empreste as cadeiras e os bancos que tem para plateia se sentar, o tapete e o sofá para o cenário, sapato para calçar a atriz. Há quem costure o vestido e a cortina, há quem construa o palco, quem ajude a pintar o pano de boca. O DJ do forró e das festas particulares empresta o som. Há o bebê da mulher parida que fará Jesus na manjedoura, os meninos e meninas que entrarão de anjinhos no final com os braços abertos como se voassem. Há também as meninas da academia de dança que dançarão cançã no *saloon*, o grupo de capoeira que trará mais ação à revolta na senzala, na fuga para o quilombo. Há o gaiato que faz o bêbado, o tímido que se descobre ator vivendo o duende, o locutor de rádio que dará voz em off ao narrador. Inspirados nesse esforço comunitário para viver a cidade pelo teatro, chegamos ao Teatro de Quintal. O Teatro de Quintal é sobretudo uma poética de cooperação na cidade controlada pela lógica neoliberal do agronegócio.

### **3. CIA. PÉ NA ESTRADA E A INVENÇÃO DE UM TEATRO ESSENCIALMENTE UNAIENSE**

#### **3.1 Conflito de epistemologias na experiência do Teatro em Unai**

Do teatro escolar passei aos grupos de teatro em 2002. Cheguei primeiro ao Grupo Teatral Kírios, cujos ensaios eram na casa do diretor do grupo, Nazareno Paulino, no quintal da casa, preciso ressaltar, da casa em que ele morava com a mãe, a irmã e a sobrinha que chorava quando os personagens que Nazareno fazia eram agredidos em cenas de violência. Quando cheguei lá pela primeira vez o ensaio já ia alto, Jesus, interpretado por Marcinho, o professor de história, retirava Larissa, uma atriz que nem tinha 4 anos de idade, de dentro de uma caixa de papelão grande, em que se lia “LIXO”. Larissa estava supostamente morta, e parecia morta de fato, sem tônus, sem reação. Então Jesus a ergueu sobre a cabeça e, em uma imagem apoteótica, ele moveu de repente os braços, um movimento pequeno e enérgico, nesse momento Larissa acordou assustada, reviveu toda corada, alegre quase, sustentada no ar por Jesus. Enquanto assistia a cena impressionado, entendi que o teatro de Nazareno Paulino era religioso, católico. Isso não era o que eu esperava, mas não chegava a ser um problema para mim, em Unai todos eram religiosos, todos diziam graça a deus, vai com deus, bença, deus te abençoe. Encarei com normalidade e comecei a trabalhar nos espetáculos do grupo.

No Grupo Teatral Kírios, ao longo de um ano, entre 2002 e 2003, me apresentei tantas vezes, em missas, quermesses, congressos religiosos, na rua, em escolas, igrejas, instituições beneficentes, na cidade e nos distritos, que pude desenvolver em cena a minha relação com o público, pude colocar à prova minha capacidade de propor interações, de compreender se o que eu estava fazendo estava me aproximando de quem me assistia e quando devia me rever em cena para gerar maior envolvimento, o que, mesmo hoje, nem sempre dá certo. Mas nunca tive um interesse específico pelas religiosidades e isso me afastou dos objetivos do Grupo Teatral Kírios.

Antes mesmo de finalizar meu período no Kírios, veio o Grupo Teatral Ob-Cervantes, dessa vez um grupo secular, formado por pessoas da minha faixa etária que conheci em curso de teatro oferecido pela prefeitura a estudantes de escolas públicas, coisa incomum na Unai daquele tempo. Nós, os Ob-Cervantes, nos fizemos grupo no terraço do prédio ao lado do Hotel Unai, na Rua Nossa Senhora do Carmo, de frente pra onde hoje é um posto de gasolina. Não sei bem como se chegou a esse nome, Grupo Teatral Ob-Cervantes, mas seguimos nos

identificando assim pelos anos que o grupo durou, com um nome que poucos na cidade conseguiam escrever ou mesmo dizer, mas para nós nome melhor não poderia existir.

Como nascemos em um curso, gostávamos de jogos teatrais, de nos exercitar e de estudar o que montávamos. Gostávamos de improvisar, mas à princípio, havia algumas formalidades: um texto, exatamente como falei no final do capítulo anterior, impresso em papel sulfite, com diálogos que deviam ser decorados e rubricas a serem seguidas como um mapa, ficções com nexos causais vividas na maioria das vezes para uma das frentes, com um ator para cada personagem e com cenário, figurino e objetos que buscavam reproduzir materialmente a época, a circunstância e o espaço que era aludido. Assim montamos *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *O Mágico de Oz*, *Édipo Rei*, e mais uns textos originais que eu mesmo comecei a escrever logo que entendi as convenções daquele teatro.

**Figura 12-** Grupo Teatral Ob-Cervantes (2004)



Grupo teatral Ob-Cervantes em *O Mágico de Oz*. Direção Paulo Marcelino, 3º Unacênico, 2004, Sede Social do Itapuã Iate Clube. Em cena Paulo Marcelino, Giowana Cambrone, Rogério Luiz e Maína Barcelos.

Fonte: Acervo da Cia. Pé na Estrada

No Grupo Teatral Ob-Cervantes, com o tempo fomos descobrindo outras referências e buscando outras formas de proceder, sobretudo formas que nos permitissem criar sem nenhum recurso financeiro. Criamos, por exemplo, o que chamávamos *Saraus Itinerantes*, algo que por sua itinerância lembrava as Folias de Reis. Nesses saraus íamos circulando, sexta ou sábado à noite, pelos pontos mais movimentados da cidade, onde apresentávamos nossas cenas, geralmente a teatralização de um poema consagrado, a recitação de poemas autorais, clássicos da literatura de cordel, tudo previamente ensaiado. Quando finalizávamos, nos deslocávamos para outro ponto cantando e dizendo palavras de ordem.

O que geralmente acontecia no Grupo Teatral Ob-Cervantes é que eu escrevia ou adaptava os textos (cortava cena, mudava diálogos, adaptava textos de outros gêneros ao dramáticos), Paulo Marcelino assinava a direção (eu também assinei algumas vezes, passei a dirigir depois que Paulo saiu do grupo, pois entendíamos essas posições como cargos fixos), Alexandre Bruno botava ordem na bagunça (cuidava do espaço que ensaiávamos na escola Teófilo Martins, guardava a chave, guardava o dinheirinho que tínhamos em caixa), e Andressa Ferrari desenhava os figurinos e os cenários também. Todos atuavam, nós e os demais, Maína Barcelos, Lissiany Márcia, Júlio Marques, Sara Lee Jones, Fabiano Salgado, Pedro Truchetti, Danielle Lima, Talysson Primo, Luiz Henrique Míssio, João Paulo Avelar, Gabriela Blayenner, Danielle Oliveira, João Navarro, Elaine Silva e muitas outras pessoas. Passaram por esse grupo, para mais de cinquenta integrantes, nele eu vivi a adolescência exercitando a criatividade, a coletividade, a convivência em cena com os outros atores e com o público.

Do Ob-Cervantes só me afastei, quando peguei a BR 251 e vim para cá, para Brasília, para estudar. Comecei graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília em 2007, estudava e morava na UnB, morava na CEU, Casa do Estudante Universitário, um dos muitos programas públicos que permitiram me manter estudando e me manter artista.

Durante o curso, quando havia férias não haviam muitas opções, duas apenas, permanecer na CEU ou ir para Unai. Em Unai, naquele mundo que funcionava em um tempo diferente, escoando calmamente por ruas muito estreitas, eu encontrava meu grupo de teatro, o Ob-Cervantes sem mim seguia.

Foi com o Ob-Cervantes, ainda em 2007, que comecei a trabalhar em Unai o que me ensinava a universidade. Nessas oportunidades comecei instintivamente algo que desembocaria neste trabalho aqui. É que enquanto durou a minha graduação, sempre nos períodos de férias, fazia teatro na minha cidade, seja como oficina, ator ou diretor, além de ter participado como jurado de um festival estudantil e ter comparecido como espectador a diversos espetáculos. Diferente do que acontecia durante o semestre letivo, tinha a oportunidade de viver o teatro com noções que me eram apresentadas na academia, mas com a propriedade e a familiaridade de quem está em casa. Assim eu me aprofundava naquelas noções, as experimentava e me experimentava, descobria coisas novas, ao passo que compartilhava o conhecimento que trazia da universidade. Assim era, mas não era só assim, na verdade havia isso e havia também o conflito.

Na medida em que eu tentava assimilar as diversas referências que me apresentava a universidade, comecei a achar antiquado todo o teatro que se fazia na minha cidade. Quando assistia um espetáculo teatral de Unai, buscava os defeitos, sem entender de onde vinha esse estímulo, talvez buscasse me afastar de Unai, mesmo estando lá com frequência. Então me sobrava tempo para julgar a literalidade das cenas, tudo era dito e mostrado e dito mais uma vez, e isso era um problema para mim. Era problema para mim que quase toda proposta fosse realista. Se havia um assalto, por exemplo, aparecia a vítima, o assaltante, a polícia, os curiosos, e todos agiam em cena de forma quase cotidiana, algo como a televisão, mais uma tentativa disso que isso de fato, havia piadas absurdas às vezes, momentos em que essas normas do televisivo e do realista eram suspensas, mas a ideia de assalto estava ali, dada, e o êxito estava em reproduzi-la da melhor forma.

Eu assistia e julgava os problemas do realismo proposto, o problema de ser necessariamente realista, os problemas na execução, julgava a movimentação dos atores em cena, lembrava que eles permaneciam em pé e se moviam pouco e geralmente, quando se manifestavam, era sempre verbalmente, “medem a importância em cena pela fala”, eu dizia e seguia: “falta teatralidade”. É difícil dizer agora o que queria dizer com teatralidade, penso que fosse cenas com formas extravagantes, que divergissem da maneira econômica e bem comportada que as pessoas geralmente se expressam na vida corrente, pensava em cenas com atores empilhados talvez, com um trabalho vocal e corporal menos cotidiano, em que os atores não permanecessem sempre na vertical, e com uma dramaturgia menos realista, mais fragmentada, enxertando cenas de obras diversas, com jogos de palhaçaria, dançando e cantando talvez.

Por outro lado, eu não suportava também os jograis, com várias cenas cantadas e recitadas, que contavam a história de Unai, por exemplo, coisas que pouco tempo antes eu era feliz fazendo. Comparava aquela forma a outras formas de fazer teatro que eu julgava como corretas, bem definidas, desenvolvidas sobre fortes pilares. E pensava nos espetáculos que via em Brasília e, como não enxergava as mesmas características no teatro que via em Unai, o considerava sem técnica, engessado, cheio de imperativos, cheio de regras. Essas regras, comecei a questionar de onde vinham, por isso é que achei que deveria estudar o teatro de Unai, mas para mudá-lo, para afastá-lo do que era e aproximá-lo das tais referências externas que, sem perceber, passei a entender como regras também.

O artigo *Universidade e sociedade: diálogos silenciados* (BASNIAK, ALMEIDA & SILVA, 2018) mostra, como sugere seu título, a disfunção dessa comunicação. O texto lembra que, embora a maioria dos trabalhos científicos estejam com acesso livre, a sociedade não recorre a eles, à princípio por uma dificuldade com a linguagem acadêmica, que costuma ser densa e formal, tanto que até mesmo nos livros didáticos e apostilas do ensino básico essas informações precisam ser simplificadas, reiterando o quanto a produção científica se faz distante da sociedade, inclusive em espaços formais de educação, e, por fim, há ainda a dominação que os meios de comunicação de massa exercem sobre o conhecimento.

Talvez isso se deva a essa ruptura que há entre o conhecimento produzido no meio acadêmico e o conhecimento que a população em geral acessa, o qual na maioria das vezes ocorre por veículos midiáticos, em que a televisão ou as revistas não científicas apresentam à população os acontecimentos atuais, baseados em uma análise do senso comum, em opiniões e observações sem base científica, ou ainda, em releituras, muitas vezes equivocadas de pesquisas científicas. Assim, a população fica à mercê da mídia para compreender a realidade e também para tomar decisões (BASNIAK, ALMEIDA & SILVA, 2018, p. 151).

Esse poder dos meios de comunicação sobre o conhecimento popular era visível naquele teatro feito em Unai àquela época, cujas maiores referências eram as novelas brasileiras e os filmes hollywoodianos. E creio que alguns imperativos de obras ficcionais da indústria cultural, como o realismo, a alusão direta e a literalidade, viciava o fazer dos artistas e a fruição do público, dificultando a compreensão de outras formas expressivas. Mas por outro lado, algumas referências culturais de Unai, que eu acreditava serem valiosas, quando eu apresentava em processos criativos das disciplinas da UnB, também não encontravam eco na universidade.

Naquela época, além do Grupo Teatral Ob-Cervantes e do religioso Grupo Teatral Kírios, existia em Unai o bem estruturado Grupo Teatral Fênix, o grupo que mais produzia na cidade, que reunia em torno de si um público fiel que costumava lotar suas apresentações. Naquele tempo, entre os anos de 2007 e 2012, o Fenix não só recebia o apoio privado, por sua credibilidade junto ao comércio e outras empresas da cidade, como também o apoio público através de editais, reunindo uma estrutura pouco comum em toda a trajetória do teatro local. O Grupo Teatral Fênix viajava com seus espetáculos, os apresentava nos mais diversos eventos da cidade e organizava as mostras coletivas de que participavam também os outros grupos teatrais e artistas de outras áreas. Seus atores eram conhecidos por todos na cidade. Passaram pelo Fênix uma variedade imensa de pessoas: José Ney Lopes, Anderson Gordin, Derson, Alana Maiara, Juliano, Ariane Lopes, Clédina, André Campos, Elaine Silva, Tallyta Chayane, Karllos



Zóio, Dener Saldanha, Murilo Martins, Teleco, Victória Nunes... Geralmente os textos eram escritos pelo líder do grupo, César Junior, que também dirigia os espetáculos e quase sempre atuava neles. Ao longo da sua história, o grupo reúne um repertório imenso de espetáculos, muitas comédias de costumes como a suas *Amor I Love You* e o *Prefeito Perfeito*, às vezes faziam também espetáculos com um tom mais lírico, como a *Paixão de Cristo*, *Segundo o Povo Conta* e *Unáí em Verso e Prosa*, além dos dramas com um tom mais trágico, como *The End*, *In. Memórian*, e *Tapera dos Porcos*. Esta última a peça mais autoral de César Junior, que comumente recorre a narrativas clássicas e populares, diferente disso, em *Tapera dos Porcos*, Junior cria um texto com traços mais originais, mostra o cotidiano de uma boca de fumo regida por dois irmãos, uma atmosfera que chega a lembrar Plínio Marcos, mas se diferencia ao se voltar para o provincianismo da cultura local, buscando inspiração nas violentas narrativas sobre o tráfico de drogas no Bairro Cachoeira dos anos 1980, na famigerada Baixada, como era chamada naquela época a parte do bairro mais próxima ao Rio Preto, na Rua Domingos Pinto Brochado e proximidades, a comunidade em que eu cresci e César Junior também. O Fênix fez, inclusive, trabalhos na televisão local, mas atualmente atravessa uma crise, com dificuldades de manter seu espaço cultural em atividade e com montagens e apresentações cada vez mais raras.

Foi em um dos eventos do Grupo teatral Fênix, o *Festival Estudantil de Teatro*, do *Projeto Nas Trilhas da Arte*, que eu, já com essa dificuldade de aceitar o teatro feito em Unáí, assisti a um dos grupos formados no projeto, o Grupo Teatral Caras e Bocas, no ano 2007. O elenco, formado por estudantes do Ensino fundamental, montou um espetáculo de duas horas, se chamava *Confusões e Confissões*, dirigido por Melissa Mendonça, que faleceu – divergem as versões da causa. As cenas foram criadas a partir de improvisações e a estrutura dramática era simples, uma pensão, vários moradores, cenário único, tudo acontecia na recepção, algo que lembrava os programas de humor da televisão da época, como os programas *A Praça é Nossa* e *Zorra Total*. Integrava o elenco Phillipe Gottelib, que hoje integra a Cia. Pé na Estrada, na ocasião ele tinha treze anos. Lembro que reclamei de tudo, da duração do espetáculo, da idade do elenco, das piadas prontas, mas permaneci e assisti. Assistindo às cenas eu imaginava o processo, a não-consciência de cada pessoa por traz daquilo, e sentia a alegria que movia aquela criação. *Confusões e Confissões*, apesar de ser inspirada em clichês, e ao contrário do que se espera de um elenco de crianças, era magnético, me relacionava com cada cena, sinto que assistiria àquele espetáculo um ano inteiro. Era fácil notar que as crianças em cena, convictas que agradavam, improvisavam mais elementos e o espetáculo ia se remontando enquanto era

apresentado, como uma peça de roupa que se costura sobre o corpo, se corta, se alinhava, emenda, aperta e borda de modo que, se tirar do corpo, não se consegue vestir novamente. Era como um artefato que se faz à mão, simples, com marcas do processo de feitura, amoroso, frágil, único, artesanal, era um teatro feito para mim, era um teatro feito para nós, teatro de Unaí, que se fazia junto do povo que o amava, era bonito de ver como aquele encontro se dava com harmonia, com cumplicidade e tranquilidade, acontecia como se cumpríssemos uma necessidade cotidiana. Fiquei sem formas de pensar aquilo, era, com toda a sinceridade, insipiente e maravilhoso. Minhas críticas ao teatro feito ali permaneciam, mas vivi aquele momento com amor e propriedade, não gostava da forma do espetáculo, mas a harmonia do fenômeno que ele produzia, do encontro que ele promovia, era real, era um teatro vivo, era o meu teatro, o teatro da minha cidade. E o acaso regia aquelas cenas, a improvisação, a força do acontecimento teatral, ficou em mim, e inspiraria muito do que fiz dali em Unaí nos anos seguintes.

No meio dessa minha confusão, primeiro nas férias de inverno e depois nas de verão de 2007, quando Alexandre e Sara Lee lideravam o nosso Grupo Teatral Ob-Cervantes, fizemos muitos exercícios teatrais no pátio da Escola Teófilo Martins Ferreira, que era onde então os Ob-Cervantes ensaiavam. Lembro que o grupo estava diferente, mais diverso do que foi em anos anteriores. Todos declaravam sua orientação sexual e identidade de gênero com liberdade, havia gente dos mais diferentes bairros da cidade e ali todos se respeitavam. Giowana Cambrone, atriz da geração anterior à nossa, jovem, mas mais madura do que éramos, vinha participando do grupo, oferecia um pouco do seu conhecimento, contava nos encontros das suas experiências que remontam à sua participação nos grupos de Célia Araújo. Enquanto vivi o meu primeiro ano de curso na UnB, Giowana apoiou Alexandre e Sara, e juntos mantiveram o Grupo Teatral Ob-Cervantes em funcionamento depois das baixas que ele sofreu. Giowana dava exercícios, organizava oficinas com terceiros, preparava todo mundo para novos processos criativos, ajudou o grupo a montar uma série de cenas curtas, garantindo a participação do grupo no Unacênico, a mostra anual de teatro unaiense que organizava o Grupo Teatral Fênix.

Depois das cenas curtas o grupo teve muita dificuldade de montar novos espetáculos, embora tentasse muito e nessas tentativas se encontrasse com regularidade. Frequentou o Ob-Cervantes, nessa época, além Alexandre Bruno, Sara Lee e Giowana Cambrone, João Paulo Avelar, João Navarro, Lobão, Marcelinho Barcelos, Marina, Danielle Oliveira e Elaine Silva, a mesma Elaine que fundou a Cia. Pé Estrada com André Campos.

Nesse período específico, não montamos nada, mas como disse, nos exercitamos muito. Havia nos integrantes uma curiosidade grande pelo que eu estava aprendendo e eu, à minha vez, me mostrava muito disposto a compartilhar, tinha prazer em rever aqueles exercícios durante as férias. Sem refletir muito a respeito, eu sentia que o teatro em Unaí necessitava das informações que eu apreendia na universidade, conceitos, exercícios, procedimentos, e que era minha responsabilidade, minha missão, apresentá-las ao teatro unaiense. E agia assim, como um missionário, e com satisfação ia conduzindo práticas iguais às conduzidas por meus professores e professoras, no primeiro momento eu até repetia seus termos. Mas logo aquele nosso contexto ia me obrigando a adaptar e desdobrar aqueles exercícios e eu ia me soltando, inventando novos comandos, novas formas de realizar que inevitavelmente surgiam das ações, das interações, coisas que o instante ia sugerindo, e, assim, práticas novas iam nascendo.

Era comum que eu acabasse descobrindo sentidos, conceitos, finalidades, funcionalidades, enfim, elementos de que não tinha me dado conta enquanto fazia o mesmo exercício na UnB. Era sempre um momento de descoberta, de ampliar os momentos de aprendizagem que eu vivia na universidade, e de viver o teatro com a propriedade que eu não sentia na universidade, com a familiaridade que eu só encontrava na minha cidade.

Esses exercícios geravam interações que nunca tínhamos feito ali. Trabalhei com exercícios que vi nas aulas de interpretação de Simone Reis<sup>21</sup>, seus exercícios que trabalhavam sempre a ideia da presença, depoimento pessoal, improvisação e performatividade, que acabavam encontrando eco nas nossas práticas pelos elementos culturais frequentes nas criações de Simone, seu imaginário místico, mineiro-interiorano, que todos nós reconhecíamos em Unaí. Trabalhei também com exercícios que experimentei nas aulas de Hugo Rodas<sup>22</sup>, geralmente exercícios de teatro físico, em que comparecia a rigidez técnica que acreditava ser necessária àquele grupo amador em tudo e que vinha encontrando dificuldades de se manter em atividade.

Mas com frequência o que eu propunha também era recebido por alguns integrantes do grupo com certa desconfiança. Em resposta eu questionava a capacidade de abstração e

---

<sup>21</sup> Simone Reis é atriz, diretora teatral e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB desde os anos 1990, ministra, geralmente, disciplinas que envolvem interpretação e montagem teatral. Simone é natural de Uberaba-MG.

<sup>22</sup> O ator e diretor de teatro, Hugo Rodas é uma figura emblemática do teatro brasileiro, foi professor do Departamento de Artes da UnB, faleceu em 2022. Na universidade, se dedicava, assim como Simone, às disciplinas da cadeia de interpretação e montagem teatral.

concentração de quem me questionava, o que gerava terríveis discussões. Eu acusava meu colega de caretice e era acusado de querer impor uma visão ilógica do teatro, uma loucura qualquer que tinha aprendido na universidade, os outros se posicionavam, boa parte me defendia, a discussão se adensava e alguém mais lúcido então mediava a confusão toda, ia desfazendo os mal-entendidos, organizando a discussão sem dar lugar à ofensa, e bem ou mal nos entendíamos. Como eu estava subjugando o teatro de Unaí, ele resistia tanto quanto se conformava.

Ao mesmo tempo, como sugeri antes, na universidade, por vezes, encontrei dificuldades de ter minhas referências aceitas, e aqui e ali, eu, que tinha me dedicado tanto ao teatro, parecia que o fazia do zero, sobretudo quando ia fazer algo que envolvia um trabalho mais físico, com repetição e apuro coreográfico, tudo isso demandava um esforço muito grande da minha parte. Vez ou outra tive minha competência para o teatro questionada em algumas aulas, em resposta, eu aceitava os questionamentos, e me esforçava para executar o que era pedido de maneira aceitável, e acreditava que estava me experimentando, fazendo algo distante de mim, longe do que me soava confortável. Em algumas situações cheguei a não mencionar como experiência com o teatro as vivências de Unaí, pois sentia o preconceito das pessoas quando dizia que me fiz ator no teatro interiorano, numa cidade pequena. Por outro lado, em alguns momentos na UnB, minha formação anterior me deu suporte e me orientou por um caminho só meu, quando, por exemplo, uma professora pedia espontaneidade e tudo que se via era apuro técnico. Situações como essa me reafirmavam como um ator de experiências teatrais diferenciadas, as experiências que tantas vezes eu silenciava, e que tinham a ver com a minha cultura, que resultavam numa relação muito íntima com o espectador, e muito integrada ao cotidiano posto, muitas vezes construía cenas ficcionais com enredo muito simples, com diversos momentos de distanciamento, ou eu improvisava personagens muito típicos, de rápida identificação, que mantinha com falas e ações simples, e que ia ganhando aos poucos complexidade nas situações muito inusitadas que eu acabava criando, e recebia elogios, que eu também aceitava. E assim eu também me conformava e resistia.

Em *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*, Marilena Chauí reflete, por exemplo, sobre as populações migrantes do Brasil na segunda metade do século XX, pessoas que saíram do meio rural ou interiorano com seus saberes específicos, conhecimentos profundos de procedimentos válidos em seu lugar de origem e que são menosprezados nos grandes centros em que a realidade industrial do trabalho ou, simplesmente, a realização do trabalho segundo outros valores pede outras formas de se fazer as coisas, o que

transforma o migrante em ignorante, trabalhador sem qualificação, e faz do seu conhecimento algo antiquado, obsoleto. Posso dizer que vivi algo parecido na universidade, em que cheguei conhecendo caminhos para se fazer o teatro de determinadas formas, mas, ao tomar conhecimento de outros processos de criação, outras poéticas, comecei a achar o teatro que eu fazia na minha cidade até então destituído de conhecimento, sem qualidades técnicas, sem ousadia. E vou além, tento me assimilar como um trabalhador do teatro da capital, um trabalhador por vezes desqualificado, e chego a acreditar que, por acessar a universidade, faço parte de uma outra realidade e passo a olhar as experiências que vivi em Unai como sem qualidade. E quando tento disseminar as técnicas apreendidas na universidade entre os artistas da minha cidade tenho, a princípio, a adesão dos meus amigos, convencidos de que trago saberes que podem ajudar na prática do teatro em Unai, mas sinto também a resistência de alguns deles, não a mim, mas ao que se afasta demais da ideia de teatro com que estavam acostumados, o que me obriga a recuar, a rever meus julgamentos. E nessa dinâmica vou apresentando as técnicas que estudei sempre revendo algo, apresentava os exercícios e quando não agradavam, eu recuava e me adaptava, fazia o exercício com a mesma intenção, mas de uma forma mais próxima do teatro que meus amigos já praticavam.

Fiquei por muito tempo trabalhando nessa conexão teatro de Unai/teatro da universidade, embora minha cidade não fosse distante de Brasília, Unai e UnB pareciam naquela época mundos muito distintos. Um abismo separava esses dois mundos que eu habitava. Antes costumava pensar esse abismo como uma questão individual, acreditava que o que acontecia é que, por preconceito, alienação ou covardia, opunha minhas experiências com o teatro, a experiência que vivi antes à que vivi depois de acessar a universidade, e, por conta própria, subjugava a primeira à segunda. Agora penso nos termos de uma ruptura entre o conhecimento popular e o conhecimento acadêmico, algo, evidentemente, maior que eu, que em 2007 caí no entre, nas profundezas dessa ruptura, no abismo.

Sou um preto, pobre e interiorano que, por meio de políticas públicas, acessei a universidade, um espaço, naquela época bem mais que hoje, pouco frequentado por pessoas como eu, e, como era de se esperar, enxergo essa ruptura refletida na minha trajetória. Precisava deixar de olhar para a questão por meio de dicotomias e aceitar a sua ambiguidade, como sugere Chauí, e daí construir pontes sobre esse abismo.

Segundo Ivanise Monfredine, medidas como a criação da Lei de Cotas (Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012), do Programa Universidade para Todos (PROUNI Lei nº11.096, de

13 de janeiro de 2005) e do REUNI (Decreto 6096 de 24 de abril de 2007), devem ser vistas como meios de rever as tais rupturas entre o conhecimento acadêmico e o popular. Segundo ela:

Tais proposições indicam a inclusão das populações historicamente excluídas no Brasil, assim como a criação e difusão de conhecimentos pela universidade voltados para as classes populares, o apoio para divulgar e transformar em tecnologias e “patentes” os conhecimentos, saberes e técnicas geradas na prática por trabalhadores rurais, pequenos proprietários e suas famílias, os sem-teto e moradores das favelas urbanas, propiciando desenvolvimento econômico e social a essas populações. Nesse momento histórico, em que populações até então excluídas começam a chegar aos campi das universidades, e em que a ciência voltada para essas populações também é incentivada, retomam-se temas aparentemente superados, entre eles o da relação entre universidade e camadas populares, que agora estavam dentro e não apenas fora dos seus muros. (MONFREDINI, 2018, p. 132).<sup>23</sup>

No artigo *Teatro Periférico e Universidade: Sinais de Uma Epistemologia da Margem no Rio de Janeiro* (TROTТА, 2018), Rosyane Trotta busca compreender o efeito da chegada da periferia no curso de Artes Cênicas da UniRio, onde ela dá aula. Passando por pichações racistas nas paredes da faculdade e por espetáculos em que os estudantes periféricos em cena denunciam a ausência de pessoas negras e periféricas entre os professores e as referências artísticas e teóricas do curso, Trotta observa que “o ensino do teatro na universidade, enraizado no modelo ocidental europeu branco burguês como parâmetro universal e critério para a produção de conhecimento, começa a enfrentar questionamentos. Ao universal, geral e objetivo, contrapõe-se uma epistemologia que inclui o histórico, particular e subjetivo” (TROTТА, 2018, p.121).

No texto Trotta apresenta grupos teatrais que promovem essa epistemologia da margem na universidade, que consiste em formas diferentes de expressão e um discurso sobre fruição do teatro que objetivamente traz pessoas periféricas e suas questões para o centro da cena, diferentes dos antigos discursos de acesso à arte, que se limitavam a colocar a periferia na plateia de espetáculos criados por artistas brancos e privilegiados. Esses grupos do teatro da margem são integrados por artistas periféricos, formados nessa relação periferia-universidade,

---

<sup>23</sup> Monfredini lembra que além a Lei de Cotas, o Prouni e o Reuni, “nesse mesmo início de século XXI, em 2003, o governo federal criou a Secretaria de Ciência e Tecnologia para Inclusão Social (SECIS). Com a sua criação o então Ministério da Ciência Tecnologia e Inovação (MCTI) pretendeu imprimir uma mudança nas Políticas de Ciência e Tecnologia (PCT) brasileiras com o objetivo de promover o desenvolvimento social.” (MONFREDINI, 2018, p. 132)

e alcançam uma abertura inédita ao se apresentarem em lugares diversos da cidade, com uma potência “ligada ao propósito de não se espelhar no centro culturalmente hegemônico, mas, pelo contrário, de investir na singularidade de seus componentes, na memória do seu território” (TROTТА, 2018, 127).

Ao longo daqueles anos, fui percebendo que, tão importante quanto era levar as descobertas e referências do estudo acadêmico em teatro para Unai, era também minha missão e direito compartilhar com a universidade, e através dela, as experiências do teatro de Unai, pois trata-se de conhecimento válido, de cultura brasileira e arte. Mas essa foi, e vem sendo, uma trajetória de anos.

Em 2007 fiz uma pesquisa para uma disciplina da UnB, em que investigava a história do teatro Unaiense. Na ocasião entrevistei pessoas, buscava principalmente entender as referências daquele teatro, de onde vinham aqueles elementos, como se formaram as características que observava na maioria dos espetáculos, quase que como regra, unindo-os naquilo que estava chamando teatro unaiense. Analisei as entrevistas e descrevi minha análise em um texto. A experiência me fez acreditar que o teatro era um elemento importante para aquele lugar e que de alguma forma colaborou para um sentimento de unidade, de povo, de cidade, e que isso podia ser mais refletido nas práticas teatrais de lá, era um conhecimento e esse conhecimento devia ser mais explorado, desenvolvido e compartilhado.

No mesmo semestre, na universidade, participei como bolsista do Conexões de Saberes, programa do Ministério da Educação que, como o nome sugere, busca o diálogo entre universidades e comunidades populares. Durante minha participação no projeto, foram discutidos e estudados o acesso e a permanência de estudantes de origem popular na universidade, trocávamos experiências pessoais e criamos um trabalho educativo a ser desenvolvido com jovens de comunidades do DF, cujo objetivo central era desmistificar a universidade, mostrar que o acesso é ou deveria ser um direito de todos. Nessa oportunidade, de maneira muito conflituosa, pude refletir sobre a minha presença na universidade, uma vez que o projeto me trouxe a consciência de que estava em um espaço historicamente elitizado, portanto não pensado para pessoas como eu, e que havia sim uma disposição da instituição em rever sua história e seus saberes, o que dava mais razão à minha presença naquele lugar.

As reflexões que fiz nessas oportunidades habitaram o meu pensamento, mas não tive muitas oportunidades de colocá-las à prova, até 2011. Antes disso, no final de 2008, o Ob-Cervantes ficou por conta de Sara Lee, que nos manteve unidos até o início de 2009. Não havia

lugar para ensaiar, então ensaiávamos às vezes na praça da prefeitura, às vezes na rodoviária velha, às vezes no quintal da casa de João Navarro, um dos integrantes. Estavam no grupo, além de Sara Lee e João Navarro, João Paulo Avelar, Marcelinho Barcelos e Mari Pink. Nessa ocasião, Auro, o mais famigerado entre os malucos de Unaí, também estava conosco e o seu amigo, Daniel, que namorava Sara e fazia Auro passar por normal, também decidiu entrar para o grupo. E havia o Messias, amigo de Auro e Daniel, meu amigo também. Messias estava muito interessado pelas nossas práticas, sempre aparecia com um violão que ele sempre tocava de dentro das cenas, todas improvisadas, no decorrer dos exercícios. A maioria do grupo não havia feito teatro anteriormente, alguns faltavam por qualquer motivo e sem motivo qualquer e, como grupo, demoramos a nos entender. Então, me esforçava para montar alguma coisa no pouco tempo que eu tinha, confesso que de maneira autoritária até, e o fazia sem partir das reflexões que vinha buscando, sem pensar o justo papel que devia desempenhar naquele contexto.

Dessa vez, além de puxar os exercícios, consegui dirigir com muito custo uma cena curta inspirada no conto *A Doida*, de Carlos Drummond de Andrade, coisa de dez minutos. Havia pretensões maiores, mas *A Doida* foi o resultado possível, um bom resultado, que não pareça o contrário. Apresentado na Praça da Prefeitura em um sábado à noite, num resgate aos *Saraus Itinerantes* do Ob-Cervantes, *A Doida* trazia trechos inteiros do texto narrativo de Drummond, que compõe a coletânea *Contos de Aprendiz* (1986, p. 30-36). O texto narrado ia sendo dado pelos diferentes atores da cena, que estavam maquiados de forma circense e usavam trajes coloridos, absurdamente infantis, ao passo que, de forma simultânea, a história narrada era vivida dramaticamente na construção de diálogos originais, com o abuso do recurso do coringamento e de elementos de teatro físico, criando imagens no espaço em ações não-realistas.

Havia ali finalmente um uso criativo de elementos que tentava trabalhar com o grupo desde 2007 e que foram considerados absurdos, a ponto de alguns dos integrantes da época dizerem que tais elementos não se comunicariam com o nosso público, que não seriam compreendidos, que, se em cada momento da cena, ou às vezes ao mesmo tempo, atores diferentes assumissem o mesmo personagem, ou vários personagens fossem feitos pelo mesmo ator, isso confundiria o espectador. Naquele sábado vimos esses elementos, coringamento, movimentação e caracterização não-realista, simultaneidade, entre outros, funcionarem com certa harmonia, uma vez que eram perfeitamente compreendidos pelos atores em cena, sendo também comentados com clareza e elogiados por quem assistiu. *A Doida* representava um certo triunfo, nos entendemos como grupo trabalhando de forma diferente da usual. Porém,



estávamos vendo o Ob-Cervantes se dissolver, já não contávamos mais com a maioria das pessoas que, se por um lado conflitavam com as minhas proposições, por outro mantinham a constância dos trabalhos. Estávamos, já há algum tempo, perdendo o sentido de grupo. O último suspiro d'*A Doida*, que morre no final da narrativa, foi também o último suspiro do quixotesco Grupo Teatral Ob-Cervantes.

Quando os Ob-Cervantes terminaram de se espalhar por aí, Elaine Silva, que integrou o Ob-Cervantes em 2007, e André Campos, que comparecia aos nossos ensaios na mesma época, seguiram acreditando na minha capacidade de conduzir treinamentos e processos criativos. Acreditavam principalmente na formação que eu vinha recebendo na universidade, e por isso me chamavam para ministrar oficinas sempre que eu comunicava idas à Unai. Elaine começou a integrar o Grupo Teatral Fênix, de que André já participava. Logo os dois se casaram. Eu, atendendo seus convites, ministrei oficinas e fui jurado em um evento que o Grupo Teatral Fênix organizou em Unai em 2010. Em 2011, enfim, me fizeram um convite em que enfim pude testar de forma mais sistemática, as reflexões que vinha fazendo e rever a minha visão sobre o trabalho que, nas diferentes oportunidades, estava conduzindo ali.

No último e segundo semestre daquele ano, escolhi algumas disciplinas da universidade para fazer, estava lendo muito e por isso escolhi disciplinas que eu pensava serem muito reflexivas, dentre elas Direção Teatral. Matriculamos eu e uma amiga, para nos apoiar, ela estava muito insegura e eu um pouco menos, mas muito mais do que aparentava. A disciplina pedia que cada estudante criasse seu espetáculo, na condição de diretor, contando com a orientação da professora. Decidimos que dirigiríamos os dois, minha amiga e eu, um só projeto, isso era permitido. Juntos tentamos montar um espetáculo de todas as maneiras e de todas as maneiras falhamos. Eu estudava tanto! E quanto mais estudava mais me confundia. Parecia a maldição do teatro.

Nessa notória agonia, e numa ansiedade não exprimida, os dias passavam nem rápido nem lentamente, e nesse ritmo mesmo o dia em que devíamos nos apresentar se aproximava. Porém, o pai da minha amiga, que estava doente, faleceu bem quando devíamos entregar a coisa toda pronta, o resultado do nosso trabalho em forma de espetáculo, e nós fomos desobrigados de apresentar o espetáculo. A professora, que gentilmente se disse testemunha do nosso esforço, pois bem ou mal seguimos o rito da disciplina, aceitou o projeto de encenação, que era composto de alguns escritos produzidos durante o processo, imagens de cenas, dos ensaios e descrição conceitual do que vínhamos fazendo como nosso exercício final, e, por meio desse material, ela

nos avaliou e nos aprovou. O Cometa Cenas<sup>24</sup> cruzou o céu, eu e minha amiga não o vimos passar. Depois dessa experiência, que na ocasião eu sentenciava como um fracasso, quase como uma fuga, me abriguei na minha cidade natal, nas férias de um verão quente como são quase todos os dias em Unai. Mas saí de Brasília já convidado a dar um curso. Disse a André que permaneceria em Unai por dois meses e ele, ainda no contexto do Grupo Teatral Fênix, me chamou para dar qualquer curso, mas me disse que precisavam de um curso de direção.

André disse que seria bom se eu repassasse aos integrantes do Grupo Fênix os métodos de direção que eu conhecia, que eu aprendi na universidade, porque eles iam dirigir espetáculos no Festival Estudantil de Teatro organizado pelo grupo em 2011, coisa que, como estamos vendo, acontece em Unai sempre, quase ou como de fato uma tradição. Embora já estivesse convencido pela experiência do semestre letivo que, na prática, não tinha muito domínio do assunto, eu aceitei, aceitei porque sempre aceitava. Aceitei também subestimando o público alvo do curso, na maioria atores jovens, acreditando que qualquer informação seria válida, que fossem títulos, nomes e datas, poderia também compartilhar vídeos, jogos teatrais, enredos de dramas clássicos, sei lá... O que achava é que eles precisavam entender que as formas de espetáculo com que trabalhavam em Unai não eram as únicas e que seria interessante colocá-los em contato com a diversidade de poéticas teatrais que existiam. Chamamos o curso de *Quem tem medo do diretor?*, um título que dizia mais de mim do que dos cursantes que não temiam muita coisa.

Comecei o curso dizendo a todos e para mim mesmo que estava capacitado, que não tinha me formado, mas já tinha cursado a disciplina Direção Teatral. Não mencionei como tinha cursado a disciplina, no entanto. Por medo de ser desacreditado, os contratempos não mencionei.

Aceitando, para mim apenas, que não sabia direito o que estava fazendo, segui os dias apresentando filmes, livros, exercícios e muitos artistas, experiências artísticas e mais experiências artísticas, atrás das quais eu escondia a minha inexperiência, ou melhor, a minha insegurança, que era maior que a inexperiência. Não sabia para onde estava indo, mas, na minha

---

<sup>24</sup> Cometa Cenas é a mostra semestral de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Reúne os trabalhos, experimentações e exercícios resultados das disciplinas e das pesquisas do Departamento de Artes Cênicas, permitindo que sejam apresentados também trabalhos da comunidade externa., sempre com entrada é gratuita.

incerteza categórica, segui pisando firme em falso e o que se deu me transformou. Acredito que tenha transformado o teatro em Unai também.

Em *O Mestre Ignorante: cinco lições básicas sobre a emancipação intelectual*, Jaques Rancière (2002) mostra como o professor Joseph Jacotot ensina pela força da sua ignorância e acaba criando uma experiência de emancipação intelectual para seus alunos e para ele mesmo. Acho que foi algo parecido com isso que aconteceu, pela primeira vez, desde então, talvez não tenha reproduzido a dominação da arte erudita sobre aquele teatro popular, porque cheguei aceitando minha ignorância e, assim, me emancipei, emancipei os que supostamente aprendiam comigo. Segundo Rancière...

pode-se ensinar o que se ignora, desde que se emancipe o aluno; isso é, que se force o aluno a usar sua própria inteligência. Mestre é aquele que encerra uma inteligência em um círculo arbitrário do qual não poderá sair se não se tornar útil a si mesma. Para emancipar um ignorante, é preciso e suficiente que sejamos, nós mesmos, emancipados; isso é. conscientes do verdadeiro poder do espírito humano. (RANCIÈRE, 2002, p. 27, grifo do autor)

Os dias se passavam, dessa vez rapidamente, e o curso corria. A princípio tentava explicar, mostrar um sentido para as coisas que apresentava, depois minha forma de agir foi se transformando na medida em que eu percebia a reação deles ao que eu mostrava. Teve vez que apresentei um filme, *As Horas* (Stephen Daldry, 2007), e um deles saiu para atender uma ligação urgente e não voltou, enquanto os outros olhavam o teto e alguns até dormiam. Mais uma vez eu vivia a tensão entre os saberes da universidade e os da minha terra natal, o choque entre essas duas partes da minha formação teatral, que de novo insistiam em não se harmonizarem. Em outro encontro mostrava vídeos com cenas que, para mim, eram o suprasumo do experimentalismo nas artes cênicas: Bob Wilson, Marina Abramovic, Kazuo Ohno, Pina Bausch, Zé Celso Martinez e Vertigem. Lindas cenas! – eu dizia. Porém, os comentários que eu ouvia vulgarizavam a minha paixão. Se atores apareciam pelado, os alunos do curso riam até não poderem mais, “isso pode, produção?” Me contorciam com os comentários, pensava que eles estavam me debochando, debochando das minhas referências, quando, na verdade, estavam expressando o impacto daquela experiência estética e estavam expressando as rupturas que aquelas cenas promoviam nas práticas que já conheciam, nas regras sob as quais faziam teatro. E, assim, fui deixando de explicar e me focando nas novas possibilidades de se fazer teatro. Sempre ressaltando como era possível fazer teatro de várias formas, tentava acreditar na liberdade criativa que aquele nosso encontro poderia promover.

Passei a não insistir nos planejamentos que tinha feito, apenas exigi, a exemplo da disciplina que cursei na universidade, um resultado prático, uma cena, que cada um devia construir e apresentar no final do curso, coisa de minutos, mas feita com o máximo cuidado possível e com ousadia, pedia que fizessem de uma maneira diferente de tudo que haviam feito até aquele momento no teatro.

Começaram a preparar as cenas com a minha ajuda e se ajudando mutuamente, eram atores uns dos outros, num sistema de barganha, “se atuar na minha cena, eu atuo na cena sua”. Era assim e, assim mesmo, meus alunos só decepcionavam as expectativas que eu não tinha, mas mantinha. Criavam coisas que eu não gostava e procediam na criação como sempre procederam, de modo que a minha presença parecia não impactar. Eu era dispensável, assim eu pensava. Em segredo desaprovava tudo, segundo os critérios que só cobriam o que eu não queria. Mas, aqui e acolá, despontavam demonstrações de talento que as noções de arte, forjadas na minha instrução, insistiam em não reconhecer. Meu conflito era maior do que me parecia, tudo que estudei a esse respeito estava sendo colocado à prova e eu não sabia fazer daquelas reflexões uma forma de agir na realidade.

Mas era inevitável, ficava mesmo assim, com um pé lá e outro aqui. Era mesmo assim que eu ficava, com um pé lá e outro aqui, pisando às margens, até que elas se afastaram, minhas pernas se abriram até não mais poder e fui obrigado a deitar na terceira margem, então. Fui obrigado a mergulhar na terceira margem do curso da minha vida, do meu curso superior e do curso de direção que, sem credenciais, inventei que podia ministrar. E podia! Podia, desde que eu também o cursasse, como alguém que foi reprovado e devia cursá-lo pela segunda vez, mas, ao mesmo tempo, devia ensinar o que não sabia e com isso aprender, aprender algo que não tinha aprendido na disciplina Direção Teatral, algo que não tinha aprendido até ali e até hoje não sei direito o que é. Peço que não se foquem nos meus olhos, nem em meus dedos, nem dois dedos acima e abaixo do meu nariz e joelho, nem foquem em qualquer parte do meu corpo que por ela possam me tomar por inteiro, esse relato aqui, esse dessa experiência especificamente, não é sobre mim, é sobre o que eu não fiz.

Nada parecia dar certo, mas tantas vezes meus alunos arrombaram a minha porta, que comecei a deixá-la aberta e, assim, permaneci de pra lá do meio do curso até o fim. Aos poucos me entreguei, soltei o corpo e me deixei descer a ladeira, participei intensamente da criação, apesar dos meus juízos.

O que houve então foi que as cenas em pouco tempo ficaram prontas dentro daquilo que uma ideia ampla de pronto pode significar. Nasceram prontas, algumas, outras estavam prontas de uma maneira inacabada, por estilo ou circunstância, por circunstância e estilo, mas prontas, pois “está pronto é tudo” e pronto sempre está tudo aquilo que não tem fim. Em suma, estavam as cenas prontas de um jeito que eu, em silêncio, não aceitava bem, nem queria me ver envolvido, embora estivesse, até os pelos.

Para apresentação das cenas, criou-se um evento de uma única noite. Um festival de cenas curtas, competitivo! Ideia de César Junior, presidente, diretor, líder intelectual, político e social do Grupo Teatral Fênix, para quem tudo é oportunidade para um nova mostra competitiva, vocação do teatro de Unai. E, talvez, porque era mesmo uma mostra competitiva a casa encheu, encheu daqueles que queriam ver as cenas, que eu considerava malcriadas, rolarem pelo palco da Sede Social do Itapuã Iate Clube, como os valentões que rolavam no mesmo chão de taco, aos murros e pontapés, nas sextas dançantes, nas famigeradas serestas do Clube Itapuã. Esperava de tudo, mas tudo se deu de um jeito ainda mais particular.

Levaram para o apertado camarim da Sede Social do Itapuã umas garrafas, ideia de Auro, o maldito, que dava aula de viver como um poeta, meu amigo, que entrou no curso mesmo não sendo do Fênix, porque me deram o direito de abrir vaga aos amigos, quantos eu quisesse, então chamei Auro e mais alguns, Kairo Alvim e Sara Lee. Auro era um romântico tardio, maior representante da geração *beat* unaiense, que naquela época atingia seu auge.

Longe da fiscalização, minha ou de César Júnior, Auro embebedou a todos e a si. Segundo André ele ofereceu cortês, um cortezano para geral. Não pude ver, sei de contar, porque estava sentado entre as duzentas pessoas que lotavam o público, numa das primeiras fileiras, com expectativa e muito medo disfarçados em falsa indiferença. Auro dizia que fazia parte do teatro aquele ritual e a todos convenceu falando de algumas coisas que mencionei durante o curso: Dionísio, ditirambo, Livin Theater, Oficina, folia de reis, rave e *Pirlimpsiquice*.

No conto *Pirlimpsiquice*, de Guimarães Rosa (2019), narrado em 1ª pessoa, alunos de um colégio de padres montam ao longo de dias um espetáculo, que durante a apresentação se torna outro. O ator principal foi substituído de última hora por outro menino, o narrador, que conhecia todas as falas menos a primeira. Já em cena, todos os meninos, que estavam embriagados, pois uma garrafa de conhaque teria sido roubada da dispensa dos padres, se veem obrigados a improvisar e, jogados pelo jogo do teatro, vivem uma experiência plena, única, caótica, que subverte a ordem do espaço tradicional em que estavam inseridos, finalizando um

processo teatral repressivo com um exercício de profunda liberdade criativa. Desconheço texto que, como *Pirlimpisquice*, dê conta de falar tão bem do acontecimento teatral. O conto, por meio da sua liberdade de obra de arte tão profunda, que tem por título uma palavra que não existe, e que durante a narrativa nem se define, centra-se inadvertidamente na ação teatral, no sentimento do ator em cena, no jogo com os outros atores, na relação que juntos eles estabelecem com o público no durante. Fala de teatro na sua natureza fugidia, explora o inexplicado e o incontrolável e nos descreve a energia de uma apresentação em que o jogo da cena acontece na sua plenitude e com toda verdade. “Aquilo na noite do nosso teatrinho foi de oh. O estilo espavorido. Ao que sei, que se saiba, ninguém soube sozinho direito o que houve” (ROSA, 2019, 43). Auro estava certo, muito do que rolou na noite em que as cenas do curso de direção foram apresentadas lembra o conto de Guimarães Rosa.

Os cursantes entraram em cena, cena curta à cena curta, que ia se aglutinando em uma cena do sem fim e sem nexos causal, um emaranhado de acontecimentos limitado, por um lado, pela casualidade e, por outro, pelo caos. Uns, atores dos outros, outros, atores de um, iam e vinham em cena, sem dar a entender se era um novo personagem, o mesmo da cena anterior ou personagem nenhum, o ator sendo o ator mesmo, ou ninguém, uma visagem, um vulto, uma miragem. Entravam e saíam embebedando o público, que ia sendo atirado de lá pra cá. Gente reunida sem nada entender do óbvio, sem acreditar naquilo que se apresentava sem explicação. “Teve até nu frontal!”. Sara Lee entrou nua em cena expulsando parte da audiência, homens e mulheres disfarçando muito mal seu interesse, deixando a sala escandalizados, arrastando crianças pelos olhos com as mãos em vendas, e com os próprios olhos grudados no palco.

“E houve de tudo!”, reproduções de esquete da internet e da televisão, causos dramatizados, trechos de famosas peças unaienses, poemas adaptados, um Fernando Pessoa do sertão, danças que iam de Pina Bausch ao corpo de baile da Cia. do Calipso, um desastroso Shakespeare distópico e clichês performáticos ao som de Pink Floyd. E na medida em que tudo isso ia dando errado, que tudo ia saindo fora do ensaiado e os atores tentavam reparar em cena, a coisa ia ganhando força. A presença deles era forte, viviam aquilo ali, e mais nada, o público e eles, e aquela entrega emprestava dignidade à coisa, que ia ganhando desforma na personalidade dos atores e na confusão dos conceitos, pois sobravam também arremedos de teorias e poéticas teatrais que eu apresentei no curso e que eles incorporaram às cenas meio que para me agradar. Ali eram apresentadas revisadas, não deliberadamente ironizadas, um metametateatro, um espelho na frente do outro, confundindo o reflexo com o reflexo. E tudo

isso na via da bebedeira. Erros e mais erros se sucediam e sedimentavam o caminho para uma coisa maior ou única, quem saberá dizer se é impossível voltar, se é impassível de repetição?

**Figura 13-** Curso *Quem tem medo do diretor?* (2011)



Todos e todas as participantes do curso *Quem tem medo do diretor?* na Sede Social do Itapuã Iate Clube, depois das apresentações. Patrick Rayon, Elaine Silva, César Junior, Danielle Oliveira, Rogério Luiz, Lobão, André Campos, Dudu Oliveira, Murilo Martins, Carlos Rocha, Sara Lee, Auro Sérgio, Kayro Alvim e Dener Saldanha  
*Fonte: Portal Unai/Facebook* <sup>25</sup>

Ao fim daquilo, senti que o teatro esteve ali, senti o teatro todo daquela cidade implodir, ia contraindo, puxando Unai para dentro de si e, depois, explodiu, lançando suas partes pelo ar, no momento não entendi, estava confuso, mas hoje vejo assim. Tanto que, mesmo confuso, voltei para a Brasília com um profundo sentimento de satisfação

Até essa experiência, estava preso, completamente seduzido pelas expectativas, quando lia sobre teatro, via um teatro ideal que estava longe. Não entendia, embora pareça simples, que o teatro em Unai obedece a uma série de fatores que são próprios da cidade, fatores culturais, sociais, materiais. Devia aceitar o teatro que era feito em Unai como o teatro possível e não como o teatro errado, e dentro da sua realidade buscar suas potências. Comecei a crer no acontecimento, a força que o acontecimento tem, o teatro só existia acontecido, sua sabedoria estava mais no acontecido. Ali comecei a sonhar que, se insistisse no teatro em Unai, poderia encontrar formas diferentes, próprias de se fazer teatro, comecei a pensar que fazer teatro em Unai poderia ser um caminho, senão para a originalidade, para a sinceridade, ao menos. Ao menos, àquela altura, conseguia dimensionar melhor a importância do teatro que fiz na minha cidade para minha formação, humana e artística, e já enxergava como as minhas experiências

---

<sup>25</sup> Disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=255070437905104&set=pob.100001046631919>. Acessado em 12/05/2023

da universidade me ajudariam a descobrir o meu próprio teatro unaiense. Sem nada descartar, já começava a pensar no teatro ideal fortalecendo e não oprimindo o meu teatro possível. Comecei a pensar em práticas teatrais em Unaí com assertividade. Essa experiência do curso de direção terminou por formalizar minha relação com o teatro unaiense como pesquisa, como ação artística e pedagógica, como uma intervenção sociocultural. Ali deixei de pensar em Unaí como uma cidade que jamais comportaria movimentos artísticos, deixei de acreditar que as amarras sociais e a preocupação monotemática com a agropecuária, a avidez em sugar as forças da terra, tudo isso que acabou determinando minha busca por formação artística em outra cidade, teriam feito de Unaí um lugar sem vocação para as produções simbólicas. A partir daquela experiência, pensava nessas potências, nas potências do teatro que vivi em Unaí, as quais, em experiências posteriores, eu devia preservar e desenvolver. Pensava na improvisação, no jogo que devora os jogadores, que joga os jogadores antes de ser jogado por eles, que gera verdade, espontaneidade, pensava na mobilização, na cooperação, na coletividade, e pensava na memória daquele lugar, na sua história, no seu jeito de ser, de mobilizar para fazer, no teatro como ação comunitária, que dizia mais sobre aquele lugar do que a vocação agrícola, nos moldes que o agronegócio queria nos inculcar.

É assim, por exemplo, que Nazareno Paulino do Grupo Teatral Kírios se organiza para fazer *A Via Sacra* todo ano. Em 2017 fiz Jesus na *Via Sacra* em Unaí, e pude, como pretendia, testemunhar. Nazareno, que dirige o espetáculo, mobiliza, para a *Via Sacra* acontecer, homens e mulheres do povo, as paróquias, vários grupos culturais da cidade, empresários e a prefeitura. Os Ninjas do Ninjutsu fazem as lutas de espada, Alessandro Rocha, ator e ferreiro, com quem dividi Jesus em 2017, pois éramos dois, constrói as estruturas do palco de 60 metros, em L, e a cadeirinha por onde Jesus será içado na ressurreição, com ajuda de um guindaste, cujo profissional que opera toma parte afetuosamente do espetáculo, assim como o operador de som e luz, que trabalha com festas e shows. Marilene Duarte, a Maria, cuida dos figurinos. A Cia. Pé na Estrada e César Junior já participaram, oferecendo inclusive treinamento de ator para as pessoas que comparecem em cena. Em 2017 André e eu oferecemos oficinas. Para fazerem os centuriões, os Vendilhões do Templo, a multidão, a turba, os discípulos, as autoridades, várias pessoas e famílias participam em cena, os adultos e as crianças, e todos convidam, como num trabalho de formiguinha, os espectadores para prestigiá-los, esses comparecem aos milhares.

Acreditando na potência do teatro como ação comunitária, que é a forma como sempre se fez teatro em Unaí, é que chegamos ao Teatro de Quintal em 2015.



### **3.2 A Cia. Pé na Estrada: compartilhando noções mínimas na abertura de caminhos possíveis**

André e Elaine criaram juntos a Cia. Pé na Estrada. Os dois deixaram o Grupo Teatral Fênix em 2012 e, só em 2013, já com a pretensão de criar um grupo de teatro, ofereceram um curso de iniciação ao teatro a jovens das escolas de Unai. Ao fim do curso, que, como quase sempre, culminou em um festival estudantil de teatro (*Festival de Teatro Em busca de Talentos*), convidaram aqueles com quem tiveram mais afinidade para, juntos, criarem a Cia. Pé na Estrada. Mais tarde, mas ainda no mesmo ano, 2013, acreditando que eu poderia ajudar, André me chama então para oferecer umas oficinas ao seu recém-inventado grupo teatral.

Antes de começar, tive com André algumas conversas que terminaram por desenhar o formato daquela nossa experiência. Optamos por oficinas de montagem, a intenção era aprender na medida em que o teatro ensina. Eles atuariam e eu dirigiria e, dirigindo, ensinaria o que fosse necessário para que aqueles nossos encontros resultassem em um espetáculo, para o grupo seguir trabalhando com ele. Na minha cabeça era assim que seria, mas aqueles encontros se revelaram um profundo ensinamento para mim, mais para mim que para os integrantes do grupo, arrisco dizer.

Cheguei em Unai em dezembro de 2013, como de costume no meu período de férias, mas já tinha me formado, era então professor temporário do Ensino Básico do Distrito Federal, vinha da experiência de um semestre como professor na Escola Parque da 210/211 Norte<sup>26</sup>. Fui para o meu primeiro encontro com a Cia. Pé na Estrada com muitas ideias, muito inspirado também pelo que vivi na Escola Parque. Naquela época eu gostava de pensar em formas alternativas de ensinar arte e acreditava no processo de criação como metodologia fundamental para o ensino de teatro na educação formal. A opção pela oficina de montagem também vem daí.

À época, a Cia. Pé na Estrada ensaiava em uma sala, cedida por Seu Ildeu Pereira, no Cepasa<sup>27</sup>, na baixada, no Bairro Cachoeira, mas bem próximo ao Centro, em um prédio

---

<sup>26</sup> Escola de natureza especial do DF, criadas por Anísio Teixeira, a princípio, para trabalhar atividades esportivas e artísticas com estudantes do ensino básico, numa integralização da educação na capital. Existem 5 Escolas Parque no DF atualmente, 2 na Asa Norte, 2 na Asa Sul e uma na Ceilândia.

<sup>27</sup> O Centro Polivalente de Atividades Sociais, Culturais e Ambientais (Cepasa) é uma entidade social de unai que oferece diversas atividades à comunidade, desde aulas artesanato, capoeira e Karetê a cursos do Programa Menor Aprendiz. Existe desde os anos 1990, quando era chamada de Fundação Vida, sempre sob a direção de

histórico de Unaí, antigo Sopão, antiga casa dos motores. As paredes eram grossas, cobertas por um reboco antigo, dezenas de vezes repintado, o pé direito alto, com janelas de vidro próximas ao teto. Havia várias telas de Edgar Santana<sup>28</sup> e outras artistas unaienses, retratos e naturezas mortas, algumas estavam penduradas, outras repousavam no chão, escoradas na parede. O chão era de cimento queimado e o cheiro de antigo do prédio tomava conta de tudo.

**Figura 14-** Ensaio de *Romeu e Julieta* em janeiro de 2014



Ensaio de *Romeu e Julieta* no CEPASA, 2014. Em cena Luís Daniel, Ernando Xavier, Daniela Stefany.  
*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada

O grupo era todo muito jovem, a maioria dos integrantes eram estudantes do Ensino Médio e até básico, meninos e meninas com idade entre 13 e 17 anos, com exceção de Sara Lee – que estava grávida, não pertencia ao grupo, mas tinha sido do Ob-Cervantes e, sendo minha amiga, pediu para participar das oficinas –, de Ernando Xavier – que, além de ator, era mecânico –, Dudu Oliveira – enfermeiro de 19 anos – e o próprio André. Já Elaine não participou da montagem por causa da sua gravidez de alto risco, mas ainda assim substituiu Sara em algumas apresentações quando essa deixou o elenco para se dedicar aos primeiros cuidados do seu bebê. André, Dudu, Sara e Elaine fizeram o curso de direção que ministrei em 2011, tínhamos compartilhado aquela experiência que, para mim, era importante, o restante do elenco eu

---

Ildu Pereira e sempre sediado no mesmo lugar, na R. Domingos Pinto Brochado, em um antigo prédio que guardava o gerador de energia da cidade, um lugar rústico que vem se adaptando como pode para receber as atividades. É comum que o Cepasa ceda gratuitamente seus espaços para encontros e ensaios de coletivos de artistas de Unaí, além disso, diversos eventos culturais da cidade já aconteceram em seu modesto salão social.  
<sup>28</sup> Pintor unaiense, famoso por seus retratos de figuras ilustres da cidade, mas, principalmente, pelo seu trabalho de arte sacra, Edgar pintou a nave da Igreja Matriz de Unaí.

conheci naquele nosso primeiro encontro, eram Vilma Quécia, Nadine Ribeiro, Luana Cristina (Formiguinha), Luana Marques, Pedro Cândido, Larissa Sousa, Daniela Stefany, Gabriel Oliveira, Brenda Lorrany, nos encontros seguintes juntaram-se ao grupo Milena Castro e Luís Daniel.

O fato de ser aquele um grupo muito iniciante, me permitiu rever o teatro inteiro, era como se estivéssemos inventando o teatro de novo, ou inventando um teatro novo. Questões simples, como a do traje, do ritual de ensaio ou da frequência nos ensaios, me permitiram observar as formas que eu conhecia de fazer teatro, o que eu entendia de processo criativo, de ensaio, de grupo teatral e, enquanto eu ia repensando minhas práticas mais usuais, me via na necessidade de ser muito rígido com o grupo, com horário, com a escuta, a concentração, a realização dos exercícios, passamos a sentar em roda, retiramos as cadeiras da sala, alongávamos no início de cada encontro, falávamos um por vez.

O grupo me recebeu generosamente, sem tensões e sem recusas, agiam como se precisassem de mim, de tudo que eu poderia apresentar, de tudo que eu era, das minhas potências, da minha alegria, da minha indignação, do meu amor, das minhas limitações e dos meus defeitos. Eu repousava em uma nuvem de aceitação, e sem constrangimento eu me oferecia, eu oferecia meus desejos, minhas ideias todas, as boas e tolas, as ruins e as más, e tudo era testado rigorosamente, aqueles dias se revelaram em dias de profunda experimentação para mim e de um rigor que não comparecia na minha forma de fazer as coisas.

Talvez porque eu já estivesse formado, o binômio teatro de Unai e teatro acadêmico não causou grandes tensões, mesmo eu fazendo algumas exigências que envolviam estudo teórico, um ponto que eu considerava espinhoso ao fazer teatro em Unai. Sentia em experiências anteriores, como no curso *Quem tem do diretor?* e nas últimas atividades com o Ob-Cervantes, uma desmobilização quando pedia que lêssemos algo. Aquilo mexia com a autoestima de alguns que tinham dificuldade com leitura, e havia quem interpretasse minha atitude como acadêmicista, mas desta vez cuidei para que fosse diferente. Fiz a exigência, por exemplo, que trabalhássemos com Shakespeare, porque vinha estudando Shakespeare, tinha trabalhado com *Tito Andrônico* (SHAKESPEARE, 2008) na última disciplina que fiz na UnB, já em 2013, e estava indo para a segunda temporada com o espetáculo *Cabeça Sem Mente*, uma releitura de *Sonho de Uma Noite de Verão* (SHAKESPEARE, 2008) dirigida por Felícia Johansson, também professora no Departamento de Artes Cênicas. Pedi que acolhessem minha fixação por Shakespeare, porque queria oferecer as minhas melhores reflexões, queria trabalhar com

alguma propriedade e conforto para poder conduzir o grupo na montagem de espetáculo a partir de um texto teatral. Queria também que todos tivessem uma experiência da leitura de um clássico, queria que sentássemos e descobríssemos juntos uma obra, para desafiar a impressão, que eu entendia como recorrente no teatro em Unai, de que autores como Shakespeare eram inacessíveis, difíceis demais de entender. O grupo escolheu *Romeu e Julieta* (SHAKESPEARE, 2008).

Depois de escolhermos o texto, busquei explicar como Shakespeare era difundido, como a sua influência era grande e comparecia em obras de diversas natureza e de diversas culturas, inclusive na cultura pop, e citei uma série de exemplos que eles reconheciam, como *O Rei Leão* (Disney, 1993), e a telenovela da Rede Globo *O cravo e a Rosa* (Walcyr Carrasco, 2000). Provocava discussões sobre essa difusão de Shakespeare, se por um lado levantava o discurso de que os clássicos eram obra em que muitas pessoas se reconhecem, por outro lembrava que a maioria das obras ditas clássicas eram europeias. Discutíamos o problema disso e juntos refletíamos sobre a necessidade de representação de outros povos, e, quando eu via, eu estava encorajando as meninas a não alisarem mais o cabelo, ou falando sobre o problema de se votar em determinado político tradicional de Minas Geras.

Depois de reflexões desse tipo, começamos a ler o texto em grupo, na medida em que os personagens surgiam, alguém se assumia como interprete dele e lia suas falas, cuidei que todos lessem ao menos uma parte, havia um temor muito grande entre eles de que não entenderiam nada, mas sempre alertava para o fato de que muita gente leu aquela peça e viu sentido nela e que nós veríamos também, e que se as palavras fossem difíceis eu ajudaria com o sentido delas. Explicava o que era apostrofe, escrita por coordenação, que existem vários gêneros literários, que aquele era o dramático, falava dos sentidos da palavra drama, e emendava em como era antiga aquela nossa arte, “existe a tanto tempo”, aproveitava o assunto e chamava a atenção para importância do que estávamos fazendo ali. Propunha questões, pedia para que se colocassem no lugar dos personagens, às vezes pedia tão literalmente que eles levantavam e já improvisavam, e algumas ideias para montagem surgiam. Entre uma cena ou outra, eu explicava como o nome de Benvoglio indicava o quão querido ele era e o de Mercúrio dava conta do seu delicioso falatório. Propus algumas vezes que desvendássemos o sentido de uma metáfora, ou apenas que admirássemos a beleza de uma imagem que o autor construiu. A partir de certo ponto o texto se lia, a curiosidade tomou o lugar da preocupação com a compreensão do texto, e eu via todo mundo doido para ver como era o final que todo mundo já conhecia.

No final de semana que se seguiu, propus que nos reuníssemos na casa de alguém e assistíssemos filmes que tinham *Romeu e Julieta* como base, o do Zeffirelli de 1968<sup>29</sup>, o Baz Luhrmann<sup>30</sup> de 1996, e duas releituras brasileiras, um filme de 2008, de Breno Silveira com música de Maria Gadú, chamado *Era uma vez*<sup>31</sup>, e um filme da Lúcia Murat, também de 2008, chamado *Maré, nossa história de amor*<sup>32</sup>. No primeiro dos quatro filmes chamei a atenção para as possibilidades de se transformar as palavras em ação, em cena, no segundo levantei uma discussão sobre como isso pode ser feito de várias formas, no terceiro eles viram como era possível desdobrar aquela obra, sem perder seu sentido central, e durante o quarto filme fiquei assistindo eles criticarem todos os problemas que o filme tinha e propor soluções. Na segunda feira quando voltamos à sala de ensaio, começamos a trabalhar algumas ações do texto, mas sem ler, dando as falas de improviso, construindo tudo a partir da ação teatral e a partir do conhecimento que tínhamos da obra.

André conta que até aquela época, quando trabalhavam com um clássico, alguém fazia uma adaptação do texto, numa versão reduzida e de mais fácil compreensão, que geralmente trazia indicações de cena bem precisas, que eram seguidas quase à risca na montagem, enquanto as falas deviam ser decoradas e ditas em cena da forma que apareciam no papel. André costuma me dizer que ler a tradução do texto inteira, como nós lemos, foi libertador, mas que, ao mesmo tempo, ficaram muito perdidos quando perceberam que não teriam um texto na mão para seguir e decorar, e, como eu não montava as cenas na ordem ou na forma como o texto sugeria, e, às vezes, não ficava muito claro se o que eu estava puxando era um exercício ou a montagem de cena do espetáculo, eles começaram a duvidar de que no final do tempo estipulado, duas semanas, nós teríamos um espetáculo. Para mim, que olhava de fora, eles não pareciam perdidos, conheciam bem o texto, sabiam captar o sentido dele em palavras próprias ou em ação.

Houve, então, alguns dias de chuva e quem chegava para ensaiar ia deixando seus guarda-chuvas abertos na antessala, para que escorressem. Era bonitinho, aquele jardim de guarda-chuvas. Olhando para eles alguém lembrou que no filme *Maré, nossa história de amor* havia guarda-chuvas e que em uma cena eles sinalizavam, pelas cores azul e vermelho, as casas Montecchio e Capuleto, respectivamente. Sugeri que experimentássemos então cenas com os

---

<sup>29</sup> *Romeo & Juliet*. Direção de Franco Zeffirelli. Reino Unido/Italia: Paramount Pictures, 1968. (138 min)

<sup>30</sup> *Romeo+Julieta*. Direção Baz Luhrmann. EUA:20th Century Fox, 1996. (120 min)

<sup>31</sup> *Era uma vez*. Direção Breno Silveira. Brasil: Globo Filmes/Lereby Produções, 2008. (117 min.)

<sup>32</sup> *Maré, nossa história de amor*. Direção Lúcia Murat. Brasil: Taiga Filmes e Vídeo, 2008 (104 min.)

guarda-chuvas, criando várias imagens, usando-os como objetos, espadas, bolsas, flores, biombos. Os guarda-chuvas não só se transmutavam em diversos objetos, eles desenhavam espaços, cenários, de uma maneira, é claro, nada realista, e isso rompeu com as noções de encenação do elenco, que esperava um cenário com estruturas fixas que buscasse imprimir aquela Itália medieval, ao menos o balcão, no mínimo o esquife de Julieta.

**Figura 15-** Ensaio de *Romeu e Julieta* em janeiro de 2014



Trabalhando os últimos detalhes antes da estreia no CEPASA. No palco: Luís Daniel, Nadine Ribeiro, Luana Cristina, Ernando Xavier, André Campos, Luana Marques, Pedro Cândido, Larissa Sousa, Daniela Stefany, Sara Lee, Eduardo Oliveira, Gabriel Oliveira, Brenda Lorrany. Abaixo, fora do palco, Rogério Luiz

*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada, foto José Ney Lopes

Como não há nenhuma preocupação com direitos autorais, trabalhamos apenas com canções da banda inglesa *The Beatles*. Improvisamos o figurino com peças trazidas de casa pelos atores e pelas atrizes, apenas pedi que as peças deviam ter cor preta, vermelha e azul, e que as peças que tivessem azul não tivessem vermelho, reforçando as cores das casas Montecchio e Capuleto, e pedi que em casa, numa pesquisa, buscassem por vestimentas que serviriam não só para si, mas para todo o elenco. No dia seguinte tínhamos uma quantidade grande de peças de roupa, e fomos vestindo ator por ator, até fechar o figurino. Todos representavam um personagem do texto, apenas André fazia dois, Príncipe de Verona e Frei Lourenço, mas em cena, todos coringavam, compondo um coro, às vezes faziam guardas, às vezes coveiros, às vezes se transformavam em objetos e estruturas do cenário, buscamos considerar todas essas características na construção de cada figurino.

O Palco era vazio e, além dos atores, só havia os guarda-chuvas. Partindo do palco do auditório do Cepasa, espaço que nos foi cedido para a apresentação, um palco de alvenaria pequeno e simples, montamos uma cena para ser vista de frente, em que pouco importava as condições do palco, o fundo, o teto. O espetáculo se adaptaria fácil a qualquer palco italiano... Como não havia material de iluminação, iluminamos a cena com dois refletores de jardinagem,

com lâmpada alógena, que posicionamos nas extremidades do palco, como luzes de ribalta, iluminado os atores de baixo para cima, o que deu a cena uma atmosfera tenebrosa, levemente escura.

**Figura 16-** Divulgação de *Romeu e Julieta* (2014)



Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

Acredito que por causa da minha rigidez, buscando impor testes ao grupo, o espetáculo tenha se tornado, na sua maior parte, quase coreográfico, com muitas marcações fixas e uma exigência física bem razoável, e, conforme ele foi tomando forma, os atores iam se convencendo do resultado e acreditando mais no que eu propunha. Dali saiu um *Romeu e Julieta*<sup>33</sup>, que foi assistido por um público muito maior que o esperado, as pessoas lotaram o salão social do Cepasa e receberam o espetáculo como eu fui recebido pelo grupo.

Anunciamos só pelo Facebook, fizemos umas fotos na área externa do Cepasa, que causam muito riso quando revistas no grupo atualmente. Isso foi o que postamos convidando a comunidade. Cerca de 300 pessoas apareceram. André acredita que o fato de tantas pessoas terem aparecido se deva ao trabalho realizado pelo Grupo Teatral Fênix junto ao público, que, ao longo de anos, sempre lotava seus espetáculos quando apresentavam por aqueles lados da

---

<sup>33</sup> Ficha técnica: **Romeu e Julieta** – Cia. Pé estrada.

Direção: Rogério Luiz

Elenco: Luis Daniel, Nadine Ribeiro, Luana Cristina, Ernando Xavier, André Campos, Luana Marques, Pedro Cândido, Larissa Sousa, Daniela Stefany, Sara Lee, Eduardo Oliveira, Gabriel Oliveira, Brenda Lorrany, Milena Castro, Elaine Silva (substituindo Sara Lee), Philippe Gottelb (substituindo Pedro Cândido) Mayson Ramos substituindo Luís Daniel

Produção: André Campos

Sonoplastia (Operação): Vilma Quécia



cidade. Segundo André, naqueles primeiros anos de Cia. Pé na Estrada era comum que o público os confundissem com o Grupo Fênix, de que ele era dissidente.

**Figura 17-** *Romeu e Julieta* em janeiro de 2014



*Romeu e Julieta*, Auditório do Cepasa, em janeiro de 2014. Em cena Larissa Sousa, Pedro Cândido, Gabriel Oliveira, Nadine Ribeiro, Daniela Stefany Luana Cristina (Formiguinha), Brenda Lorrany. Direção Rogério Luiz  
*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada, Foto José Ney Lopes

Ainda no papel de um colaborador externo, aconselhei o grupo que buscasse um festival de teatro interiorano. Eu havia ido ao *Festival Universitário Internacional de Patos de Minas*, em 2013, e havia sido uma experiência muito interessante. Com isso, descobri que havia festivais nacionais em muitas cidades do interior de Minas Gerais, o que além de acessível para o grupo, dada a pouca distância, era ideal para colocar a Cia. Pé na Estrada em contato com grupos de uma realidade parecida com a sua. Os integrantes do grupo veriam trabalhos de outros lugares, o espetáculo que montamos seria visto e criticado por pessoas de fora, seria uma oportunidade para dialogar e aprender sobre teatro.

Eis que André inscreveu o *Romeu e Julieta* no *Festival de Teatro de Araguari – FESTA*. O espetáculo foi selecionado e na oportunidade o grupo de teatro, que até então era composto por uma maioria de adolescentes, viveu uma experiência com episódios diversos. Houve batida policial, emergência médica, Elaine quase perde o bebê e o espetáculo, visto com simpatia por boa parte do júri e público, foi duramente criticado por um dos jurados durante o diálogo que acontecia entre o júri e a equipe de cada espetáculo ao fim de cada apresentação. O que o jurado disse machucou o grupo, havia um amor muito grande por aquele espetáculo, havia sobretudo uma convicção de que ele era muito bom e muito inovador, convicções que foram quebradas naquele dia. O que o jurado dizia doeu, porque foi em grande parte ofensivo e em boa parte verdade.



Lembrei de quando estive em Trindade, Goiás, com o Grupo Teatral Ob- Cervantes, em 2002, para apresentar também uma montagem de *Romeu e Julieta*, no FAAL, Festival de Artes ao Ar livre. Nossa participação naquele festival era o prêmio que a Prefeitura Municipal nos concedeu por termos vencido o *Festival de Teatro Luzes da Ribalta*. Eu era adolescente, estava fora da minha cidade, numa cidade maior que a minha, que ali, diante dos meus olhos, apresentava uma cena cultural mais agitada que a da minha cidade. Como os integrantes da Cia Pé na Estrada, eu tinha a convicção de que o espetáculo que nós montamos era muito bom. Meu mundo caiu, quando numa das cenas mais trágicas da nossa montagem, vi da coxia que as pessoas do público riam debochadamente, como quem ri de uma dessas novelinhas do TikTok, com cenas estapafúrdias, mas supostamente realistas e com atuações maquiavelmente exageradas. Naquele momento a convicção que tinha naquele espetáculo deu lugar à dúvida, era como se as serras de Unai se movessem e eu visse no horizonte o mundo todo e seus teatros, e nele eu e o meu teatro éramos nada, nem teatro, nem ator, nem arte, nem gente.

**Figura 18-** *Romeu e Julieta* em Araguari-MG



II Festival Nacional de Teatro de Araguari- MG, Abril de 2014. Em cena Nadine Ribeiro, Mayson Ramos, Luana Cristina (Formiguinha), Ernando Xavier, André Campos, Luana Marques, Philippe Gottelib, Larissa Sousa, Daniela Stefany, Elaine Silva, Eduardo Oliveira, Gabriel Oliveira, Brenda Lorrany e Milena Castro

*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada, foto José Ney Lopes

Na condição de pessoa experiente, já que tinha vivido coisa parecida, disse a André que acolhesse as críticas do jurado como acolheu os elogios do público. Conversamos com muita sinceridade, de um jeito que ainda não tínhamos conversado, disse a ele que o grupo era muito jovem, muito iniciante, que precisava estudar, fazer cursos, treinar, se exercitar, buscar referências, viver experiências, disse que sentia que o grupo estava começando a ver a atividade teatral como uma coisa séria, ainda que a maioria visse como uma forma de lazer apenas, e depois de elogiar muito a relação entre as pessoas do grupo, reconhecendo como quase todo mundo era dedicado, sugeri então à André intensificar as atividades, mais treinamento, mais estudo, mais reflexão sobre o próprio contexto, pensar no grupo que eram e no grupo que

queriam ser. Já que tinham ido a um festival, visto vários grupos diferentes, agora tinham parâmetro. Falei que era evidente que *Romeu e Julieta* tinha problemas e que a maioria deles era em decorrência da pouca experiência do elenco. Por fim, percebi que desejava muito trabalhar mais com o grupo, me sentia mais consciente das expectativas que o grupo tinha e mais consciente do que ele necessitava, fora que me sentia muito útil quando colaborava. E, ao longo do ano de 2014, fomos estruturando um novo projeto, a montagem de um segundo espetáculo, um novo processo criativo, com um forte teor formativo.

### **3.3. Teatro de Quintal: espaço de poética e poética do espaço**

Meu segundo projeto com a Cia. Pé na Estrada foi mais planejado que o primeiro, tanto que em janeiro de 2015, quando começamos a nos encontrar, já tínhamos decidido que trabalharíamos com *Sonho de Noite de Verão*. A Cia. Pé na Estrada, depois do festival de Araguari, realizou o 2º Festival de Teatro Em busca de Talentos, durante o curso de iniciação teatral que preparou os estudantes para a montagem dos espetáculos. Cheguei a oferecer uma oficina, mas me mantive aparte de todo o processo, sequer pude assistir ao festival. Segundo conta André, sugerindo que o grupo não havia internalizado completamente as novas formas de trabalho apresentadas por mim, o processo de criação de *Romeu e Julieta* não impactou muito nos procedimentos utilizados para a montagem dos espetáculos do festival, seguiram trabalhando da mesma forma de antes, seguindo todas as indicações de um texto escrito previamente, com falas decoradas, com elementos de cena mais representativos e menos simbólicos. Ao fim do festival, novos integrantes entraram para o grupo, e criou-se na companhia um núcleo de treinamento de atores e atrizes, com dois encontros semanais, encontros esses que se intensificaram na véspera da minha chegada em Unai para o novo processo criativo.

Quando cheguei em Unai antes do meu primeiro ensaio com a Cia. Pé na Estrada, tive a oportunidade visitar a casa em que André e Elaine. Antes moravam em um puxadinho na casa dos pais dela, no Bairro Politécnica, como o nascimento do bebê e a necessidade de mais espaço passaram a morar em uma casinha de dois quartos, no mesmo quintal da casa em que ficava a casa dos pais de André. Acho que era paz, mas também um sentimento de familiaridade, o que senti quando cheguei naquela casinha sem reboco, com o piso de cimento queimado, coisa comum em Unai nos anos 1990. Havia poucos móveis, as paredes eram pintadas em um rosa e um azul que combinados se faziam notar, e tudo cheirava a bebê. Lá, além do bebê, Pietro,

conheci os pais de André, a ágil e divertida Dona Marta, o pacífico e hospitaleiro Seu Vital, revi ainda Vinícius, irmão de André, que conhecia da montagem de *Romeu e Julieta*. Essas pessoas todas, cada uma delas, se tornaram pessoas muito importantes para mim desde então.

Mais tarde encontramos o grupo todo, na Praça da Prefeitura, no centro da cidade. A Cia. Pé na Estrada estava vivendo um problema com espaço para os ensaios, não ensaiavam mais na sala do Cepasa. Era assim, assim segue sendo, sempre que chego em Unai, dos problemas, das situações, das condições e novidades da Cia., vou me inteirando uma a uma. Já havia ensaiado com o Grupo Teatral Ob-cervantes na Praça da Prefeitura muitas vezes, ali com todo mundo que passa olhando, aquela situação não era nova para mim e, obviamente, sabia que ensaiar em um espaço como aquele tinha as suas implicações, e já começava a prever as características que o espaço herdaria daquele espaço, certamente faríamos um espetáculo de rua.

Como cheguei a escrever antes, naqueles primeiros anos de grupo, era muito comum que integrantes ingressassem e deixassem o grupo com frequência, mesmo durante uma montagem, diferente do que acontece hoje, momento em que André, Elaine, Maria Alif, Phillippe Gottelib e eu somos integrantes fixos do grupo, apesar de, com frequência, participarem das montagens algum ator ou atriz, geralmente jovens, que participam do festival estudantil. Mas naquela época, eu, que ainda não me via como integrante do grupo, evitava entrar em detalhes sobre a estrutura de organização que o grupo tinha, via, como já disse, que não havia muitos critérios sobre o ingresso de pessoas no grupo, assim como não havia uma divisão das atividades. André e Elaine lideravam francamente o grupo, se responsabilizando pelos menores de idade, cujos pais pareciam confiar profundamente no casal. André realizava também a maior parte do trabalho fora de cena, e, com Elaine, arcava com os gastos, quando tinha. Segundo André, ele era o presidente do grupo e Ernando seu vice, mas o que vi, durante esse processo, em especial, era ele e Elaine, agora como mais condições de ação, já que tinha superado sua gravidez de risco, delegarem as funções circunstancialmente. Pela diferença de idade que tinham da maioria do grupo, os dois agiam quase pedagogicamente. Eu não questionava, mas observava, via aquele jovem casal, André com 27 anos, Elaine com 24, agindo como pai e mãe dos demais integrantes, até mesmo de Ernando, que era mais velho que os dois. Eram pais do grupo assim como eram pais de Pietro que havia nascido a pouco. Ao longo desse novo processo, mais e mais a cada dia, vi a vida doméstica daquele casal de artistas se misturar com a vida que eles mantinham no teatro.

André era agregador e mobilizador, ele se esforçava muito para que o grupo cumprisse os propósitos traçados. Via que a profunda confiança que todos tinham nele, vinha de cada coisa que ele realizava, ele dizia dos objetivos em tom de motivação, explicava o que precisariam para realizar cada coisa e o grupo engajava na causa, juntos iam à luta. Fizeram, por exemplo, toda uma mobilização na cidade para conseguir pagar o transporte para a viagem até Araguari quando participaram do Festival com *Romeu e Julieta*, venderam rifas, buscaram doações, patrocínios, fizeram saídas de palhaço, passaram o chapéu... Eu, como todos os integrantes da Cia., sentia uma segurança enorme com a capacidade de realização e mobilização de André. Propunha a ele uma ideia e ele tratava de viabilizá-la, trabalhar com André era confortável. E ele parecia não ter consciência de que era um agente e produtor cultural potente, então tratei de alertá-lo, falei para ele das capacidades que ele tinha e da importância de desenvolvê-las, que devia fazer cursos, estudar e que podia começar refletindo sobre o trabalho que ele já fazia na cidade, sobre como ele tornava os seus projetos possíveis, sobre as ferramentas e métodos que ele usava, as rifas, as trocas de favor, o empréstimo de coisas, da capacidade de mobilização, de estabelecer contatos, de conseguir doações, a sua forma de pedir patrocínio, acreditava que, a partir da consciência de seu trabalho, André poderia desenvolver outros métodos, buscar outras formas de realizar, que permitissem ao grupo produzir mais, com mais conforto e se profissionalizar. Quero lembrar que, para complementar a renda, André e Elaine trabalhavam também em festas e todo tipo de evento, faziam palhaço e pintavam rosto das crianças em festas infantis, cuspiam fogo, faziam estátua viva, malabares, perna de pau, faziam bilheteria, fotografavam todo tipo de evento e ainda preparavam drinques, oferecendo serviço de *open bar* para shows e festas privadas. Conheciam a cidade inteira, lidavam com todo tipo de gente com muita facilidade, como nós do grupo muitas outras pessoas confiavam neles.

Com essa habilidade, esse humilde e poderoso casal mantinha em harmonia aquele grupo, com uma rigidez muito espontânea, cumpriam as atividades mais práticas como limpar e organizar entre piadas e advertências. Às vezes Elaine gritava, provocando os mais preguiçosos ao trabalho, e todos riam. Nessa segunda oportunidade, em que pude observar mais de todo mundo, olhava para aquela paz e começava a imaginar aquele grupo se desenvolvendo e já previa conflitos necessários. Um compromisso maior com a prática, mais treinamentos e ensaios, viagens, uma exigência maior sobre todos, uma postura mais crítica com a criação, temáticas mais polêmicas no trabalho criativo, talvez, e parte daquela paz sucumbiria, eu pensava. Tinha muito medo de ser o agente disso, só o que queria era estar distante quando isso viesse a acontecer. Pensava tudo isso e me perguntava: o que esse grupo precisa? Até onde ele

precisa ir? Como ele se manterá como grupo? O que precisa se desenvolver ali? Quais suas potências? Quais suas pretensões? O fato é que, a partir dessa segunda experiência, a estrutura do grupo começou a me chamar mais a atenção e sobre isso me silenciava e me voltava para o criativo, que era lugar previsto para mim naquela experiência conjunta.

No primeiro ensaio, já vi o grupo organizado e tentando passar a ideia de que estava preparado para aquela experiência fosse o que fosse. Via que mantinham como referência a nossa experiência anterior, enquanto eu me via preocupado em como superá-la, em como trazer uma formação que fosse além, como propor uma experiência que nos trouxesse ensinamentos que nos fossem válidos.

Ensaíamos, como previsto, na Praça da Prefeitura, com um elenco bem grande. Conheci mais os novos atores que se juntaram ao grupo com o festival estudantil, Lavínia Reis, Erik Almeida, Maria Alif, Ana Luisa, Luana Castro, Lucas Adriel, me impressionava que agissem como se tivessem vivido o processo de *Romeu e Julieta*. Apesar de nossas experiências artísticas não terem influenciado o trabalho criativo do festival estudantil, como sugeriu André, percebi que o grupo mantinha a organização para o trabalho que acordamos no processo criativo de *Romeu e Julieta*, as roupas para ensaio, o vocabulário que compartilhavam, a ritualística... Seguindo o meu conselho de que o grupo devia estudar mais, André criou um núcleo de treinamento assim que acabou o festival, se encontravam três vezes na semana, faziam exercícios físicos para adquirir mais força e resistência, faziam jogos infantis e jogos teatrais, trabalhavam corpo e voz para a cena, liam e discutiam textos teóricos sobre teatro e sua história, montavam pequenas cenas para trabalhar o criativo, se assistiam e se avaliavam. Tudo isso fez desse nosso primeiro encontro um encontro intenso, os comandos eram ouvidos e assimilados com facilidade e sempre sobrava de um exercício uma proposta para um novo exercício, via que podia avançar ou me aprofundar com tranquilidade, nos entendíamos com facilidade. Enquanto me mantive focado no trabalho coletivo para cena, busquei colocar em teste a capacidade de trabalharem em função do grupo todo. Por fim, já aludindo ao texto escolhido, *Sonho de Uma Noite de Verão* (SHAKESPEARE, 2008), pedi para que individualmente pensassem em seu sonho de verão e o apresentassem poeticamente, em uma cena, fosse como fosse. Tentava encaminhar o grupo para um processo em que eles propusessem.

No segundo dia isso confirmou. Tão grande era o grupo que as apresentações dos sonhos de verão tomaram nosso tempo todo, mas as cenas forneceram ideias e, principalmente, sugeriram que nesse processo eu devia fazer um trabalho maior de escuta. Estava

definitivamente vindo um grupo mais criativo. Eu previa que, diferente do que aconteceu em *Romeu e Julieta*, meu direcionamento devia partir muito mais do que o grupo propunha e do que aquele grupo era. Eles eram jovens, falavam em sonhos no sentido de desejos o tempo todo, todos se preparavam para novas jornadas, era o fim da adolescência e eles projetavam experiências novas a partir dali, havia conflitos amorosos, contendas, confusões... no calor daquele dia comecei a ver o Sonho sendo sonhado diante de mim.

Eis que, no terceiro dia de ensaio, decidimos ensaiar na casa de André e Elaine para favorecer a presença do casal, pois vinha sendo impossível se deslocar a pé para tão longe com o bebê recém-nascido. Por causa disso, Elaine já não havia participado dos ensaios anteriores. Em casa eles contavam com toda a estrutura para manter o bebê seguro, além da ajuda dos pais de André, que cuidariam de Pietro enquanto ensaiávamos. Nos apinhamos na sala da casa e começamos a ler *Sonho de Uma Noite de Verão* juntos, eles já tinham lido anteriormente no núcleo de treinamento. Naquele dia lemos os Atos I, II, III, mas não experimentamos cenas, certos de que aquele lugar só comportaria apenas uma leitura com todos sentados, trabalho de mesa apenas. No dia seguinte lemos os Atos IV e V, dessa vez no quintal da casa. André tinha dado uma ajeitada mínima para a comodidade de todos, tecidos foram esticados no chão, como em um piquenique, e, com um pouco mais de ensaio, experimentamos alguma coisa, já que o espaço mais amplo permitia. Propunha algo no meio da leitura mesmo, eles ouviam e começavam a improvisar, eu assistia e sugeria novos posicionamentos na cena, explicava mais ou menos por que estava fazendo aquilo: “para melhorar a visualização”, “para equilibrar os corpos no espaço”, “para compor uma imagem mais equilibrada”... Pedia inclusive que compusessem com as plantas espalhadas pelo quintal, lembrava também uma fala ou outra, que devia ser dita em cena para passar uma ideia fundamental à compreensão do texto, e insistia que falassem do seu jeito. Fazíamos e refazíamos e o Sonho ia ganhando a matéria daquela nossa realidade.

Com o ensaio do dia seguinte marcado na Praça da Prefeitura, Elaine me pediu para não participar do processo, pois custaria muito para ela se deslocar até lá com Pietro e permanecer por tanto tempo fora de casa com um bebê ao relento. Disse que não abriria mão dela, que não faria aquele espetáculo sem ela. André, então, rapidamente se comunicou com o restante do grupo, que já se encaminhava para a Praça da Prefeitura, e pediu que todos terminassem de chegar ao Novo Horizonte.

Com a minha ajuda, André organizou então o quintal. Retiramos alguns entulhos, cortamos alguns galhos de árvore e pés de fumo que obstruíam o espaço, varremos as folhas secas do chão, a fim de deixar o espaço mais livre, mas mantendo o aspecto de floresta, o que nos parecia inspirador. No ensaio fizemos alguns exercícios e experimentamos cenas fora de qualquer ordem, sempre a partir de improvisações dos atores, que começaram a compor com os elementos do quintal, subindo em árvores, se escondendo atrás das plantas, usando os desníveis do quintal. Nesse encontro pautamos a relação com o espaço, usando o quintal como um gerador de exemplos do que poderia ser feito em qualquer espaço de apresentação. Acredito que, ainda com a ideia fixa de que apresentaríamos no palco do CEPASA, que comportou tão bem o *Romeu e Julieta*, trazendo inclusive um público maior que o esperado, começamos a trabalhar no quintal um espaço italiano, com os atores entrando em cena surgindo de trás das duas casas que havia em cada lado do quintal, como se viessem de um camarim, e privilegiando a visão de um público imaginado à sua frente.

No ensaio seguinte, vimos alguns filmes que remontavam *Sonho de Uma Noite de Verão*. Mais uma vez, o encontro acabou sendo na casa de Elaine e André e, mais uma vez, fiquei observando como o grupo funcionava, se organizando para arrumar a casa, fazer a pipoca, lavar a louça e cuidar do bebê, que passava de braço em braço e terminava aos cuidados de Dona Marta, mãe de André, que, ao longo do processo, sentava com Pietro no colo e assistia a tudo que era feito, se deliciava olhando os exercícios, gargalhava das cenas que surgiam. Aquela organização, que chegou a me parecer desorganização no início, começava a me encantar, aquela forma de ser grupo era potente e podia ser aprimorada.

No ensaio que houve no domingo, no entanto, comecei a ouvir do elenco reclamações sobre a localização dos ensaios, os pais e as mães estavam implicando, diziam temer pela segurança dos filhos. Parei o que fazíamos, ouvimos as reclamações, tudo se baseava na ideia de que o Bairro Novo Horizonte era um lugar perigoso, com drogas e assaltos. Em resposta disse que cresci vendo a cidade inteira reproduzir esse preconceito sobre o bairro em que estávamos ensaiando, onde moravam famílias pobres, formadas por pessoas negras na sua maioria, trabalhadores, um perfil que em nada se diferenciava com as características da maioria das famílias dos que participavam do grupo.

O Novo Horizonte, como relatei, é um bairro muito discriminado em Unaí. Quando eu era criança, apesar de morar em outra quebrada, ali mesmo ouvia e repetia piadas sobre o Novo Horizonte, sobre a aparência das pessoas que lá moravam. Lembro que ouvia em tom de

xingamento coisas como: “negrinha do Novo Horizonte”, “vai ser feio assim lá no Novo Horizonte”, “o Novo Horizonte é a Espanha, lá tudo ‘espanha’ (eles apanham, eles furtam) ‘espanha’ bicicleta, ‘espanha’ moto, ‘espanha’ celular...” Uma expressão que poderia me soar tão bonita, “Novo Horizonte”, algo como um sonho, um sonho novo, uma nova visão do mundo, a esperança ao longe avistada, passou a indicar, por força de tantos comentários pejorativos, algo negativo, seu som era desagradável, sinalizava pobreza, feiura, banditismo, bagunça, falta de civilidade. E o estigma também alcançava os bairros vizinhos, Cidade Nova, Iúna e Canaã, principalmente, que é o primeiro dos quatro bairros, alvo primeiro desse preconceito, aquele que, como relatei no primeiro capítulo, cresceu de forma desordenada, a terra que ninguém prometeu. Separado do restante da cidade pela BR251 e unidos pela alcunha de Malvinas, expressão cada mais desconhecida entre a população mais jovem, mas que dá conta da visão que a cidade ainda sustenta sobre esses bairros, um lugar de guerra, onde se assalta, mata e come a carne... rói os ossos...

Quando criança estive em um evento organizado pela gestão municipal, na Praça da Prefeitura, em 1997, e vi dançar um grupo que foi apresentado pelo locutor como sendo do Bairro Novo Horizonte. Seus integrantes eram rapazes negros, lembro que vestiam uma mesma moda, calças jeans larguíssimas caindo, com o cós quase no joelho, cueca samba-canção, camisetas enormes, algumas dos Racionais MC’s. Eram assistidos com desconfiança e até desprezo por uma minoria empertigada, mas faziam a maior parte do público dançar junto. Ainda na infância estive em outros eventos desse mesmo tipo, eventos culturais organizados pela Prefeitura, e neles vi artistas dos bairros de cima apresentarem mais trabalhos ligados à cultura hip-hop, que era uma novidade para mim, mas que eu já via sendo associados à bandidagem, ao uso de drogas e à violência, tanto pelo boca à boca da minha cidade, como por reportagens que via na televisão. Passei então a ligar, e não injustamente, a cultura hip-hop em Unai às Malvinas.

Em Unai, os bairros de cima, principalmente o Novo Horizonte e o Canaã, sempre foram identificados com o arquétipo da periferia, culturalmente, mas também socialmente. A visão de que era um lugar perigoso e mal urbanizado foi sustentada por décadas pela imprensa local, com ocorrências sempre presentes nos programas de ronda policial da Rádio Veredas e da TV Rio Preto, brigas entre vizinhos, furtos, roubos, tráfico de drogas e assassinatos, tudo noticiado, gerando pânico e mais estigma.



Quando conversei com os meninos e meninas do grupo, falei dessas impressões que tinha desde criança, disse que conhecia o preconceito em torno daquela parte da cidade e que também já o reproduzi, mas que vinha observando que ali era um reduto cultural, que conheci muitos artistas do Bairro Novo Horizonte, cantores, dançarinos e atores. André, com mais propriedade, ressaltou que a escola de Ensino Médio lá de cima, Escola Estadual Maria Assunes, sempre participou ativamente dos festivais de teatro, que, por isso, parte do elenco morava lá em cima, como Dudu Oliveira, Brenda Lorrany, Luana Marques, Dani Stefany, Elaine e ele mesmo. André contou que chegou a dizer que morava em outros bairros durante a adolescência para não ser discriminado e insistiu que aquele preconceito não devia ser reproduzido por nós artistas. Foi uma conversa longa em que batemos o pé, insistimos que não aceitaríamos aqueles argumentos preconceituosos, e, por isso, seguiríamos ensaiando lá no quintal para a comodidade de Elaine e, principalmente, para não dar ouvidos ao preconceito.

No ensaio seguinte, porém, algumas baixas foram noticiadas. Alguns dos integrantes mais recentes no grupo não apareceram mais. Os que ficaram a despeito da preocupação dos pais, criaram uma estratégia para ajudar a aliviar esse conflito, combinaram um local de encontro pouco antes da BR 251, a Praça São Cristóvão. Lá se reuniam e juntos subiam para o Novo Horizonte, e, segundo Maria Alif, na maior animação, conversando, cantando, repassando o ensaio anterior ou rindo dos meus cacoetes. Foi uma questão difícil a da localização e, quando parecia encerrada, foi retomada quando começamos a falar sobre qual seria o local da apresentação.

**Figura 19-** Ensaio de *Sonho de Uma Noite de Verão*



Ensaio de *#sonhos* no Teatro de Quintal. Em cena: Larissa Sousa, Luana Cristina (Formiguinha) Maria Alif (deitada), Gabriel Oliveira, Ana Luísa, Luana Castro (Fundo), Lucas Andriel, Daniela Stefany (à frente), Dudu

Oliveira, Luana Marques, Mayson Ramos, Philippe Gottlieb (escondido no fundo), Erik Almeida Sentado,  
Ernando Xavier  
*Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada*

Comecei a passar mais tempo na casa de André e Elaine com a mudança dos ensaios para lá. Quando os ensaios terminavam os jovens que tinham hora marcada para chegar em casa desciam e os que podiam permaneciam um pouco mais, às vezes bebíamos um pouco, e assim me aproximei mais de todo mundo. Passei a pernoitar na casa de Elaine e André vez ou outra, passamos a conversar mais sobre tudo, sobre história e teorias do teatro, sobre histórias do teatro em Unai, sobre o processo, os integrantes, o grupo, geralmente as conversas giravam em torno do teatro. Logo o quintal tomou ares de reduto cultural, além de excelente local de ensaio, tudo concorria para a nossa comodidade naquele lugar, podíamos estender os encontros, fazer barulho, nos alimentar e nos higienizar com facilidade depois dos ensaios, logo nos ocorreu que poderíamos nos apresentar lá.

O quintal onde ensaiávamos ficava entre a casa dos pais de André e a casinha que ele e Elaine ocupavam, digo ocupavam, porque a casa pertence aos avós de André, que moram na zona rural. Dona Marta conta que, quando se mudou para o Novo Horizonte, ela e seu Vital já tinham o André. O Bairro Novo Horizonte foi construído acima do Bairro Canaã e, diferente deste, foi loteado antes de ser ocupado, é um bairro que foi planejado, dividido em lotes de tamanhos iguais às margens de ruas bem delineadas. Dona Marta, seu Vital e André chegaram bem no início de tudo, não havia luz, rede de esgoto e água encanada, um caminhão pipa abastecia as famílias todos os dias, enchia as latas, baldes e bacias dos moradores que com essa água se viravam até o próximo abastecimento. Logo esses serviços básicos foram implantados e a família já estava bem estabelecida lá quando nasceu Vinícius, o irmão de André, três anos mais novo.

Tempos depois o vizinho com que a casa de Dona Marta e Seu Vital fazia fundos decidiu vender o seu lote, onde estava erguida a sua casa, uma meia-água. Como não havia muro que separasse as duas propriedades, foi a Seu Vital que o vizinho fez a primeira proposta, ao que a mãe de Dona Marta, Dona Roxa, aceitou comprar. “Pros menino poder brincar”, era essa a intenção de Dona Roxa, que pela casa ela pagou duas vacas. Assim, o quintal dobrou de tamanho, e passou a ter duas frentes, a da casa dos pais de André, saindo para a Rua Vereador João Narciso, e a da casa em que André morava que sai para a Rua Marieta Versiani. Entre as duas casas, ao fundo delas, somou-se um quintal de terra batida, onde crescem árvores e muitas

plantas, do tipo que é raro na Unaí de hoje, em que os quintais são áreas cimentadas ou cobertas de revestimentos, plantas, quando tem, crescem em vasos.

O quintal da casa de André lembrava os quintais da Unaí em que cresci, cheio de árvores e plantas como um jardim, como uma floresta, disse isso a ele sugerindo que não só os ensaios, mas também a apresentação podia ser ali. “Era prefeito”, eu dizia e insistia. Ali entre as duas casas tinha um espaço de 10x15 metros, nele uma passarela de concreto estreita que ligava as duas casas, facilitando a travessia nos tempos de chuva quando a terra batida virava barro, parecia dividir palco e plateia, formando uma sala à italiana. “É um teatro italiano”, eu sentenciava. Embaixo da mangueira, de onde eu via os ensaios, poderíamos sentar o público, e o retângulo onde eles ensaiavam seguiria sendo palco.

**Figura 20** - O Quintal em 2015



Teatro de Quintal durante a apresentação de #sonhos (montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão* da Cia. Pé na Estrada)

Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

O cenário da floresta estava pronto, havia duas jabuticabeiras, uma em cada extremidade lateral, entre elas cresciam verdes vários pés de fumo com suas folhas grandes e ásperas, e outras árvores de pequeno porte, um pé de graviola e outro de mexerica, além de trepadeiras, arbustos e outras plantas mais rasteiras, todo o chão ficava coberto de folhas secas. Seria impossível forjar um cenário melhor que aquele, no Cepasa ou em qualquer outro palco em Unaí. Pela primeira vez, a Cia. não estaria tentando imitar um teatro, mas optando por um espaço de uma natureza diferente, estaria revelando, e não tentando esconder, as características do espaço de apresentação. Fora que os atores tinham saídas para os dois lados do palco, porque havia um corredor entre o muro que dava fundo à cena e cada uma das casas que davam limite às laterais do palco. E o fato de ter saída para as duas ruas resguardava o público de possíveis

acidentes. Poderíamos inclusive entrar em temporada, o que não seria possível em qualquer outro espaço cedido em Unaí.

Entre André e eu a decisão foi fácil, quando conversamos com o grupo, a ideia foi aceita, mas com resistência. A opinião geral é que era um contrassenso, ninguém iria ao Novo Horizonte assistir teatro, pelo mesmo motivo que aqueles pais fizeram seus filhos abandonarem o processo, as pessoas saem do Novo Horizonte para assistir teatro e não o contrário, o lugar de eventos culturais sempre foi mais no centro da cidade. A mim, o argumento só motivou. Tentei convencer a todos de que era interessante fazer teatro no Novo Horizonte, fazer teatro ali daria ao nosso trabalho uma característica política que não prevíamos, e isso talvez fosse interessante, daria mais força e relevância ao grupo. Estaríamos descentralizando a atividade cultural em Unaí, estaríamos assumindo o que éramos, nós que somos de Unaí e, de partida, não pertencemos a centro nenhum. Para convencer, argumentei que os atores que em *Sonho de Uma Noite de Verão* ensaiam um espetáculo teatral na floresta eram os trabalhadores de Atenas, o funileiro, o alfaiate, o marceneiro, o tecelão... os atores eram os pobres, eram periféricos, eram o que nós éramos, era necessário que nos enxergássemos assim.

E, assim, fui insistindo na tese de que tinha tudo a ver, de que ocupar o quintal, ideia que partiu de uma dificuldade com um lugar para ensaiar, que partiu da falta de espaço, traria sentidos novos ao espetáculo, sentidos políticos. Mas, mesmo com esses argumentos, a decisão de fazer o espetáculo no quintal desceu atravessada e só foi aceita porque eram solidários com a situação do casal com o bebê recém-nascido e confiavam nas minhas ideias e nas ideias de André. Senti que fazer o espetáculo em um quintal no Novo Horizonte desagradava a alguns porque traria menos status ao teatro que eles faziam e, ao longo dos dias, busquei convencê-los de que aquele espaço só valorizaria a experiência, pois a tornaria mais real e mais próxima de nós.

Em Unaí, como mostrei no segundo capítulo, nunca houve edifícios teatrais, o mais próximo disso eram as salas de cinema, que existiram na cidade até os anos 1980, em que, a partir do telão, se estendia uma plataforma em nível mais alto que o do público, permitindo chamar esses espaços de cine-teatro. No Cine-teatro São José (que ficava no prédio à direita da praça da Igreja Matriz) e depois no Cine-Teatro Frei Patrício (no galpão à esquina da Av. José Luiz Adjuto com a Rua Gerson Gondin), nos anos 1950 e 1960, foram reapresentados, alguns dos espetáculos montados por Dona Maria Torres para os eventos da Escola Estadual Domingos Pinto Brochado, eram também palco para os festivais de música da cidade. Mais tarde o Cine-

teatro Cristal, na Av. Governador Valadares, foi sede do Grupo Teatral Magos da Lua e palco de seus espetáculos.

Espaços outros foram usados para a apresentação de espetáculos teatrais desde então. A Sede Social do Itapuã Iate Clube talvez tenha sido o mais frequente. É um salão com grandes vidraças, em que é impossível barrar a luz durante o dia, é amplo, com o chão de taco, o palco é alto, mais de um metro acima do nível do salão, em cimentado rústico, e, ao seu lado direito, uma escadaria estreita desce para um camarim com banheiro. No Itapuã, Célia Araújo se apresentou várias vezes com seus grupos de teatro, a Cia. Tramponeiros e o Umpac-jem, cravando o espaço como um lugar para a prática de teatro na cidade entre os anos 1980 e 1990. No início dos anos 2000, me apresentei algumas vezes na Sede Social do Itapuã, tanto no Festival Luzes da Ribalta, como no Unacênico, que era a mostra coletiva organizada pelo Grupo Teatral Fênix, que também utilizou muitas vezes o espaço.

Quando o Grupo Teatral Fênix criou o Espaço Cultural Maria Torres, em 2004, alugou para tal uma casa na Rua Rio Preto, no largo da Praça das Almas (antigo cemitério), e no quintal edificou, ao ar livre, um palco com camarim e uma plateia, cuja estrutura tinha como referência o palco da Sede Social do Itapuã – para se ver a importância desse salão no imaginário do que seria um teatro para Unai. No Espaço Cultural Maria Torres da Rua Rio Preto, apresentei com o Grupo teatral Ob-Cervantes no IV Unacênico, em 2005, e lá assisti ao Grupo Teatral Caras e Bocas em 2007, como narro anteriormente neste capítulo. O espaço reservado à plateia, com o chão parte em cimento, parte terra batida, e a caixa cênica ainda no reboco davam ao espaço um caráter de espaço em obra. Havia, por exemplo, a intenção de cobrir o espaço, o que não chegou a se realizar. Em 2005 vi a Cia. Cínica apresentar lá seu único espetáculo, *O Amor de Dom Perlimplim*, sob uma chuva que surpreendeu a todos no meio da apresentação. Tanto atores como espectadores não arredaram o pé e juntos sustentaram aquele bonito momento até a cena final.

O Grupo Teatral Fênix usava também, com certa frequência, o auditório da Cooperativa Agropecuária Unai Ltda, a Capul. Fizemos lá, em 2017, a segunda temporada de *A Gaiivota: a Desmontagem Unaiense*. As dificuldades para montar luz e cenário foram imensas, pois o espaço tem características bem rígidas, que servem mesmo às reuniões da diretoria com seus cooperados, e não foi permitido instalar ganchos nas paredes.

Construiu-se, nos anos 1990, um palco no salão multiuso do Cepasa, palco esse que, como contei, recebeu nosso *Romeu e Julieta* em 2014. Diferentemente da Sede Social do Itapuã,

o salão do Cepasa é cedido a grupos de teatro e dança gratuitamente, por se tratar de uma instituição sem fins lucrativos. O salão é amplo, com piso em cimento queimado e uma de suas laterais não tem paredes, é aberta para o espaço externo como uma varanda. Já o palco tem as três paredes, formando uma caixa, e, como nos demais espaços, é acima do nível da plateia, seu piso também é em cimento queimado e as medidas são parecidas com as do palco do Itapuã, tendo nesse caso dois camarins ao fundo, tudo com um acabamento muito simples. Esse espaço, desde a criação da Cia. Pé na Estrada, vem sendo o lugar mais receptivo às ações do grupo, que já recorreu ao salão do Cepasa, por exemplo, para realizar quatro edições do festival estudantil de teatro.

Todos esses espaços trazem na sua arquitetura uma conformidade com o espaço italiano, formato para o qual é pensado a maioria dos espetáculos do teatro unaiense, mas esses não são os únicos espaços usados com essa finalidade. Contei dos espetáculos teatrais de Dona Maria Torres, apresentados sobre um palco construído por Antônio Pompeano, na Escola Domingos Pinto Brochado, que era também um espaço de convívio cultural e social para toda a população, durante os anos em que Dona Maria foi diretora. A exemplo de Dona Maria Torres, mais tarde, nos anos 1970 e 1980, o Colégio do Carmo foi palco de eventos culturais e muitas apresentações de espetáculos teatrais – no segundo capítulo escrevo sobre festivais de teatro realizados nesse colégio. Havia, ainda, na antiga Escola Politécnica, prédio onde hoje é o campus da Unimontes em Unaí, um auditório que Célia Araújo conta ter usado algumas vezes. E em 2004 assisti a *O Amor de Dom Perlimplim* no auditório da FACTU, Faculdade de Ciências e Tecnologia de Unaí, onde, segundo André, o Fênix se apresentou algumas vezes.

Em escolas de Unaí assisti e participei de apresentações teatrais que nem sempre estavam ligadas às atividades dessas instituições. Nazareno Paulino, em 2002, produziu uma mostra de espetáculos do Grupo Teatral Kírios, na Escola Estadual Teófilo Martins Ferreira, onde aconteciam os ensaios do Grupo Teatral Ob-Cervantes. Em um palco de madeira erguido ao ar livre no pátio da escola, o Kírios apresentou três espetáculos teatrais em uma única noite a uma plateia lotada, acomodada em cadeiras escolares. Com o Kírios, em 2002, fiz espetáculos no pátio de uma escola na Palmeirinha, distrito de Unaí, além de uma encenação da *Paixão de Cristo*, que já mencionei aqui, que corria por vários espaços da Escola Municipal Glória Moreira.

Nazareno, com seus trabalhos, ocupou salões e praças de igrejas católicas de Unaí. Na Praça da Igreja Matriz, ao ar livre, ele tem montado anualmente um palco em forma de L, de

60 metros de extensão, e lá apresenta anualmente a *Via Sacra* de Unaí, que já foi realizada, em outros tempos, em um terreno baldio próximo a rodoviária, onde era comum que montassem os circos quando esses chegavam à cidade nos anos 1990. Antes, ainda, a *Via Sacra*, sob a organização do Grupo Teatral Fênix, ou mesmo do Grupo 2 de Teatro, percorria toda a Avenida Governador Valares, num esquema de procissão, seguida, estação à estação, por uma multidão de espectadores, como no teatro medieval. As praças, ruas e feiras de Unaí, vez ou outra, recebem espetáculos, a exemplo do projeto *Cultura em Movimento*, que, desde 2017, leva apresentações artísticas a lugares públicos dos mais diversos bairros da cidade.

Há, ainda, por parte dos moradores, o sonho antigo da construção de uma casa de cultura municipal, em que se imagina uma sala de teatro, à italiana, que certamente receberia os espetáculos dos grupos artísticos da cidade. Mas verdade é que, por anos, esse projeto não tem passado de sonho da população e promessa de todas as gestões do município. No livro de Dona Maria Torres Gonçalves (Gonçalves, 2017), que foi publicado pela primeira vez em 1990, ela já fala do sonho da casa de cultura como um sonho antigo. Em 2008, a prefeitura doou ao Grupo Teatral Fênix um lote para a construção da sua sede, o novo Espaço Cultural Maria Torres, depois de o grupo ter sido despejado do endereço que alugava na Rua Rio Preto. O Espaço Cultural Maria Torres segue em construção quase duas décadas depois, o que não impediu o grupo de apresentar lá alguns de seus trabalhos, pois os integrantes, exatamente como fizeram na Rua Rio Preto, se preocuparam em erguer um palco e cimentar a plateia, antes mesmo de, o que ainda não foi feito, subir as paredes e o teto.

É importante para mim lembrar aqui dos espetáculos populares, como as *Folias de Reis* e do *Divino*, que, tanto no campo como na cidade, mantém o espaço doméstico como lugar da performance, uma vez que vão de casa em casa e, no caso da *Folia de Reis*, especificamente, que simula a visita dos Santos Reis ao menino Jesus, por ocasião de seu nascimento, é realizada diante dos presépios, geralmente na sala das casas que recebem os foliões. São espetáculos que envolvem em seu conceito a itinerância, mas, sobretudo, o doméstico, são verdadeiros espetáculos em domicílio.

Acredito que, por causa desse tipo de espetáculo, o espaço doméstico sempre foi visto como um lugar possível para a apresentação de espetáculos na minha cidade. Meu Tio Ildeu, irmão da minha mãe, conta que o primeiro espetáculo de teatro que viu na vida foi uma apresentação no palheiro de Dona Lorinda. Como quem dá conta de coisa muito antiga, Tio Ildeu narra que, sobre uma plataforma de madeira suspensa que geralmente tem nos palheiros,



para guardar a palha ou os grãos fora do alcance da água chuva e dos animais, um grupo de meninas com chapéu de palha dançava e cantava a música *Maracangalha*, de Dorival Caymmi. No capítulo anterior lembrei que, no mesmo bairro de Dona Lorinda, o meu Bairro Cachoeira, minha bisavó, chamada Dona Mãe pelos netos e bisnetos, produzia encenações religiosas no mês de maio, em honra da Virgem Mãe Maria. Dessas encenações participou minha mãe, suas irmãs, primas e sobrinha, em diferentes gerações. No mesmo quintal da casa de Dona Mãe, na parte herdada por meu tio-avô Zico, certa vez eu, os primos da minha geração e as outras crianças da vizinhança fizemos uma festa junina sob a tutela de meu tio-avô. Coisa séria! Teve quadrilha e casamento na roça, com a noiva chegando numa carroça toda paramentada de flores de papel crepom e puxando latinhas de cerveja, fazendo barulho por onde passava.

Essas memórias e tantas outras, como ensaios no quintal da casa de Nazareno, memórias próprias e memórias que me foram transmitidas, criaram no meu imaginário, e acredito que também no imaginário de outras pessoas da cidade, pessoas que compartilharam dessas memórias ou que viveram memórias análogas, uma, por assim dizer, naturalidade do espaço doméstico como lugar teatral em Unaí. E assim, tanto para mim, como para André, não foi difícil enxergar um teatro naquele quintal, o que ainda não imaginávamos, embora isso estivesse embaixo do nosso nariz, é que de espaço alternativo para montagem de *Sonho de Uma Noite de Verão*, aquele quintal passaria à sede da Cia. Pé na Estrada, sala de ensaios e apresentação permanente, um teatro no coração do Novo Horizonte, na periferia de Unaí.

**Figura 21-** Teatro de Quintal (2019)



Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada



No texto *A Cidade como Teatro* (CARLSON, 2012), Marvin Carlson aborda a semiótica dos espaços urbanos e arquiteturais, espaços alternativos, principalmente, que, em diferentes contextos, deram lugar às encenações teatrais. Cuidando para manter uma relação entre teatro e espaço urbano, Carlson parte da Idade Média, quando não era comum, na Europa, claro, edifícios próprios para as encenações teatrais, e estas ocorriam nos espaços públicos. O autor mostra como espetáculos religiosos, e mesmo os seculares, mantinham com o espaço uma relação simbólica, sendo escolhido para cada cena o espaço que mais colaborasse com o significado da ação cênica, “em uma escala maior, a cidade como um espaço sagrado poderia ser também utilizada como um espaço teatral” (CARLSON, 2012, p.7). Passando pela criação do palco italiano no Renascimento, Carlson lembra da importância da perspectiva no teatro para a arquitetura e o urbanismo na Florença de Brunelleschi, por exemplo. O teatro mais institucionalizado abandonou as ruas e, com edifícios próprios para criação teatral, foi apropriado pela burguesia, quando, por outro lado, as manifestações que seguiram acontecendo na rua passaram a ter uma conotação mais popular. Mais tarde, no século XIX, nasce um interesse especial pelos espaços alternativos por parte de artistas experimentais, e, com isso, se dissemina a ideia de que edifícios teatrais é um elemento indissociável da arte burguesa, ao passo que espetáculos encenados em espaços outros começam a serem vistos como manifestações de um teatro engajado, visão recorrente ainda hoje.

A opção por fazer *Sonho de Uma Noite de Verão* em um quintal de uma casa no Bairro Novo Horizonte nos engajou em algumas causas, expressas mais fortemente na forma da nossa prática do que nas temáticas trabalhadas em cena. O espaço revelou para nós o teatro popular que fazíamos, e o espaço que ocupávamos dentro daquela sociedade. Em um contexto que insiste em um discurso de servidão, de hierarquia, qual é o espaço para nós, pobres, que insistimos nas práticas simbólicas? A quem estamos servindo com nossas práticas? Qual nosso propósito com isso, então? E como é justo nos expressar? *Sonho de Uma Noite de Verão* traz a ideia do teatro como um sonho coletivo, um sonho sonhado junto dentro de outro sonho, teatro dentro de teatro, esses elementos metalinguísticos, esse estar diante de um espelho, nos permitiu nos enxergar, refletir sobre nós mesmos e o espaço que ocupamos, desde a cidade de Unai até o quintal que tomamos por espaço teatral, passando aos espaços que nele somos capazes de criar.

**Figura 22** - Ensaio de *#sonhos*



Ensaio de *#sonhos*. Em cena André Campos e Philippe Gottlieb dirigidos por Rogério Luiz. Teatro de quintal, 2015

Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

Na história que contamos em cena, o elenco representava ele mesmo, representava a própria Cia. Pé na Estrada tentando montar *Sonho de Uma Noite de Verão*. Era um elenco jovem, formado por indivíduos das camadas mais populares de Unaí, trabalhadores e filhos de trabalhadores, exatamente como são e numa analogia direta aos atores operários que montam *Píramo e Tisbe* no texto de Shakespeare. Em cena apareciam as dificuldades com o espaço, os conflitos sobre os horários, em cena alguns atores lembravam que os pais estavam bravos em casa. Era um dia comum de ensaio, André e Elaine, mais maduros, lideravam o grupo, André dirigia e interpretava Oberon, e Elaine, atriz mais experimentada do grupo, era Titânia, ambos viviam às turras e disputavam o bebê que acabaram de conceber, criando uma alusão ao menino da Índia, motivo dos conflitos entre o rei dos elfos e a rainha das fadas de *Sonho de Uma Noite de Verão*, conflitos esses que estariam gerando confusões climáticas, já que seria responsabilidade desses dois seres a estabilidade da natureza. Em cena comparecia também a temática do amor juvenil e as confusões amorosas presentes no texto de Shakespeare e no cotidiano daquele grupo, formado em sua maioria por adolescentes.

Pelas similaridades dessas camadas, cena à cena, realidade, ficção, fantasia e utopia iam se misturando, confundindo o espectador, que de cara não sabia o que era ficção da ficção, realidade da ficção e realidade de fato, já que, em determinado momento, havia um intervalo, e, enquanto Erik Almeida e Maria Alif, integrantes que haviam entrado no grupo no último festival, entravam, como em um show de drag queen, oferecendo sonhos de padaria para plateia, o restante do elenco descansava francamente na frente do espectadores, bebiam água e comentavam a apresentação em tom íntimo, Dani Stefany, que fazia uma das fadas de Titânia e que, àquela época, trabalhava de fato como babá do Pietro, o trazia para a cena para que Elaine

lhe desse a mamadeira ou trocasse a fralda. E, como começou, o intervalo terminava e as camadas mais ficcionais eram retomadas. Em cena histórias do grupo eram reveladas, dando ao espectador a noção de quem era aquele grupo, o que ele passava, como se organizava e como criava. Estendia-se ao público nossas reflexões.

**Figura 23** - Intervalo de #sonhos



Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

O espaço, evidentemente, se desdobrava em camadas, era o quintal da casa de André, era o Teatro de Quintal, ainda sem esse nome, era a floresta, era lugar algum, e, desse jeito, íamos fundo na questão do espaço, buscamos entender, no processo, o que ele nos sugeria. Como fizemos em *Romeu e Julieta*, por não ter dinheiro para a produção, montamos o figurino com peças prontas, com o que se tinha em casa, as cores das paredes internas da casa de André e Elaine, fortes, infantis quase, cores de Almôdovar, ia no mesmo sentido do que os meninos e meninas usavam, o que apresentava as vitrines das lojas de Unai como a moda verão, peças lisas, sem estampas, com cores primárias, azul, vermelho e amarelo. Partimos, então, dessa proposta como comando: “tragam peças lisas, talvez com padrões, mas sem estampa, em cores primárias, cores fortes, ou até mais claras, talvez ciano, rosa ou até laranja”. Elaine trouxe ainda uns colares havaianos desses de flores de plásticos que se encontra em lojas de fantasia, com os quais improvisamos coroas de flores para os atores quando coringassem em cena, passando aos seres mágicos da floresta. Comprei, ainda, alguns metros de tule para cobrir com uma névoa as fadas e elfos, reforçando sua aura mágica. E, à maneira que adotamos em *Romeu e Julieta*, fomos vestindo cada ator, cada atriz, mantendo uma lógica mínima com a personagem que cada qual interpretava. Dessa forma mesmo montamos o figurino com pouquíssimos gastos.

Para a construção da trilha musical, para seguir a linha de *Romeu e Julieta*, escolhemos apenas canções, e de uma banda inglesa, dessa vez Rolling Stones, por sugestão de André. Mais uma vez não havia qualquer preocupação com direitos autorais, inclusive postamos no YouTube os vídeos do espetáculo, como forma de guardar os arquivos, e perdemos parte desses registros, partes inteiras de áudio cortado, por causa de uma canção ou outra que tocava na cena.

Foi um processo rápido, duas semanas apenas, o tempo que dispúnhamos. Foi alegre. Apesar do conflito do espaço, o grupo seguia sendo muito receptivo comigo. Foi um processo com suas pequenas conturbações, tive dengue na segunda semana, sentia dores pelo corpo e muita indisposição, às vezes participava dos ensaios deitado em um tecido que Elaine estendia, para minha comodidade, à sombra da mangueira. Como me faltava disposição física, me faltava disposição para propor, então os deixava seguir em cena improvisando e eles, com o conhecimento que tinham da proposta, se encontravam e me resgatavam, me ajudavam a me encontrar, aos poucos eu rompia com a indisposição e propunha também.

Essa circunstância os obrigou a serem o ponto de partida na construção da encenação. Diferentemente de *Romeu e Julieta*, em que passei a maior parte do processo dando coordenadas muito rígidas, porque foi, para mim, o meio mais fácil de lidar com um grupo pouco habituado a propor a partir da cena, da ação, no *Sonho* tudo me obrigou a ouvir mais os meus companheiros. A criação foi muito compartilhada e o espetáculo ficou mais solto, com muitos espaços para a improvisação dos atores, que se moviam mais livres em cena e em um contato maior com o público. Essas diferenças me alegravam, sentia que estava conseguindo não repetir a experiência anterior, estava começando a passar a ideia de diversidade das formas de trabalho com o teatro, sentia que evoluíamos como grupo e individualmente.

**Figura 24** – Cartaz de Divulgação de #sonhos (2015)



Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada. Arte: Murilo Martins

Optamos pelo título *#sonhos*, em função da variedade de sonhos, desejos, e delírios, que impulsionavam a criação e que impulsionavam sonhos maiores, o sonho de grupo teatral, que impulsionavam utopias, o sonho de cidade com bens e espaços democratizados. Mas *#sonhos* também pela tecnologia dos *smartphones*, que o grupo usava muito, dentro e fora de cena, pelas redes sociais e aplicativos de mensagens. Em cena os atores usavam as lanternas dos *smartphones* para se localizarem, se comunicavam por áudio de WhatsApp, por ligações diretas à viva voz, criando ecos em cena, como se buscassem evitar os quiproquós dos casais apaixonados da história, faziam selfies e postagens e, no excesso de informação, os desencontros imperavam e a magia acontecia.

*#sonhos*<sup>34</sup> entrou em temporada no quintal da casa de André, por 5 finais de semana. A Cia. estava diante do público do Novo Horizonte, um público que no início ela não conhecia, mas, ao longo da temporada, as crianças da redondeza, elas principalmente, com sua presença cativa, mas rebelde, foram criando uma intimidade com o grupo, com o espetáculo e com o espaço. A ideia de Teatro de Quintal, por si só, sem permissão e sem projeto, foi ganhando ares de sonho possível, uma entrada para um caminho que ia se sedimentando conforme pisávamos. Era descoberta a partir da falta, a partir da necessidade, e ali mesmo fomos desenhando, no espaço geográfico da cidade sem espaços teatrais, um teatro novo, uma nova cidade.

---

<sup>34</sup> Ficha técnica: *#sonhos* – Cia. Pé estrada.

Direção: Rogério Luiz

Elenco: Gabriel Oliveira, Mayson Ramos, Ernando Xavier, Lucas Adriel, André Campos, Philipe Gottelieb, Daniela Stefany, Erik Almeida, Larissa Sousa, Ana Luisa, Luana Cristina, Elaine Silva, Maria Alif, Luana Marques, Brenda Lorrany e Luana Castro.

Produção: André Campos

Iluminação (operação): Dener Saldanha

Sonoplastia (operação): Murilo Martins



**Figura 25-** Entrada para o Teatro de Quintal



André Campos recebe o público que se aglomera em frente ao portão do Teatro de Quintal em noite de espetáculo, 2016

*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada

Na apresentação, nós e a vizinhança testemunhamos a inauguração do Teatro de Quintal no quintal de André e Elaine, erigido por elementos simbólicos, tais como a ideia de sala à italiana, a ideia de apresentar para alguém assistir, a ideia de teatro, a ideia de se fazer teatro na periferia com o que se tem, a ideia de fazer teatro em Unaí como se pode. Estavam presentes na inauguração, sustentando aquela ideia, o teatro de quintal que sempre se fez em Unaí, os antigos ensaios no quintal de Dona Maria Torres, as encenações na casa da professora Georgina no início do século XX, estavam presentes as Folias de Reis, que iam, e vão, de casa em casa. Estavam conosco as meninas de chapéu de palha dançando a *Maracangalha* no palheiro de Dona Lorinda.

Enquanto toda essa memória pairava no ar, como que obedecendo um desconhecido íntimo, um não vivido, mas compartilhado, eu, os atores, o público um encontramos teatro, construímos essa ideia, nossa reunião construiu o Teatro de Quintal, inscrevemos sua ideia numa realidade e durante a temporada, nessa realidade essa ideia se fortaleceu. Antes das apresentações, saíamos em equipes, de rua em rua e de casa em casa, convidávamos os moradores do bairro, era gratuita a entrada. Crianças da vizinhança decoraram as falas e davam frases inteiras em coro com o ator em cena. Dali *#sonhos* saiu para outros quintais, na cidade, nos distritos, nos municípios vizinhos e no Festival de Araguari, onde o grupo foi mais bem recebido que no ano anterior, a produção se esforçou e conseguiu o quintal de uma casa e Philippe Gottelib foi premiado como Melhor Ator Coadjuvante.

Na malha da cidade de Unai, onde a realidade é dura e muitos são os sonhos, o Teatro de Quintal era utopia na concretude do espaço real, um sonho feliz de uma noite de verão, um sonho feliz de cidade, uma heterotopia, um espaço outro dentro do espaço de Unai, em um espaço existente, com seus processos sociais existentes, apresenta uma forma alternativa de se viver o espaço.

Heterotopias, de acordo com Foucault, são lugares reais onde podemos pisar e estar, mas que por sua função determinada no interior de cada cultura, de cada sociedade, de cada contexto, ganha ares de utopia, de um lugar outro, apesar de ser um espaço contido na realidade corrente.

Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os outros lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferente de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias; e acredito que entre as utopias e estes posicionamentos absolutamente outros, as heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Segundo Foucault, são heterotopias os jardins que emulam o controle do ser humano sobre a natureza, com plantas originárias de lugares diversos, e animais de diversas faunas (jardim zoológico) congregando em um mesmo lugar um mesmo sonho universalizante. São heterotopias até os tapetes que emulam os jardins, assim como são heterotopias os museus e as bibliotecas, no seu arquivamento de vários tempos, na sua quase-eternidade. São heterotopias os quintais e também os teatros, na sua justaposição de espaços, capacidade da linguagem que o nosso #sonhos fez questão de aproveitar.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros (FOUCAULT, 2009, p. 415).

Como mostra Marvin Carlson explica, foi no desejo de contrapor a condição de utopia do edifício teatral que encenadores, como Armand Gatti, buscaram espaços alternativos, lanchonetes, prisões, fábricas, para impor às suas encenações a dura materialidade da história.

Como este tipo de assunto é normalmente o lugar, é a arquitetura que faz a escrita. O teatro não foi localizado em algum tipo de lugar utópico, mas em um lugar histórico, um lugar com uma história. Lá havia graxa e havia marcas de ácidos, porque era uma fábrica química; você poderia ainda ver traços de trabalho; ainda havia roupas de trabalho em volta, ainda havia marmitas na esquina, etc. (CARLSON apud GATTI, 2012, p.20).

Assim também o Teatro de Quintal impõe sua realidade histórica e geográfica de periferia e de cidade agropecuária, teatro da margem, teatro periurbano. Teatro de Quintal é um teatro em um espaço que traz a história de uma cidade e a memória de um povo, para o qual os espaços domésticos sempre deram espaço às performances. Na sua condição de espaço real, o espaço doméstico é um espaço que impõe à cena sua materialidade, com seus elementos ele compõe com a Cia. Pé na Estrada a forma de seus espetáculos. Teatro de Quintal é utopia e não utopia, heterotopia e lugar vulgar, de normalidade cotidiana. Teatro de Quintal é a realidade histórica e social da nossa cidade, todos os seus conflitos, a natureza econômica de suas prioridades, que nos deixa como alternativa mais viável o espaço doméstico como o lugar de práticas simbólicas compartilhadas. Mas é também utopia, a nossa utopia de que o teatro é coisa de todos. Teatro de Quintal não é o empobrecimento da atividade teatral, mas o teatro praticado pelos pobres. Representa a democratização da atividade teatral na periferia da cidade, no interior do país, fora dos grandes centros urbanos. Materializa o direito da nossa população ao teatro, e o faz na prática comunitária dessa linguagem, que, como sugere Boal, foi apropriada como um privilégio pelos mais poderosos, sendo usada como uma arma para impor comportamentos e hierarquias, para silenciar, o que contraria sua natureza. E, por outro lado, o Teatro de Quintal desafia a lógica de cidade com as suas funções, contrariando inclusive as produções simbólicas determinadas pelo agronegócio. Cria-se ali um outro tipo de espaço, uma outra comunidade, uma outra cidade.

Construímos, com o Teatral de Quintal, um espaço que nos abriga em diversos níveis, pois é, como disse anteriormente, é um espaço em diversas camadas, que reúne acepções várias de espaço. Milton Santos define espaço de forma mais concreta e, ainda assim, considerando-o não só de forma objetiva, mas também circunstancial e social,

...como algo dinâmico e unitário onde se reúnem materialidade e ação humana. O espaço seria um conjunto indissociável de sistemas de objetos, naturais ou fabricados, e de sistema de ações deliberadas ou não. A cada época, novos objetos e novas ações vêm juntar-se a outras, modificando o todo, tanto formal quanto substancialmente” (SANTOS, 2008, p.46).



Camadas além, Bachelard preconiza o espaço poético, fala de um espaço percebido pela imaginação na fruição artística, que não é “ espaço indiferente entregue a mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHERLARD, p. 19). Bachelard se atém ao espaço íntimo e, para isso, trabalha com a imagem da moradia, a imagem dos pequenos espaços de uma casa, dos espaços domésticos, e sugere que, quando o poeta evoca a imagem de um espaço ao leitor, esse leitor não vive o espaço imaginado pelo poeta, e sim um espaço novo, que ele constrói a partir dos espaços do imaginário dele:

Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na abertura poética, o leitor que ‘lê um quarto’ interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da “criada de grande coração”, em suma, do ser humano que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas (BACHELARD, p.33, 1993).

Sobre definições do termo espaço, David Harvey diz que...

quando construímos expressões como espaços do medo, do jogo, da cosmologia, dos sonhos, da raiva, da física das partículas, do capital, da tensão geopolítica, de esperança, da memória ou da interação ecológica (mais uma vez, somente para indicar alguns dos desdobramentos aparentemente infinitos do termo), os domínios de aplicação são tão particulares que tornam impossível qualquer definição genérica de espaço (HARVEY, 2012, p. 8).

Contudo, Harvey apresenta três categorias de espaço: espaço absoluto, o espaço relativo e o espaço relacional. Espaço absoluto seria o espaço fixo, à maneira de Newton e Descartes, representado por uma grade, sobre a qual pode-se fazer medidas e cálculos, sem considerar contradições, é o espaço como o representado nos mapas, nas plantas, e, “socialmente, é o espaço da propriedade privada e de outras entidades territoriais delimitadas (como Estados, unidades administrativas, planos urbanos e grades urbanas” (HARVEY, 2012, p. 10). Já o espaço relativo é o espaço de Einstein, em que todas as formas de medição dependem do modelo de referência do observador, é espaço relativo ao tempo, uma vez que a ideia de simultaneidade do universo estaria, nesse caso, superada. “Toda esta relativização, é importante notar, não necessariamente reduz ou elimina a capacidade de cálculo ou controle, mas ela indica que regras e leis especiais são necessárias para fenômenos particulares e processos em consideração” (HARVEY, 2012, p. 11). Já a visão relacional do espaço, frequentemente associado ao nome de Leibniz, entende que cada processo detém seu próprio

quadro espacial, a forma com que cada pessoa se relaciona com o espaço ou as experiências particulares que cada pessoa carrega consigo podem alterar a natureza, ou, ao menos, a percepção do espaço. “As escolhas são claras no espaço e tempo absolutos, mas elas se tornam mais fluidas quando passamos ao espaço-tempo relativo, e muito difíceis em um mundo relacional” (HARVEY, 2012, p. 17).

Harvey apresenta ainda os conceitos de espaço de Lefebvre, que apesar de ser uma visão tripartite como a sua (Espaço absoluto-Espaço Relativo-Espaço Relacional), são conceitos distintos. São eles: 1. *Espaço Material* (o espaço da experiência e da percepção aberto ao toque físico e a à sensação); 2. *A Representação do Espaço* (o espaço como concebido e representado, não de maneira arbitrária, mas por meio de formas apropriadas, diagramas, gráficos, textos que expressem suas condições materiais) e 3. *Os Espaços de Representação* (o espaço vivido das sensações da imaginação, das emoções e significados incorporados no modo como vivemos o dia a dia) (LEFEBVRE, apud HARVEY, 2012, p. 19).

Em seguida, Harvey, propondo que uma noção de espaço não anula a outra, mas que, pelo contrário, devem ser relacionadas, gerando reflexões dialéticas, cria um quadro em que cruza as suas categorias com as de Lefebvre, gerando várias combinações em que são projetados diversos exemplos de espaços, concretos, fantásticos, sensoriais ou discursivos, como ruas, edifícios, cidades (uma intersecção entre espaço absoluto e espaço material); Surrealismo, existencialismo, psicogeografias, ciberespaço, metáforas de incorporação de forças e de poderes (intersecção espaço entre relacional e espaço representado); e visões, fantasmas, desejos, frustrações, lembranças, sonhos, estados psíquicos (intersecção entre espaço relacional e espaço vivido).

Essas reflexões dialéticas Harvey ficam ainda mais complexas, quando ele considera também noções de espacialidade da teoria marxista, em que valor de uso é espaço absoluto, valor de troca é espaço relativo, e o valor é, portanto, espaço relacional, gerando outro quadro com outros exemplos, tais como: circulação do capital através do ambiente construído, formação do mercado mundial, redes, relações geopolíticas e estratégias revolucionárias (intersecção entre o espaço relativo + valor de troca e o espaço representado); hegemonia capitalista, sonhos utópicos e empatia (intersecção entre o espaço relacional+valor com o espaço vivido).

Tal mapeamento da noção de espaço-tempo promove o reconhecimento simultâneo da materialidade e da subjetividade implicadas em suas [do espaço-tempo] dimensões políticas, sociais e relacionais. E porque o espaço-tempo é lugar de construção de mundo, portanto de imaginários e narrativas, apresenta-se atravessado por permanente

tensão como lugar de disputa – pois os mundos imaginados pelos diversos atores sociais não são os mesmos (FAGUNDES, 2022, p. 5-6).

Se considerarmos todas essas complexas formulações do sentido de espaço, o Teatro de Quintal não seria então só um espaço material e objetivo, é também técnica e discurso. É, além de espaço histórico e heterotópico, poética teatral. É o local de encontro da Cia. Pé na Estrada, entre seus integrantes e também com seu público, e, ainda, técnica e forma de criação poética, poética teatral e discurso ético, um espaço em diversas camadas, em que dialogariam diversas acepções de espaço e abrigaria as nossas diversas necessidades.

A princípio, num cruzamento entre espaço absoluto e material proposto por Harvey, aquele espaço não passaria de um lote, um quintal de uma moradia em Unaí, uma cidade no centro do país. Mas se o considero na acepção de Santos, em que espaço é também as técnicas que se desenvolvem nele, passa então a ser o Teatro de Quintal, espaço em que a Cia. Pé na Estrada, de uma forma específica, ensaia, cria e apresenta seus espetáculos, na contramão das formas de produção da cidade ao redor, a cidade de Unaí, que, dominada pelo agronegócio, cumpre o projeto de ocupação dos interiores do Brasil, que basicamente é produção de grãos em grande escala. Mas o Teatro de Quintal ainda se desdobra, compartilhando espaços-tempos diversos, que poderiam exemplificar a intersecção traçada por Harvey entre espaço relacional e espaço representado, pois nas nossas práticas construímos espaços fluidos, que vão desde a admissão do quintal e da cidade ao redor como espaço de realidade histórica à instauração de um espaço utópico que se desdobra em diversos espaços-tempos ficcionais (é a floresta nos arredores de Unaí, em que a Cia. Pé na Estrada ensaia *Sonho de Uma Noite de Verão* em #sonhos, ao mesmo tempo que é também a floresta no arredores de Atenas, em que um grupo de trabalhadores ensaiam Pirámo e Tisbe, onde fabulosamente vivem seres mágicos). O Teatro de Quintal é também o espaço poético de Bachelard, além de ser também intersecção dialética que Harvey propõe entre espaço relacional e espaço representado, por despertar diversas fantasias, emoções, medos, aspirações, ao gerar – na fricção entre imaginário pessoal e imagens apresentadas no espetáculo – um espaço íntimo construído em cada um de nós, atores e espectadores, e ao projetar um espaço que sonhamos para o teatro na memória cultural da cidade.

E, por meio da visão de pensadores marxianos, como Lefebvre e Boal, pode-se enxergar ainda o Teatro de Quintal, na intersecção de espaço relacional e o valor com o espaço de representação (espaço vivido), como o espaço em que se efetivam utopias políticas como o direito ao teatro, aos canais da palavra, da imagem e do som que, de acordo Boal, foram apropriados pelos opressores e usados como forma de dominação. Teatro de Quintal, assim,

seria a contraposição aos objetivos dos eventos do agronegócio em Unaí na forma de prática experimental do teatro. E poderia ser também um espaço (no sentido de oportunidade e também no sentido da intersecção do espaço relativo + valor de troca com espaço representado) para o Teatro em uma cidade agrícola, um espaço para o Teatro interiorano e periférico no Teatro Brasileiro, um espaço para o registro histórico e acadêmico da prática comunitária do teatro operada pela Cia Pé na Estrada, pois Teatro de Quintal é também este trabalho.

E é, finalmente, a recomposição do direito à cidade (intersecção entre espaço relacionado + valor com espaço de representação), uma vez que, contrariando o sentido utilitário que o agronegócio impõe às práticas sociais em Unaí, construímos uma nova cidade, uma cidade teatral.

Patrícia Fagundes, no artigo *Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo* (2022), analisa o *Cidade Proibida*, da Cia. Rústica, de Porto Alegre, espetáculo que, na sua relação com o espaço urbano e na estética anárquica do cabaré, desafia a lógica neoliberal imposta ao processo de urbanização da cidade. Partindo das noções de espaço de Santos e, principalmente, Harvey, mas também da noção de invenção, proposta por Virgínia Kastrup no campo dos estudos da cognição, Fagundes chega à conclusão de que o espetáculo *Cidade Proibida*, apresentado em espaços públicos que durante a noite são ligados à violência urbana, inventaria...

“espaços-tempos outros nas frestas de uma época em que o feroz projeto neoliberal corrói perspectivas de bem-comum, destrói estruturas públicas e políticas sociais, esgota recursos do planeta, mercantiliza todos os aspectos da existência e ataca setores que podem fomentar outros imaginários e narrativas – arte, cultura, educação” (FAGUNDES, 2022, p.6).

Segundo Fagundes, pelo caráter transitório, temporário, e pela natureza do espaço em que foi apresentado, *Cidade Proibida* inventaria uma comunidade teatral, inventaria um espaço-tempo diferente, criando outro tipo de sociabilidade, em que outras realidades são possíveis. No espetáculo outras formas de cidade eram imaginadas coletivamente pelos atores e espectadores.

A proposta de convívio e urbanidade como temática fundamentam e se entrelaçam em *Cidade Proibida*, que afirma o desejo de ocupar e celebrar a cidade, ressaltando sua arquitetura sensível, sua trama relacional, sua dimensão humana, mnemônica, afetiva. Tal desejo encontra seu espaço na própria constituição do acontecimento cênico, que instaura aberturas para o encontro, em possíveis experiências de sociabilidade que remetem ao que a teatróloga alemã Erika Fisher-Lichte denominou como “comunidades temporárias”, forjadas em um ciclo de retroalimentação autopoiético e cuja efemeridade afasta o risco da rigidez homogênea do grupo fechado, rasgando frestas no isolamento individualista do tempo. Uma comunidade teatral não é apenas

temporária, transitória e efêmera como qualquer performance. [...] Ademais, é uma comunidade que não está baseada em crenças comuns e ideologias compartilhadas – nem mesmo em significados compartilhados, não depende de significados, pois nasce através de meios performativos. Enquanto dura a apresentação é capaz de estabelecer um vínculo entre indivíduos com os mais diversos backgrounds biográficos, sociais, ideológicos, religiosos, que permanecem indivíduos que estabelecem suas próprias associações e percebem diferentes significados. A performance não os força a uma confissão comum, ao contrário, permite experiências compartilhadas (FISCHER-LICHTE apud FAGUNDES, 2022, p. 9-10)

Acredito que Teatro de Quintal, mesmo sendo um espaço fechado, mas que é aberto ao público durante seus espetáculos, também cria suas comunidades teatrais temporárias, como as comunidades sugeridas por Erika Fischer-Lichte e Patrícia Fagundes. É possível acreditar que ele interrompe a rigidez neoliberal instaurada em Unai pelo agronegócio e inventa formas comunitárias de viver a cidade, mostra que novas dinâmicas urbanas e sociais são possíveis apenas pelo estado de performance instaurado durante os espetáculos e pela ideia de convívio essencial à linguagem teatral. No mesmo artigo, citando Jen Harvie, Fagundes argumenta que mais que refletir a cidade, o teatro, na sua característica convivencial, a transforma, produzindo outros ritmos de sociabilidade, pois seria da natureza do teatro refazer a cidade:

Cidades são estruturas geográficas, arquitetônicas, políticas e sociais em constante transformação, onde a maior parte das pessoas vive e trabalha em intensa densidade demográfica, em estruturas sociais extremamente complexas [...]. O teatro, de modo similar, é uma estrutura material, estética e social em constante transformação, onde muitas pessoas se reúnem para participar – através de trabalho e lazer, em atividades sociais complexas, sendo também usualmente localizado em cidades. O teatro é, assim, sintomático de processos urbanos, demonstrando estruturas, dinâmicas de poder social, políticas e econômicas, e de modo geral dinâmicas que operam na cidade. Na verdade, o teatro faz mais que demonstrar processos urbanos, produzindo experiências urbanas e consequentemente a própria cidade. [...] Paralelamente, parte do teatro e da performance objetivam explicitamente intervir e transformar processos urbanos convencionais (HARVIE, apud FAGUNDES, 2012, p).

A partir de uma ideia comunitária do teatro, em que buscamos democratizar a linguagem teatral, fazê-la possível no nosso contexto, revemos todo o processo urbano imposto pela elite político-financeira de Unai, resistimos à sua imposição, inventamos outras formas de viver a cidade, de ser cidade. Para isso vamos inventando um novo teatro, um teatro nosso, o nosso Teatro de Quintal.

Augusto Boal fez surgir um teatro novo, em que vai além da dramaturgia da cotidianidade presente no drama moderno americano, vai além da subversão da lógica do absurdo de Ionesco, e até da relação dialética entre atores e público na revolução marxista do

teatro, operada por Brecht. Boal, do hemisfério sul, propõe um teatro novo, construído desde as experiências do Teatro de Arena, que subvertia a lógica elitista do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, com atores que buscavam trazer o povo para cena e com uma dramaturgia contemporânea brasileira, escrita por jovens dramaturgos brasileiros, habitada por personagens do povo, com questões populares. E, mais tarde, em experimentos artísticos-sociais no exílio, Boal chega ao Teatro do Oprimido, em que tenta a democratização da cena na supressão da dicotomia ator x público (e, por vezes, na supressão do duplo processo x espetáculo) e na prática do coringamento, superando o monopólio da personagem, a soberania de certos atores sobre o protagonista. Dessa forma, o teatro de Boal refletiria as questões do oprimido, não pela imposição moral de temas, mas pela prática da discussão dialética na construção da cena, já em cena, como propõe o Teatro Fórum, por exemplo. É uma revolução do teatro, para uma sociedade revolucionária, se referencia na *Pedagogia do Oprimido*, de Paulo Freire, que nega o discurso de sucesso individual em favor da ideia de cooperação, pensa uma revolução da sociedade pela educação.

Para tal, Boal, no livro *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, faz uma reflexão filosófica da história nas práticas teatrais europeias, a fim de mostrar que todo teatro é político, e apresenta seu Teatro do Oprimido, como uma retomada do teatro no contexto popular, seu contexto de origem, como eram os ditirambos, antes do desenvolvimento da cisão cena e plateia, ator e espectador. Boal apresenta sua poética política compartilhando exercícios e jogos teatrais, a fim de trabalhar a expressividade dos oprimidos que estarão em cena, e compartilha ainda procedimentos formais, Teatro Fórum, o Teatro Invisível, o Teatro Imagem, o recurso do coringamento, através de experiências vividas no seu exílio, e por meio de mais reflexões filosóficas. Por fim, para a difusão da metodologia específica do Teatro do Oprimido, Boal fundou em 1986 o *Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, CTO-Rio*, onde são realizados laboratórios e seminários de caráter permanente, para revisão, experimentação, análise e sistematização de exercícios, jogos e técnicas teatrais, inclusive elaborando e produzindo projetos socioculturais, espetáculos teatrais e produtos artísticos, tendo como alicerce a Estética do Oprimido (site: [ctorio.org.br](https://www.ctorio.org.br)<sup>35</sup>)

Neste trabalho apresento o Teatro de Quintal como uma poética política, não acabada, não na sua melhor forma, mas em processo de descoberta, em desenvolvimento através das experiências da Cia. Pé na Estrada, dos inúmeros projetos e processos de criação da

---

<sup>35</sup> Disponível: <https://www.ctorio.org.br/home/>. Acessado 13/05/2023

Cia. Pé na Estrada, dos exercícios, dos procedimentos desenvolvidos na relação com o espaço, dos seus estudos, dos seus experimentos, de acasos, de hesitações, de equívocos...

Em seu artigo *Poética(s): A Criação Artística em Fricção com o(s) Tempo(s) Presente(s)* (ARAÚJO, 2017), ao abordar a relação entre tempo e poética, Gessé Almeida Araújo se propõe, logo de início, a levantar significados possíveis para a palavra poética. Considera que poética pode significar a funcionalidade ou intencionalidade estética na realização de uma obra, mas também a obra de arte que tem como matéria-prima a linguagem. É esta a acepção de Aristóteles, que, ao refletir sobre a tragédia como linguagem poética, está falando do emprego artístico da palavra, da literatura, nesse caso do poema dramático. Por fim, Araújo liga a palavra poética especificamente aos princípios de composição que regem uma obra ou um conjunto delas, aos modos específicos de operação artística. Sobre essa última acepção, que é a que interessa ao autor, e a mim também, ele diz, considerando a relação poética com o tempo e, por extensão, com a política e a cultura:

É o momento histórico e suas possibilidades, necessidades ou imposições estéticas (e poéticas) que corroboram para a concepção de um “projeto de formação e de estruturação da obra”. A partir disso, uma poética instala um programa de operação que o artista propõe e que se evidencia pelos aspectos estruturais da obra (DESSONS apud ARAÚJO, 2017, p. 22-23)

O Teatro de Quintal emerge dos espetáculos da Cia Pé na Estrada, como poética política vem sendo construído ao longo de processo artísticos em condições específicas, nas obstruções cotidianas vivenciadas nas práticas do teatro no interior do país, no contexto atual do projeto de interiorização do Brasil, que se realiza na consolidação do agronegócio, no avanço da política neoliberal entre nós. O Teatro de Quintal vem sendo construído na forma como reagimos a essas obstruções, buscando alternativas criativas nas brechas. Se não podemos sobreviver sozinhos, nos reunimos, formamos coletivos, fazemos teatro de grupo. Se não há espaços comerciais e institucionais para a prática do teatro, fazemos nos espaços domésticos, que são espaços mais comuns no interior, nas periferias, nas cidades e bairros dormitórios. E, aos poucos, vamos verificando as potências da precariedade<sup>36</sup>, vamos formando uma identidade

---

<sup>36</sup> A exemplo de Patrícia Fagundes (2022), “consideramos ‘precariedade’ conforme o recorte definido por Judith Butler em *Corpos e Aliança* e *a Política das Ruas* (2018), como uma ‘situação politicamente induzida’, na qual a condição precária da vida humana é distribuída e maximizada de forma irregular entre a população mundial, através de políticas neoliberais em um processo ‘que adapta populações, com o passar do tempo, à insegurança e à desesperança’, atribuindo responsabilidade individual à estruturas sociais inviáveis. Para Butler, há ‘uma condição compartilhada de precariedade que situa nossa vida política’, e ‘a precariedade é a rubrica que une as mulheres, os queers, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, mas também as minorias raciais e religiosas” (BUTLER apud FAGUNDES, 2022, p. 6, nota de rodapé 3).

estética que vai tomando a forma das alternativas que nos restaram, do cotidiano que vivenciamos.

Antônio Candido, no célebre ensaio *Direito à Literatura* (2012), nos apresenta a literatura - por extensão de sentido: a arte, o teatro inclusive – como um bem incompressível, como algo fundamental a vida, formulação que parecia absurda no contexto em que texto foi escrito, 1988, numa época em se lutava pela fixação dos direitos democráticos, do direito à educação, ao trabalho digno, em um contexto em que a literatura poderia facilmente ser vista com um bem supérfluo em país de analfabetos. Ao longo do texto além de mostrar como todas as pessoas tem necessidade da fruição poética, pois essa age como força humanizadora, Cândido fala do problema do analfabetismo e da estratificação entre cultura popular e cultura erudita, o que impediriam o acesso de qualquer pessoa a qualquer tipo de arte. O direito à literatura pensa na fruição artística direito como uma condição a democracia e à liberdade.

O teatro de Quintal seria, como o direito à literatura, uma utopia do direito à arte. Como uma poética teatral, presumidamente política, a exemplo de Boal, partimos da ideia de que podíamos acessar o conhecimento produzido sobre teatro nas academias, para nos desenvolver mecanismos de sobrevivência como grupo popular, para acessar mecanismos de apoio à produção artística, para o desenvolvimento de técnicas teatrais. Criamos canais de comunicação com outros artistas, para diversificar nossos saberes, para termos acessos a outras técnicas, para compreender que o teatro de grupo como o que participamos tem força e tradição no Brasil, dele saíram artistas e intelectuais que admiramos. E, assim, vamos acessando um discurso de liberdade teatral que nos permite construir no tempo formas de operar o teatro no nosso contexto e enxergar no horizonte, no Novo Horizonte, nossa existência como um movimento cultural, pois estamos nos fortalecendo também pela disseminação das técnicas que praticamos, ou que desenvolvemos, em cursos e oficinas à comunidade, formando novos atores, criando novos espetáculos e novos agrupamentos. Pretendo falar dos detalhes dessas coisas todas adiante, pois minha participação no grupo não se encerrou em *#sonhos* como eu pretendia.

### **3.4 Vivendo em Teatro de Grupo**

Quando a Cia. Pé na Estrada seguiu trabalhando com *#sonhos* pelos quintais de Unaí, de outras cidades da região e seus distritos, pensava que se eu tinha alguma missão com aquele grupo ela estava cumprida, que eu deveria seguir em outros projetos. Na segunda metade de 2015, na minha ausência o grupo deu início a um processo criativo com “Alice no país das



maravilhas, que foi dirigido por André, trabalhando dessa vez com procedimentos que estudamos juntos, criando não seguindo um texto dramático fechado, mas a partir da cena, chegando a uma livre releitura da obra de Carrol, o espetáculo *Alice's – estamos todos loucos aqui*<sup>37</sup>. Não criaram nem estrearam no Teatro de Quintal, mas no enorme quintal da *A Tecelagem Artesal de Unai*, que se localizava numa região mais central da cidade, no Bairro Jardim. Sinto que embora André tenha cedido, para favorecer a todos quanto a localização, optando por um espaço que todos pudessem acessar mais facilmente, e que não trazia todos os estigmas da periferia, ele não abriu mão da ideia de Teatro de Quintal, como uma prática, como uma poética. No final do processo fui à Unai e participei da finalização do espetáculo, propus algumas mudanças, chamei a atenção para alguns elementos que estavam em cena, e ajudei a dar um fim para o espetáculo, coisa que o grupo estava com dificuldade de fazer.

Depois da estreia de *Alice's*, o grupo lançou uma campanha em busca de outros espaços para a apresentação do espetáculo, o anúncio *Ofereça o Seu Quintal* foi postado nas redes e compartilhado. Essa ideia de passear por vários quintais com nossos espetáculos, inspirou o projeto que escrevemos para o Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais (FEC-MINAS), para circular com *#sonhos*, por quintais da cidade e do distrito, o projeto, embora parecesse muito bem elaborado, foi negado, revelando algumas fragilidades profissionais do grupo, mas também alguns problemas de centralização da política da Secretaria de Cultura do Estado de Minas à época. Erik Almeida, que fazia a gata Dinah e mais tarde fez a Rosa Branca, ofereceu o quintal da casa da sua família, ficava Centro da cidade, quase no Bairro Cachoeira, na Rua Melo Viana, próximo a Av. José Luiz Adjuto. Erik abriu inclusive a oportunidade de que o espaço fosse usado para ensaios, o que permitiu que o processo seguisse e o espetáculo fosse se transformando, com o grupo refletindo por dias nos elementos, nas superfícies, nas dimensões próprias daquele espaço.

Do quintal da casa de Eric, *Alice's* se transferiu então para o Teatro de Quintal, onde o espetáculo sofreu outras mudanças impelidas pelo espaço. Já era meados de 2016 e eu estava

---

<sup>37</sup> Ficha técnica: *Alices – estamos todos loucos aqui* – Cia. Pé estrada.

Direção: André Campos

Elenco: Eduardo Oliveira, Brenda Lorrany, Daniela Stefany, Maria Alif, Murilo Henrique, Larissa Sousa, Karol Araújo, Renner Andrade, Luana Cristina, Philipe Gottlieb, Erik Almeida e Gabriel Oliveira. Substituindo em outras apresentações: Mayson Ramos, André Campos, Elaine Silva, Sarah Lee Jones e Bruno Áquilas.

Produção: André Campos

Supervisão: Rogério Luiz

Sonoplastia (Operação): Erik Almeida

ausente, fiz uma viagem de três meses, e na minha ausência Alice's se apresentou no Teatro de Quintal, no bairro Novo Horizonte, em duas ocasiões diferentes. no bairro Novo Horizonte em duas ocasiões diferentes. Em uma dessas apresentações, em julho de 2016, houve cobertura da TV Rio Preto (TV local, com sinal da TV Brasil), a reportagem, em que é possível ver o quintal lotado, com sensibilidade apresenta a Cia. Pé na Estrada e chama a atenção para ideia de se fazer teatro no fundo de uma residência: “Um fundo de quintal e muita emoção no olhar, foi assim que a companhia de teatro Pé na Estrada se apresentou com o espetáculo Alice, neste domingo [10 de julho de 2016], no fundo de uma residência no bairro Novo Horizonte. A cada cena os espectadores descobriam mundo novo através dos personagens” (RIO PRETO NOTÍCIAS, 2016).<sup>38</sup>

Quando retornei, corri para Unaí, me reuni com a Cia. Pé na Estrada e fui com os integrantes para Palmital, distrito de Cabeceira Grande, onde André trabalhava no CRAS, com oficinas de teatro, artesanato e capoeira. Com um morador de Palmital, André conseguiu um quintal para uma apresentação de *Alice's*, e a prefeitura de Cabeceira Grande ofereceu o transporte que nos levou até lá. Os donos do quintal parecem ter aceitado sem saber ao certo do que se tratava o nosso teatro. Entre galinhas e cachorros, naquele quintal, onde o horizonte revelava a condição periurbana daquele distrito, ainda cercado pela mata natural, *Alice's* foi apresentado. Enquanto montávamos, a nossa movimentação, gerou a desconfiança dos moradores da casa e seus vizinhos, mas com a apresentação, conseguimos nos entender, o público acolheu o espetáculo, interagiu alegremente com as cenas abertas e participou do debate que promovemos pós-apresentação, elogiando a nossa iniciativa, agradeceram a nossa presença, ofereceram ajuda para apresentações futuras, alguns deixaram à disposição os seus quintais.

Quando voltamos de Palmital, me senti mais ligado ao grupo, puxei treinamentos no quintal, produzi com o André o Show da Ju, espetáculo musical da cantora Jullyana Santos, cantora jovem, que nunca tinha se apresentado, nascida no maranhão, mas com familiares de Unaí, seus familiares eram os mesmo que os meus, Jullyana era minha prima. André e eu dirigimos o espetáculo, produzimos com ajuda do grupo o evento. Viabilizamos uma apresentação de Jullyana na feira no sábado de manhã, passamos o chapéu e com o dinheiro levantado pagamos os custos, do pocket show no quintal, panfletos, maquiagem, abrimos um bar, vendemos drinques durante a apresentação, teve bilheteria, o público foi, era muito alegre, mas não eram muitas pessoas, com o pouco dinheiro pagamos os custos da vinda da cantora,

---

<sup>38</sup> RIO PRETO NOTÍCIAS (canal). **Teatro Pé na Estrada reúne muitos espectadores.** *YouTube*. 12/07/2016. Disponível. Acessado em 23/05/2023

que durante uma semana se hospedou na casa de André. Em oportunidades assim, refletíamos, André, Elaine e eu principalmente, as nossas formas particulares de produzir. Nesse pequeno show André e eu, de maneira muito experimental, buscamos criar um espetáculo sustentável. O show da Ju supriu seus próprios gastos, se apresentou de maneira simples, mas bem pensada. Levamos para cena cadeiras emprestadas pelos vizinhos, a banda foi sendo formado por amigos e amigos de amigos, pessoas que já tinham apoiado outros trabalhos do grupo, que tocavam o que conheciam, atabaque, pandeiro, cajon, berimbau, violão. Cobrimos o chão com a serragem de madeira da marcenaria dos meus primos de 3ª geração, minha mãe fez o transporte, ouvi dizer que em tempos de chuva como aqueles, em outros tempos em Unaí, nos circos e em outros tipos espetáculo cobria-se o chão com piche e serragem grossa de madeira, formando um tapete sobre o barro, diminuindo o efeito da lama sobre os sapatos. Sobre a serragem estendemos tecidos, criando uma plateia, que apesar da casual desordem, tinha uma boa visão do espetáculo. Divina, dona de bar na vizinhança, emprestou o congelador, e a cada atitude como essa, refletíamos em como produzíamos aquilo ali, o que podia ser mudado, o que podia evoluir. Naquele 2016 estreitei ainda mais minha relação com o Teatro de Quintal, com o grupo, sentia que era menos um colaborador e mais um integrante daquilo ali, e me interessava mais e mais as formas de produção e criação que decorria da falta de recurso, como serragem, ou como o envolvimento da vizinhança, o Teatro de Quintal e sua cultura comunitária, comunitarizante.

Durante o processo de criação *Alice's – estamos todos loucos aqui*, talvez por causa do rigor com que o grupo trabalhou, terminou por estimular o que chamamos de a debandada, aos poucos muitos dos integrantes, os mais novos principalmente, foram deixando a Cia. Pé na Estrada. Havia o fato de que maioria deles estava terminando o Ensino Médio, o ingresso seja no mercado de trabalho, seja no ensino superior, ou nos dois ao mesmo tempo, terminou por fechar na vida deles um ciclo e começar o outro em que parecia não caber as obrigações com um grupo de teatro. Nas observações que fazia do agrupamento já enxergava um senso compartilhado entre aqueles integrantes de que as nossas práticas artísticas tinham um valor educativo nas suas vidas, aliás essa era a visão mais positiva que as pessoas tinham da prática do teatro em Unaí, por isso alguns permitiam que seus filhos fizessem teatro, o teatro era uma atividade para juventude, e isso justificava a sua existência insipiente entre nós, a velha visão de que a linguagem teatral não tem razões próprias para existir e sua prática sempre serve a outra finalidade, nesse caso uma finalidade educativa. Por mais que André expressasse o desejo de que o grupo se desenvolvesse para práticas mais profissionais da arte, eu julgava perceber, entre alguns desses integrantes que saíram, que a prática do teatro era uma atividade extra aula,

no contra turno da escola, que auxiliava no desenvolvimento de capacidades de que se valeriam na sua vida adulta, no trabalho, nas atividades acadêmicas. Identificava isso, eu pensava, porque vi a mesma a justificava aproximar e afastar outros parceiros em todas minhas experiências anteriores com o teatro em Unaí. Em suma, em Unaí, o teatro não era uma atividade da vida adulta. Mais tarde, em 2017, encontrei uma amiga com quem fiz teatro quando éramos adolescente, em 2002 tínhamos integrado juntos o Grupo Teatral Kírios. Ao cumprimentá-la, na situação, na falta do que dizer e sem mais assuntos que nos unisse, perguntei se ela ainda fazia teatro, como eu esperava ela respondeu que não, mas emendou dizendo: “eu cresci.”

Essa redução do teatro à uma prática formativa juvenil, em Unaí, trazia várias consequências para Cia. Pé na Estrada. A maioria dos seus integrantes eram menores de idade, se comportavam como se tivessem sob a tutela de André e Elaine, isso dificultava a jornada de ensaios, atraía pessoas que limitava as possibilidades do trabalho. Em outros contextos chegávamos a ser lidos como um grupo de teatro de alguma escola, o que vi acontecer em uma mostra coletiva de teatro em Paracatu, a Mostra Cenikas. Depois de apresentar Romeu e Julieta, a Cia. Pé na Estrada, em uma roda de conversa prevista no cronograma do evento, foi ignorada pelos outros participantes e organizadores, que não abordaram os elementos do espetáculo na discussão sobre os trabalhos, gentilmente se limitaram a comentar, de forma muito breve, sobre como o teatro ensina e se disseram impressionados com o resultado, era muito bom para um grupo escolar de teatro, elogiaram a nossa presença no evento e a nossa coragem.

Com a debandada o grupo ganhou um novo perfil, terminamos, por fim, André, Elaine, Alif, Philippe e eu, cinco integrantes apenas e todos maiores de idade. Philippe Gottelb e Maria Alif, embora jovens, vinham de experiências anteriores com arte. Phill, como disse anteriormente, era dançarino e ator, tendo passado por um coletivo de dança hiphop, o DNA, pelo Grupo Teatral Caras e Bocas e um outro grupo teatral chamado Asas do Vento, o segundo com esse nome na cidade, e Maria Alif, que já havia participado de montagens nos festivais estudantis do Grupo Teatral Fênix, é uma referência política para a juventude da sua época na cidade, tendo ajudado a liderar as ocupações das escolas de Unaí, na mobilização estudantil ocorrida em escolas secundárias e universidades de todo o Brasil em 2016.

Com a debandada passamos a compartilhar o discurso de um trabalho sério com teatro, de aprofundar nossas práticas, de ensaiar mais, fazer processos mais longos, estudar, buscar por atividades de formação. Ainda em 2016 André, Phillippe e Alif, fizeram uma série de ações em Unaí, apresentações em feiras, venda de esculturas de balão a preço voluntário, pediram apoio

no comércio, fizeram lives, rifa, vaquinha, para levantarem o dinheiro que os três precisaram para fazer o exame de capacitação profissional de ator/atriz do *Sated/MG*, naquele ano houve a banca do sindicato no *FESTA - Festival de Teatro de Araguari*. Se prepararam bem na oportunidade, estudaram os textos dramáticos que a banca divulgou, e a partir deles criaram seus monólogos, organizaram currículo, portfólio e, como retorno do esforço que fizeram, voltaram com os registros profissionais de Araguari.

Ao passo que as ideias de profissionalização se fortaleciam entre nós, até o fim de 2016 tentamos sem sucesso montar um espetáculo, várias pessoas entravam no grupo e saíam pouco tempo depois e, dessa forma mesma, começamos 2017. Diante da dificuldade para criar, André tentava manter o grupo unido, os cinco, ele, Elaine, Phillipe, Maria Alif e, mesmo de longe, eu, que seguia morando em Brasília e eventualmente estava em Unai, muito por causa desse esforço de André.

Lá, entre os quatro, André produzia espetáculos curtos, cenas que pudessem ser apresentadas nos mais diversos eventos pela cidade. Com Elaine e André em cena, Philippe dirigiu um espetáculo curto, *Marco e Vera*, o texto de base era de Lynno Fernandes, ator e dramaturgo que conheceram em Araguari. Como o espetáculo era sobre um casal, André e Elaine levaram para cena cenas inteiras do seu cotidiano conjugal, que eram identificadas pelo público mais próximo. Apresentaram *Marco e Vera* na *Semana de Arte e Cultura do CEPASA*, de 2017.

Philippe, no mesmo evento, dançou uma coreografia que ele criou em que trabalhava a partir das mãos. Experimentava os limites entre seu hip-hop e seu teatro. Dançando com as mãos, parecia dançar com fantoches obsediados e invisíveis. Suas mãos pequenas e seus dedos curtos engatilhava uma série de ações, era uma sucessão de imagens facilmente reconhecíveis, brincava em quadros populares, parecia um gibi, tinha cinco minutos apenas seu espetáculo sem título.

Já Maria Alif apresentava, na companhia de André, nos pátios das escolas da cidade, um esquete de palhaços infantil, *Bonezinho Vermelho*, um texto que André fazia desde os tempos que integrava o Grupo Teatral Fênix e que segue fazendo ainda hoje. *Bonezinho Vermelho* com o tempo se transforma, impelido pelos contextos diversos em que é apresentado, e do texto original sobra hoje uma pálida estrutura dramática.

No primeiro semestre de 2017, André fez um curso de extensão da UnB, que oferecia oficinas de teatro ministradas pela então graduanda Kika Sena. Como André se hospedava na minha casa, nas suas idas e vindas, refletíamos juntos sobre o grupo, sua estrutura, sua forma de fazer os espetáculos, o Teatro de Quintal e a necessidade de nos profissionalizar para seguirmos em atividade juntos, sobre cada um dos integrantes, sobre possíveis destinos para nós. No fim do semestre, muito inspirado por nossas conversas, sistematizei algumas reflexões sobre minhas experiências com a Cia. Pé na Estrada em um projeto de mestrado para a seleção de 2017 deste mesmo programa. Embora não tenha conseguido inscrever meu projeto, a oportunidade me forneceu algumas informações, diretrizes, que guiaram nossas próximas experiências, marcando talvez uma virada na curta trajetória do grupo.

Naquela época pensava em estudar, a partir das minhas experiências com a Pé na Estrada, o teatro de Unai e a partir dele o teatro interiorano do Brasil, pretendia, além de abraçar o mundo com as pernas nessa história de teatro interiorano, olhar o teatro de Unai, como ele era, mas também como podia ser, e, assim, comecei a rascunhar ações a serem desenvolvidas pelo nosso grupo ao longo da minha pretensa pesquisa. Esquematizei várias práticas a partir de necessidades da Cia. Pé na Estrada, necessidades essas definidas por mim e André. Essas práticas se organizavam numa reflexão das formas como a Cia. Pé na Estrada cria e produz e como seus espetáculos eram recebidos pelo público em Unai. Criação, produção e recepção, eram esses os termos descritos como domínios que podiam ser explorados na linha de pesquisa que eu pretendia, então adotei-os como uma tríade.

Esse projeto por sua amplitude, mas também por sua falta de substância, acabou não se finalizando. Fiquei sem função no mundo, não tinha o que fazer. Meses antes tinha pedido exoneração da *Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal* para viajar por alguns meses, e então, depois da vigem e depois do fracasso no meu plano de reingresso à Universidade estava sem projeto, literalmente sem projeto. O que faria em Brasília? Foi então que André, que estava por dentro das intenções do meu projeto de pesquisa inacabado, me chamou para passar um tempo lá na casa dele, na casa de Elaine, no Teatro de Quintal, para colocar aquelas ideias, e, sobretudo, um certo planejamento de profissionalização que elas previam, em prática no cotidiano. Essa era também a forma de retomarmos as atividades da Cia., que andava em crise desde a debandada, e uma chance de eu levantar dados para estruturar um projeto para uma próxima seleção.

Aceitei e voltei para Unaí, voltei a morar naquela cidade com que tinha sérias dificuldades e uma ligação de existência. Para mim era difícil e estranho voltar a existir ali. Houve tempos que evitei Unaí, houve vez que fui para ficar mais de um mês e voltei pra Brasília no terceiro dia. Me apegava a todo tipo de narrativa sobre o retorno à cidade natal para viver aquela experiência. Havia lido na ocasião a dissertação de mestrado de Marcelo Sousa, *O teatro invadindo a cidade*, que foi publicada como livro (BRITO, 2018). Como estava interessado na relação entre teatro e cidades interioranas, o texto de Brito se mostrou como a pesquisa mais próxima dos meus interesses que encontrei à época e inspirou muito minhas reflexões sobre Unaí nesse retorno.

De volta à cidade em que nasceu, Itambé na Bahia, Britto propõe ações performáticas a moradores normais, nada de artistas. Em pontos específicos da cidade, pontos aos quais esses moradores se sentiam afetivamente ligados, Britto pensava suas ações como ações performáticas de resgate da cidade, já que a Itambé lhe parecia, sob o ponto de vista cultural, uma cidade abandonada. Me identificava porque, por vezes, tive a mesma sensação de Unaí, principalmente naquela época, em que parte da população se dizia abandonada pela prefeitura. Pareciam insipientes os serviços urbanos da minha cidade, como limpeza e manutenção das vias e edifícios públicos, tanto que a gestão 2012/2016, numa clara resposta, nem foi reeleita de tão impopular. Naquele tempo, quando eu chegava de ônibus à rodoviária de Unaí, eu pensava, e até dizia se houvesse comigo alguém que me ouvisse:

- Se eu não tivesse nascido aqui, tenho certeza que jamais desceria nesse lugar.

Naqueles anos eu sentia que Unaí dava vontade de ir embora, sentia, como Britto em relação à sua cidade, que Unaí estava abandonada. E me reportando a Chacina de Unaí que, por falta da devida punição dos responsáveis, volta e meia retornava às páginas dos principais jornais do Brasil, eu sentia que nada podia dar certo ali. E inventava narrativas trágicas: esconderam um assassino no seio da elite política da cidade e enquanto ele não for julgado e, pela cidade, devidamente castigado, esse lugar seguirá sendo assim, nada de bom nascerá dessa terra manchada de sangue.

Foi inspirado por Marcelo Britto (2018), que recorria a Lefebvre (2001) no intento de, com seus concidadãos, retomar Itambé, que também comecei a pensar no nosso direito à cidade. Era nossa aquela cidade? Como viver o nosso direito à cidade? Havia direito à cidade? Naquele tempo, naquele retorno, enquanto vivia em Unaí, eu interrogava a cidade como jamais fiz. Comecei a trabalhar com André, fazendo drinks em festas particulares para cuidar das minhas

despesas mais básicas, e enquanto servia, observava como a cidade me tratava. Observava como a cidade se comportava quando eu andava pelas suas ruas, quando ia ao hospital em busca da receita do meu anticonvulsivante, quando eu entrava em um comércio, a investigava quando fazia teatro e quando não.

André e eu nos unimos no pretensioso intento de profissionalizar a atividade teatral em Unaí, pois podíamos dedicar mais tempo ao teatro que os demais. Elaine, Maria Alif e Philipe, trabalhavam diariamente, em atividades de áreas diversas. Elaine era contadora em um escritório de contabilidade, Philipe era estudante de direito e estagiava no Procon e Maria Alif trabalhava no escritório do Partido dos Trabalhadores (PT). Profissionalizar as atividades do grupo era o objetivo em tudo que fazíamos e pensávamos. Havia a necessidade de trazer mais informação técnica, diversificar as experiências estéticas e formativas do grupo, impor mais qualidade às nossas produções, buscar por formas de nos remunerar para não perdemos mais atores, precisávamos dialogar com outros artistas, com as lideranças políticas da cidade, com a gestão atual, com os empresários, os que costumavam apoiar o teatro e os que não, buscar fomento público, aprender sobre projetos e editais.

Como já mencionei, inscrevemos *#sonhos*, por exemplo, em um edital de circulação do *Fundo Estadual de Cultura* (FEC), de Minas Gerais, em 2015, e apesar do projeto bem escrito, e do edital partir de um princípio de descentralização, a proposta não foi aceita. O que nos parecia à época é que precisávamos de qualidade técnica para fazer frente aos grupos de teatro da região. Se não tivéssemos o que oferecer para os integrantes não poderíamos exigir uma dedicação maior das pessoas, mas se não dedicássemos mais como imprimiríamos mais qualidade técnica na nossa produção.

Mas por outro lado eu não queria que aquele grupo perdesse o que eu achava que tinha de melhor, não queria que ele perdesse a artesanania com que criava, a forma prazerosa, amistosa comunitária e familiar com que se organizava para produzir, em favor de uma maneira já concebida, pré-moldada, copiada de um grupo de sucesso ou de companhias empresariais, com valores neoliberais e uma estética muito urbana, que nada tinha a ver com aquele contexto provinciano. E tinha medo de impor um modelo de criação que eu considerava eficiente e fazer o grupo perder o entusiasmo com que criava e com isso espantar todo mundo, como já vinha acontecendo. Acredito que vivíamos naquele momento o que Rosyane Trotta, na sua dissertação de mestrado, chamava de *Paradoxo de Teatro de Grupo* (1995), fenômeno que serviu o título ao seu texto.



A pesquisadora, ao investigar grupos de teatro dos anos 1990 que se equilibravam entre a apaixonada tradição da coletividade do teatro brasileiro e estratégias de sobrevivência em um mercado teatral que emergia, enxergava um paradoxo, que não devia ser solucionado, mas sim vivenciado por essas companhias. Segundo Trotta, “o paradoxo que o teatro de grupo vive é o de trabalhar para se fazer presente na sociedade e no mercado sem ser de mercado, ou seja preservando a liberdade e a autonomia de suas formas organizativas, produtivas e criativas” (TROTТА, 1995, p. 158). Vivíamos intensamente esse paradoxo quando cheguei em Unai, dois pra lá dois pra cá, ao mesmo tempo que fazia um discurso de intensificar as atividades do grupo, com mais disciplina, buscava preservar a forma caseira que o grupo tinha de criar, que também era intensa, devagar e sempre, cotidianamente, sempre afetado pelo que acontecia ao redor. Descobrir formas eficientes de criar com o grupo, passou muito por tornar consciente o modo de trabalho que o grupo já praticava, entender o que nem sempre dava certo e aperfeiçoar essas formas com outras referências de trabalho teatral, geralmente que eu trazia comigo de outras experiências, ou que eu estudava ia adaptando aquela nossa realidade criativa, mas sempre entendendo que o diferencial da Cia. Pé estrada vinha desse seu modo de criação próximo do trabalho doméstica, afetoso e comunitário. E assim procuramos seguir aprofundando procedimentos do grupo que funcionavam bem, experimentando novos procedimentos e verificando a sua funcionalidade.

No último capítulo de *O que é Cultura Popular* (2006), Antônio Augusto Arantes relata uma experiência de teatro popular em São Paulo. Em uma comunidade operária paulistana havia um movimento teatral comunitário, em que vários grupos de artistas amadores, mobilizando a comunidade, por anos criaram espetáculos com textos originais que agradava muito população do lugar. Ciente da relação da comunidade com a arte, um clube de serviço decidiu organizar um festival de teatral. Porém, julgando que os grupos amadores locais não tinham qualidade para compor a programação, trouxeram grupos premiados na cidade, numa tentativa de inspirar qualidade técnica ao teatro que era feito ali, o que, ao contrário, terminou por desmobilizar os grupos, gerando um declínio do movimento teatral que logo deixou de existir.

Temia algo assim, temia ser eu o representante de formas novas de se fazer teatro que afastaria o público e os atores da Cia. Pé na Estrada. Eu sabia que precisava de elementos que potencializasse o que aquele grupo tinha de melhor. Precisava fazer o trabalho que era feito ali ser aprofundado, e não abortado. Então, se por outro lado insistisse no trabalho sério, busquei valorizar a forma artesanal de criação da Cia, Pé na Estrada. Tínhamos que fazer um teatro com

o sabor de biscoito caseiro, e não com aquele gosto sem graça de biscoito de padaria grande. Tinha que ser um teatro inspirado naquele biscoito caseiro, vendido em pequenas quantidades no bairro, por serem fabricados a mão, assado em pequenas quantidades no pequeno forno doméstico, cada um de um tamanho, que dá para ver na sua forma dos biscoitos as marcas dos dedos, as digitais de quem o fez. Queria um teatro caseiro como esse biscoito, com identidade, queria o elemento caseiro na expressão poética do nosso teatro, mas ao mesmo tempo queria otimizar aquela produção, de um modo que ela se sustentasse, que sustentasse as pessoas que trabalhassem nela, que tivesse força para demonstrar o trabalho feito ali, que pudesse concorrer editais e prêmios com artistas da região primeiro e depois de outras localidades.

A exemplo, no começo do processo que demos início nesse meu retorno a Unaí, ensaiávamos todos os dias, de segunda à segunda, agia como se estivéssemos correndo atrás do tempo perdido no trabalho excessivamente amador da cia. anteriormente. Lá pela terceira semana percebi o grupo cansado, menos comprometido e menos alegre. Em conversa com Marley, um amigo de Brasília, que desembarcou em Unaí naqueles dias para nos ajudar com os figurinos e o cenário, ele me disse que aquela desmotivação talvez fosse por causa da jornada, que era muito cansativa, sobretudo para quem a conciliava com ela uma outra jornada de trabalho externa ao teatro. Então cancelamos as terças e quintas do nosso calendário de trabalho. O grupo, que apesar da falta de entusiasmo, nunca reclamou da jornada imposta, festejou a decisão. Elaine, que teria mais tempo de se dedicar ao filho, que corria solto pelos ensaios, disse que, com certeza, se apresentaria mais descansada e criativa, que estava precisando de intervalo entre os ensaios para refletir o processo. Aos fins de semana, adotamos ensaios mais livres, mais integrados ao ritmo de um final de semana, cozinávamos, comíamos, bebíamos, conversávamos, trabalhávamos cenas que já tinham sido criadas, assistíamos vídeos e filmes, estudávamos juntos e juntos decidíamos quando devíamos fazer um ensaio mais intenso. E assim, nos sábados ou domingos mesmo, às vezes partíamos para a prática, e trabalhávamos em cena ao longo de todo o dia, só parando para comer a comida que Dona Marta nos preparava.

Para começar o processo, partimos de ações criativas. Quando cheguei em Unaí, além de Elaine, André, Phillipe, Maria Alif e eu, passavam pelo grupo, quase que a título de experiência, Dener Saldanha, que trabalhou com André e Elaine no Grupo teatral Fênix, Lucas Adriel, que participou de #sonhos, saiu do grupo e agora retornava, Raniel Barbosa, Wal Junior e Mateus Costa. Em poucos ensaios, a exigência técnica e a constância dos encontros, e algumas opções estéticas afastou os integrantes em experiências, o que ia confirmando nós, os 5, como um elenco fixo.

Antes disso, antes mesmo de chegar em Unai, por Brasília mesmo, André e eu pensamos em alguns textos dramáticos que podíamos trabalhar, pensamos através de conveniências, econômicas e formativas, qual texto, um clássico, de domínio público, geraria na nossa criação o exercício de capacidades que ainda não trabalhamos? Entendemos que deveríamos dar ênfase ao trabalho dos atores, já que nos processos criativos anteriores, com um grupo tão numeroso e com tão pouco tempo disponível, era impossível nos atermos à atuação individual, acabávamos trabalhando uma atuação mais relacional, mais coletiva, de coro muitas vezes, com a atenção dispersada na encenação como um todo. Naquele momento que vivíamos, com um elenco reduzido e o propósito de estender a criação por meses, poderíamos, enfim, trabalhar o ator individualmente. Portanto, um texto em que sutilezas existenciais estivessem no primeiro plano seria interessante, precisávamos talvez de um texto construído muito mais nas intermináveis falhas do humano que numa trama cheia de ações envolventes. Sem propor que nos reportaria necessariamente ao naturalismo Stanislavskiano, propus a André *A Gaivota* de Anton Tchekov (TCHEKOV, 2010). A forma como as personagens se apresentam, não pelo o que dizem, mas pela inconsistência do que dizem, pelo o que silenciam e principalmente pelo o que não fazem, convenceu André.

Tchekov e seus personagens que dizem uma coisa e pensam outra, demandaria um trabalho de construção de personagem mais detalhado dos atores, e nos desafiaria na criação das ações a partir da inação própria do texto, na criação das cenas, na releitura. Teríamos que estudar muito para lidar com seu tom lírico e para desdobrar em cenas a épica de seus personagens que mais narram do que fazem. Foi por esse caminho que chamamos o grupo para esse trabalho, por um caminho de sutilezas, de detalhes, de alteridade, uma vez que em um primeiro momento eu previa que Tchekov soasse distante, mas argumentei que éramos poucos e teríamos muito tempo para a ironia do texto, seus silêncios e o não expresso no que diz os personagens, mas sim na frustração que escapa no conjunto das falas. *A Gaivota* foi aceito, mas gerou dúvida, discussão e até abstenções. Dener Saldanha, que manifestou a vontade de trabalhar com um texto que já haviam montado no Grupo Teatral Fênix, disse em palavras duras que estava fora. Ficamos, na maior parte do processo só os cinco, Lucas Adriel ficou um pouco mais, mostrou maior afinidade com o grupo, mas por fim anunciou que iria para o Sul, ia tentar uma nova cidade. Com a saída de Lucas, Mateus Costa chegou a se reaproximar, fez alguns ensaios, mas depois deixou o grupo definitivamente.

Enquanto grupo, começamos a experimentar o texto, dentro e fora da cena, descobrindo primeiro a lógica dramatúrgica daquele escritor, seus quatro atos, sua tradução,

trazendo para perto o que parecia distante, eu estruturava com André ações de recepção e produção. André, nas segundas e sextas-feiras, dava aula de teatro, capoeira e artesanato na cidade de Cabeceira Grande e seu distrito, Palmital, pela Secretaria de Ação Social do município, nos CRAS. Nos outros dias da semana, porém, André se dedicava comigo ao projeto. Começamos a tratar como projeto cultural o processo de *A Gaivota*, buscávamos nos profissionalizar, era o que sempre dizíamos, profissionalizar o nosso trabalho, profissionalizar a atividade teatral em Unaí, essa era a lógica do nosso projeto, profissionalizar para seguir juntos trabalhando. Precisávamos, assim acreditávamos, efetuar uma mudança de comportamento do grupo e da cidade, construir uma nova cidade sem, no entanto, desconsiderar sua história cultural.

A princípio, o que fazíamos era conversar com pessoas da imprensa local, com educadores, com lideranças políticas sobre o nosso projeto. Fomos à prefeitura, que se mostrava em processo de reconstrução, a gestão nova naquele 2017 dizia estar resolvendo os problemas da gestão anterior. Fomos encaminhados para a Secretaria de Cultura e Turismo, onde, como pretendíamos, conseguimos conversar sobre o nosso projeto cultural. Percebemos que, mesmo para a secretária de cultura, que tinha experiência com projetos culturais, era difícil entender as nossas pretensões. Ela chegou a se oferecer para conseguir um evento para apresentarmos um espetáculo com uma temática específica, o que prontamente recusamos dizendo que não queríamos um trabalho, e sim apoio para pôr em prática o nosso projeto criativo, “temos já um trabalho, precisamos de apoio para realizá-lo”.

Passamos a frequentar também lojas e empresas, como previa minhas anotações para o pretense projeto de mestrado, fomos a lojas que apoiaram outras ações do grupo e em lojas que nunca tinham nos apoiado. Como era prática de André, fomos com uma pasta com o material de divulgação dos eventos anteriores do grupo, fotos e matérias de jornal, André apresentava a Cia., lembrava aos empresários que eles já foram nossos parceiros em projetos anteriores, apontando suas marcas nos cartazes antigos, apresentávamos o novo projeto, deixávamos o texto que escrevemos, deixando claro o nosso intento de fazer um teatro profissional, sempre fazendo questão de entrar em detalhes sobre o criativo, pois se fosse o caso de ele nos apoiar, queríamos que eles tivessem consciência das ações que divulgavam a sua marca. Alguns raros empresários paravam para nos ouvir, outros davam desculpas para não nos receber e houve até quem fechasse apoio de pronto para não ter que ouvir a nossa conversa. Vale lembrar que nenhum dos valores repassados passou de 500 reais. Conseguíamos 300 reais aqui, 200 reais ali, eram esses os valores praticados nos apoios culturais em Unaí. Assim,

levantamos pouco mais de 4.000 reais e, com esse dinheiro, realizamos a montagem, o que de saída deixava claro que o nosso processo de profissionalização estava bem no início e dizia respeito muito mais à busca de um trabalho de qualidade e à busca de atitudes profissionais do que à remuneração dos integrantes do grupo. Segundo Roseane Trotta

...um grupo só está realmente investindo na profissionalização quando, antes de receber pelo trabalho, começa a tomar atitudes profissionais: chegar no horário e em condições de fazer o espetáculo; estar concentrado, atento e totalmente dirigido para aquele espaço; tratar o público como pagante; aprimorar-se, etc. (TROTTA, 1995, p.108)

Enquanto isso, passamos também a frequentar escolas públicas para apresentar a proposta de programa educativo do nosso espetáculo. Queríamos propor, como atividade das aulas de arte, as nossas oficinas de apreciação teatral e a ida dos estudantes ao teatro para assistir ao nosso espetáculo, a partir de ações inspiradas pelo livro *A Pedagogia do Espectador*, de Flávio Desgranges (2003). Depois de fechar com a diretoria e o professor ou professora de arte, íamos uma primeira vez à sala de aula e nesse encontro propúnhamos aos poucos ações de expectativa. Como o espetáculo talvez não fosse o tipo de espetáculo que as turmas estavam habituadas a assistir, não deixamos perder de vista a ideia das diversidades artísticas, de que existiam várias formas de fazer e assistir teatro, mas também entrávamos no mérito da diversidade cultural, racial, de gênero...

Realizamos duas oficinas antes do espetáculo em cada escola e, por meio do apoio logístico da prefeitura, conseguimos ônibus para levar os estudantes ao local onde apresentaríamos o espetáculo. O fato de não podermos fazer apresentações nos horários das aulas, tanto por causa dos horários de trabalho dos integrantes da Cia. Pé na Estrada, como por causa impossibilidade de vedar a entrada da luz do dia, tornou as sessões para escola muito pouco frequentadas. Mesmo com pouco público, apresentamos para as escolas com a mesma energia o espetáculo, ao fim do qual promovemos um bate-papo, que promovemos também nas sessões aberta ao público que não era escolar. Nesses bate-papos, falávamos de descentralização da cultura na trama da própria cidade, pois sempre chamava a atenção o fato de o espetáculo ter estreado no bairro Novo Horizonte, e não no centro da cidade.

Ante disso, paralelo ao programa educativo, o processo de criação do espetáculo seguia intensamente no Teatro de Quintal. Às vezes eu propunha situações de ficção da ficção, propunha, por exemplo, que fizessem uma turma de ensino médio tentando montar *A Gaiivota*, de Tchekov. Então via cada um expor a sua compreensão do texto russo, as dificuldades que

vinham encontrando no intento de montá-lo e de relê-lo, de ressignificar seus personagens e suas falas. Improvisávamos também trechos da obra e permitamos inventar a partir dela passagens completamente novas, como, por exemplo, uma cena que acabou entrando para o espetáculo, em que Trepliov ainda criança participa de um recital na escola, no dia das mães. Arkadina chega para assistir à apresentação do filho, inseguro ele começa a recitar um poema em homenagem a todas as mães. Arkadina da plateia critica implacavelmente o filho e sua performance, depois se dispõe a subir no palco e recitar o poema de uma maneira completamente profissional.

A descoberta de algumas cenas trouxe algumas indicações de como poderia ser o cenário. Aos poucos decidimos trazer para o centro da cena o palco construído por Kostia Trepliov para seu espetáculo doméstico, o tablado de madeira e duas cortinas. Um arame, estendido ao longo do quintal com a finalidade de varal, serviu para estendermos as cortinas, havia alguns pedaços de um tecido oxford vermelho, de 2,0 metros por 1,5 de largura, um dos tecidos mais baratos do mercado, que compramos a fim de criar biombos para abrigar os atores quando estavam fora de cena nas apresentações de *#sonhos* em outras localidades. Nas barras de duas peças de oxford, muito bem feitas por uma costureira para dar acabamento aos tecidos, foi passado o varal de arame que atravessava o quintal, ficou um par cortinas firmes, sempre abertas como um painel que deslizavam organicamente no arame liso. Fomos explorando esse recurso, abríamos e fechávamos as cortinas revelando, a cada vez, uma imagem nova no centro da cena, no nosso teatro, a princípio uma imagem estática, depois móvel, depois com falas, depois cenas que remetiam ao texto *A Gaivota*, cenas da peça.

**Figura 26-** Processo criativo com *A gaivota*



Ensaio de *A Gaivota*, descobrindo os elementos estruturais do espetáculo da encenação. Em cena Philippe Gottelieb e André Campos. Teatro de Quintal, 2017.

Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

Depois, decidimos colocar refletores, desses de jardim, que usamos em *Romeu e Julieta*, atrás das cortinas e experimentamos sombras, tecidos vermelhos com sombras terríveis. Qual a melhor posição lá atrás do tecido para criar determinada imagem? Em favor da sombra mais expressiva, eu dirigia, a sombra tem das suas limitações expressivas, apenas silhuetas negras, e por isso também oferece recursos poéticos, ilusões visuais potentes. Começamos a praticar e logo estávamos misturando as sombras projetadas nas cortinas com as cenas que aconteciam no centro delas, no espaço do palco. E dessa forma fomos criando o formato que o espetáculo tinha um palco sobre um palco, um teatro dentro de outro teatro, em cena estaria exposto um teatro, como uma máquina nova, uma incrível tecnologia. O teatrinho doméstico de Trepliov, um palco de madeira e duas faces de uma cortina capaz de escondê-lo, mas também de emoldurá-lo ao se abrir, um palco que suspenda os atores um nível acima do chão da cena, criando um novo plano. Nos primeiros ensaios, improvisamos o palco com dois estrados construídos a partir de paletes.

**Figura 27-** Processo criativo com *A gaivota*



Em cena, Elaine Silva trabalha com o recurso do Teatro de Sombras. Teatro de Quintal, 2017.

Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Ilton Vieira

Era julho, depois chegou agosto e o frio não dava trégua. Não me lembrava de Unai ser tão fria. Como ensaiávamos no quintal, na tentativa de aplacar o frio, os atores improvisavam figurinos para seus personagens, com muitas peças de roupa, vestidas umas sobre as outras, roupas e mais roupas que tinham sido resgatadas do depósito do grupo, guardadas na lagem de Seu Vital e Dona Marta, algumas doadas, uma peça ou outra comprada em bazares que eram montados na calçada do CAIC, onde roupas eram empilhadas sobre uma lona no chão ou estendidas num varal improvisado. Foi a partir desses recursos, que Marley Oliveira, figurinista do Distrito Federal, que estudou comigo na UnB, terminou por orientar a criação do figurino. Convidado por nós e previamente informado das condições com que estávamos trabalhando, Marley partiu das calças, paletós, camisas e camisetas, lisas, xadrez e

florais, misturando padrões geométricos com estampas e motivos, peças do vestuário feminino compondo com peças do vestuário masculino. E, assim, Marley foi vestindo cada um dos atores, um vestidinho floral, gola v, sobre uma camisa e uma gravata, ajustando-se, faz-se um colete, sobreposto por paletó liso preto e uma calça, dita feminina, preta com padrão de cruzeiras brancas, formou-se um estranho terno. O outro de camisa e gravata, camiseta gola v em cima, paletó claro xadrez, calça lisa vermelha e, sobretudo, cinza, que dava peso e estruturava. Várias camadas de roupa, que ajudariam a ensaiar no quintal naquelas noites frias e que dava a ideia visual das várias camadas que cada personagem tinha, as várias camadas daquele metateatro, pois, mais uma vez, a Cia. Pé na Estrada fazia um metateatro, como se buscasse descobrir o teatro na cena, para fazer do teatro o motivo da coisa toda, da forma e do tema da cena.

**Figura 28** – Criação de figurino



Philippe Gottlieb e André Campos na criação de figurino sob a orientação de Marley Oliveira. Teatro de Quintal, 2017.

*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada

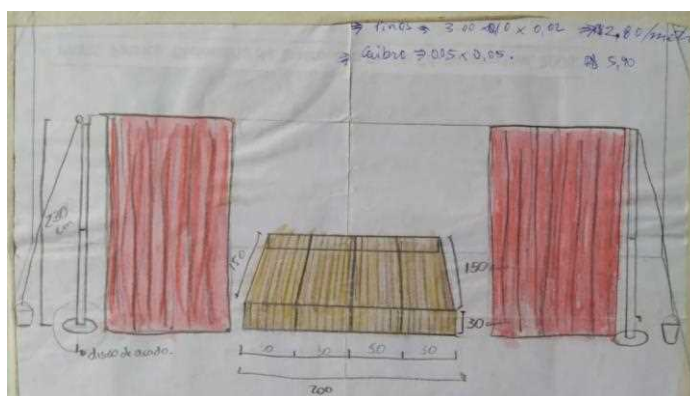
Com os dias, o frio pareceu se intensificar, tornando completamente desconfortável ensaiar ali no quintal. Elaine sugeriu que ensaiássemos na sala da casa deles, o que acatamos. Arrastamos a mobília e já começamos. Eram cinco atores em uma sala pequena, havia pouco espaço para qualquer coisa. Sem alternativas, passamos a trabalhar como sugeria o espaço, focamos em exercícios que envolviam precisão, ocupação do espaço de forma mais equilibrada, mais harmônica, mover-se pelo espaço rapidamente, correr por ele e não se chocar, observar o espaço e os corpos que nele se movem, esses exercícios terminaram por ajudar a lidar com o espaço pequeno atrás das cortinas fechadas e com a precisão das ações em cena, uma vez que, mais tarde, precisaram mover as estruturas do palco formando diferentes disposições, sem sair de trás das cortinas, sem dar na vista, sem produzir ruídos e com segurança. Naquela sala, improvisaram livremente ou com elementos do texto, recriavam suas passagens principais e



inventavam outras cenas, como aquele espaço apertado sugeria. Um dia enchemos os espaços com balões coloridos e os cinco se moveram pela sala apertada acompanhando o movimento aleatório dos balões, mas também o seu ritmo descontínuo, lento na maior parte do tempo, mas que, do nada, acelera com um contato ou até com a mudança do ar, ao qual resistem também, freando soltos no ar, voltando ao lento outra vez. É o tempo que aquelas bolhas de borracha cheias de ar produzem, o tempo da fazenda de Sorin, parada no tempo, e o inesperado da paixão dos seus personagens em crise. Foi nesse ínterim que Mateus Costa voltou a trabalhar conosco e, quando definimos que ele seria Trigorim, assim como André seria Sorin, Elaine, Nina, Alif, Arkadina e Philipe, Kóstia, ele deixou o elenco outra vez. Para nossa sorte, pouco tempo depois Lucas Adriel voltou do Sul e assumiu o personagem que Costa deixou vago.

Em determinado momento, começamos a construir o palquinho de madeira, precisávamos dele para saber como seriam as cenas, como seria a mobilidade daqueles que habitariam aquele espaço. Decidimos, para facilitar a mobilidade fora da cena, dividir o palco em quatro partes iguais, quatro plataformas retangulares de madeira, de 0,5 metro de largura por 1,5 de extensão e com 30 centímetros de altura, que, juntas, lado a lado, formavam o palco do tamanho que queríamos, seria mais fácil para fazer deslocamento, em viagens, com um palco que se dividisse do que com uma peça de 2 metros por 1,5 inteira, uma questão de logística que terminou por intervir no criativo, porque, com a possibilidade desmembrar as peças de madeira, outras imagens foram possíveis, cadeira de sol, banco à margem do lago da fazenda, cama, arquibancada. André se valeu da formação de engenheiro e desenhou a estrutura, a peça de madeira isoladamente, depois as quatro juntas e todo o cenário.

**Figura 29-** Croqui do cenário de *A gaivota* realizado por André Campos (2017)



Fonte: Acervo Cia. Pé na Estrada

Fomos à madeireira cujos donos eram primos de André, eles nos venderam no crediário, madeiras e pregos, para pagarmos dali há 30 dias. Saímos de lá com a madeira cortada

na medida que precisaríamos, a madeira para os pés do palco, as peças de madeira corrida para o estrado. Montamos as 4 peças em um sábado de manhã, com a ajuda de Seu Vital, pai de André, que, entre tantos outros ofícios, era marceneiro. Com elas prontas, levamos para o meio do quintal, experimentamos coisas. Primeiro com as 4 peças juntas, formando o palco do espetáculo doméstico do primeiro ato de *A Gaivota*, depois separadas, três peças, formando o palquinho da escola de Kóstia Trepliov e a peça que resta posicionada à frente, formando uma plateia. Testamos várias imagens e depois testamos também movê-las atrás das cortinas em um discreto e rápido trabalho de contrarregragem. Por fim, experimentamos construir imagens no abre e fecha de cortinas, tudo muito rápido e sem tempo para pensar, depois retornávamos em algumas, refazíamos, desenvolvíamos formas mais seguras e práticas de mover as peças, selecionávamos, revíamos alguns elementos, chegando a criar imagens novas ou mesmo construir cenas que ainda não tínhamos pensado a partir dos posicionamento da peças, e tudo entre um fechar e abrir de cortinas, revisitando um teatro muito feito por nós num passado não tão distante.

**Figura 30** – Realização do Cenário



Construção do cenário com a ajuda de Seu Vital Lourenço, pai de André. As quatro peças de madeira que formam o palco de Kóstia, podem também formar outras imagens em cena. Teatro de Quintal 2017.

*Fonte:* Acervo Cia. Pé na Estrada

Todos nós fizemos espetáculos teatrais em Unai editados no abrir e fechar de cortinas. Ao fim de uma unidade qualquer, fechávamos a cortinas, funcionava como um *black-out* na falta de luz, quando o espetáculo era realizado à luz do dia, mas tantas vezes vi espetáculos em Unai usar o recurso das cortinas mesmo à noite, mesmo com equipamentos de luz, improvisados, é claro. Fechava-se a cortina e atrás do pano o pau comia, movia-se cenários inteiros, tiravam um sofá e uma mesa de centro e colocavam uma cama. E se profundo o palco

fosse, como era o do Itapuã Iate Clube, dava para passar um par de cortinas no meio dele, entre o fundo e a quarta parede, o que chamávamos de rotunda, e deixar um cenário mais pesado, fixo, montado atrás. Nazareno julgava Jesus com a rotunda fechada, alguns poucos elementos em cena, o essencial, uma poltrona para Pôncio Pilatos, a bacia em que ele lavava as mãos. Ao fim do julgamento, as cortinas da frente eram fechadas, atrás delas, os elementos que caracterizavam Pilatos eram a arrastados, as cortinas do meio eram abertas e, só então, as da frente, revelando o calvário em que Cristo seria crucificado, as três cruzes, árvores e pedras. Já Cesar Junior começava o espetáculo com rotunda preta fechada sem nenhum elemento de cenário, a fala das personagens é que sugeriam uma rua qualquer, um beco, uma quebrada. Na cena seguinte, em um fecha-e-abre de cortinas, era apresentada, de rotunda aberta, a boca de fumo dos irmãos Daniel e Camargo, as paredes riscadas, grudadas de recortes de jornal e revista erótica, a geladeira velha, o sofá puído, todo o cenário construído por André Campos materializando a tapera dos porcos, núcleo dramático que dava título à peça. Revisitamos essas memórias para a construção do nosso jogo com as cortinas.

**Figura 31** – *Na Tapera dos Porcos* (2011)



Em *Na Tapera dos Porcos*, no palco da Sede Social do Itapuã Iate Club, o recurso da rotunda é utilizado. Na primeira imagem, com o pano preto de fundo, Jonathan Almeida e César Junior fazem uma cena em um espaço neutro, que pelas falas se revelam um lugar público. Na segunda imagem, o pano preto que divide o palco é aberto, revelando o cenário principal, a casa dos personagens feitos por César Junior e André Campos (em cena), espaço importantíssimo para narrativa, tanto que dá título ao espetáculo.

*Fonte: Facebook (página Arquivo do Teatro Unaiense- fotos, vídeos e textos)*<sup>39</sup>

Na Cia. Pé na Estrada nos habituamos a não fechar cortinas, muito por influência das experiências que vivi na UnB, em que o formato das salas, sem bastidores, muitas vezes nos induzia a não sair de cena durante o espetáculo, quando o público chegava a coisa já tinha

<sup>39</sup> Disponível: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=152531407467675&set=a.152531374134345>. Acessado em 12/05/2023

começado e, às vezes, para terminar, deixávamos a sala e voltávamos quando o público começava a aplaudir. Às vezes morríamos, um a um, ou até congelávamos, ou nos vergávamos ao público em agradecimento apenas. Enfim, recursos vários que trouxe para Unai, com um discurso que devíamos assumir que os espaços em que fazíamos teatro não eram teatros. Ao trazer para a cena as cortinas, aproximávamos o teatro de Kóstia das nossas memórias do teatro local, e trazíamos *A Gaivota* mais e mais para Unai.

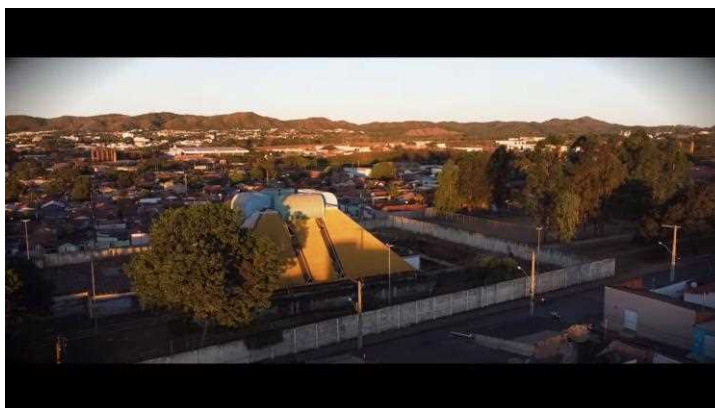
Às vezes eu era Kóstia insistindo em Unai, pensando em outras formas para um teatro mais moderno, diferente do teatro de Arkadina, diferente do teatro que faziam em Unai e dos teatros vários que faziam nos grandes centros urbanos. Às vezes sou Nina, fugida, testada pela cidade, ferida e naquele momento de volta, no seu retorno rápido, em que encontra o teatrinho doméstico de Kóstia ainda de pé. Sou também Trigorin, que busca de algum tipo de simplicidade ou, antes, Sorin, na minha profunda frustração, andei, andei e parei no mesmo lugar. Trabalhávamos com a memória, buscando entender e nos aproximar das personagens, fomos dando lugar às confissões. Philipe, no seu depoimento, chorando e falando dos seus sonhos de teatro e da relação com a sua mãe, por exemplo, ganhou espaço no trabalho. A verdade é que por razões diferentes começamos a nos encontrar profundamente identificados com as personagens de *A gaivota*, talvez o teatro unisse nossos motivos, desejos, frustrações.

Uma questão nos induziu ao erro talvez, explico porque coloco nessas palavras. A ideia do Teatro de Quintal não surgiu de uma vez, pronta, por meio de um manifesto. Ela vem se fortalecendo aos poucos em tentativas, erros, acasos, por meios dos estudos, das nossas experiências e do estudo de experiências diversas e diversos conceitos. Em *A Gaivota*, obcecados pela ideia de profissionalização, precipitamo-nos numa visão um tanto higiênica da atividade profissional do teatro entre nós. Começamos a supor como seria o teatro de que a comunidade unaiense não tivesse dúvidas sobre seu profissionalismo e decidimos não apresentar *A Gaivota: a Desmontagem Unaiense*, como por fim chamamos o trabalho, no Teatro de Quintal. Demos, então, um passo atrás, abrimos mão de todas as ideias que vínhamos tendo sobre o espaço e passamos a buscar um lugar que mais lembrasse uma sala de teatro à italiana, me envergonho ao lembrar. Começamos a frequentar salões de festa, auditórios de empresas e entidades da cidade em busca do um espaço perfeito, o espaço que não existia. Cometíamos esse erro mesmo enxergando na narrativa de Tchekov um ideário de teatro que lembrava o nosso Teatro de Quintal, o nosso espaço e nossos procedimentos. O espaço em que Kóstia e Nina apresentaram seu espetáculo doméstico, o palquinho que resistiu aos quatro atos, era, evidentemente, um teatro de quintal, e era o Teatro de Quintal o sonho de um teatro

experimental e simples de Kóstia que levávamos para cena com falas que improvisávamos a partir de projeções das nossas próprias ideias de teatro. Acreditávamos, sim, que a nossa poética em construção se aproximava das ideias do jovem dramaturgo e diretor provinciano, e essa harmonia que encontrávamos entre os nossos objetivos e os do personagem, só deixava mais claro o equívoco da nossa questão espacial, a dissonância entre os nossos estudos criativos e a produção do nosso espetáculo.

Conseguimos, também, por meio do apoio logístico que a prefeitura nos ofereceu, o abandonado auditório do CAIC<sup>40</sup>, sabíamos de cara que não era o que buscávamos, mas lá havia um palco de concreto suspenso. A ideia de um palco suspenso sobre outro palco suspenso foi uma das imagens que nos fez abrir mão do Teatro de Quintal e abraçarmos o auditório do CAIC.

**Figura 32** – CAIC (2020)



*Fonte:* Captura de tela a partir de vídeo do canal *Emmanuel Caxito* no YouTube<sup>41</sup>

Com o apoio financeiro que conseguimos, fomos atrás de um material de iluminação. Como trabalharíamos projetando sombras nas cortinas com uma contraluz, precisávamos de uma iluminação melhor do que as que usamos nos espetáculos anteriores. Sabíamos, no entanto, que não havia possibilidade de comprarmos uma iluminação de teatro, coisa que em Unai não encontraríamos nem para alugar. Começamos a conversar com pessoas que alugavam som e

---

40 Os Centros de Atenção Integral à Criança e ao Adolescente (CAICs) é um programa educacional nacional criado no governo Collor, inspirados nas Escolas Parques (projeto de Anísio Teixeira) e nos CIEPS (projeto idealizado por Darcy Ribeiro e implantado no Rio de Janeiro na gestão de Leonel Brizola). O programa previa a construção de prédios monumentais projetados por Lelé Filgueiras (com um cuidadoso estudo de materiais e do processo de construção para gerar menos gastos) nas periferias de diversas cidades do Brasil, para oferecer uma série de atividades educativas à população jovem e pobre, como educação básica integral, oficinas de arte e atividades esportivas, sob o apoio dos governos estaduais, das gestões municipais e até da iniciativa privada. Com o desmonte do programa em Unai, o Prédio vem sendo usado pela Prefeitura com finalidades várias, desde escola municipal e Unidade básica de saúde à depósito de mobiliário fora de uso. Atualmente o auditório mais duas salas foram cedidos à associação dos artistas da cidade que desenvolve nesse espaço uma série de atividades.

41 Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=GngQoeDfVyk&t=198s>. Acessado em: 24/05/2023



luz para festa e chegamos a um profissional da área que, com a revolução do led, resolveu nos vender parte da sua aparelhagem antiga, um *rack dimmer* e uma mesa de luz de 12 canais, mais 20 refletores velhos, amassados e empoeirados. Por fora, a carcaça dos refletores dava a ideia de um par 64, mas eram feitos para lâmpadas alógenas palitos, para nossa sorte, porque essas conseguíamos comprar nas lojas de materiais para construção de Unaí. Mesmo não sendo o mais apropriado, esse material permitiu uma iluminação mais elaboradas dos nossos próximos espetáculos, podíamos agora dimmerizar, trabalhar com mais e menos luz, fazer *fade in* e *fade out*.

Se a luz se aproximava do que queríamos, o espaço, no entanto, não me satisfazia, mas mesmo assim estreamos no CAIC, com seu teto baixo, que podia ser alcançado pelos atores sobre o palquinho, suas paredes cheias de flores pintadas à mão e ao som dos louvores de uma badalada igreja evangélica do outro lado da rua. Tentamos resolver o problema das pinturas nas paredes estendendo uma cortina vermelha ao fundo, da mesma cor das cortinas do teatrinho de Kóstia, e o resultado também não me agradou. A cor vermelha do fundo brigava com as cores fortes dos figurinos, e quando via as fotografias do espetáculo, todas tinham um problema, nenhuma imagem me agradava, seguia sendo um espaço alternativo e com a ingênua tentativa de forjar um teatro de verdade.

**Figura 33-** Palco do auditório do CAIC (2017)



Palco do auditório do CAIC com seu teto baixo e suas paredes brancas com pinturas de flores.

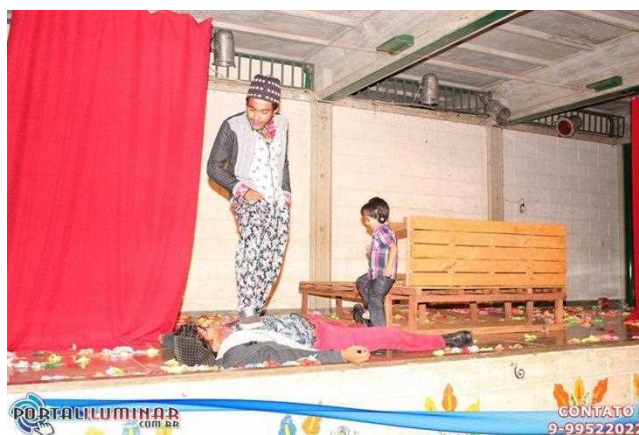
Fonte: Portal iluminar<sup>42</sup>. Foto: Robismar Pereira.

---

<sup>42</sup> Disponível em: <https://portaliluminar.com.br/2017/09/18/estreia-da-peca-a-gaiyota-uma-desmontagem-unaense/>. Acessado em 26/05/2023

A estreia foi um verdadeiro fiasco, pois tivemos problemas com os últimos ensaios: Maria Alif e Lucas acabaram não comparecendo e eu, com o meu mau humor, criei uma animosidade imensa entre nós, o que contribuiu e muito para o desastre. Havia muitos problemas para além dos problemas espaciais, era visível que estava inacabado, algumas cenas mal ensaiadas, os atores muito bêbados e inseguros com aquele amontoado de cenas de difícil execução. Para completar, tivemos de levar o nosso amiguinho Pietro, o filho de André e Elaine, conosco, pois não tínhamos com quem deixá-lo, já que dona Marta, a mãe de André, a pessoa que prevíamos que ficaria cuidando dele, compareceu para assistir. Com três anos de idade e muito ligado à mãe, Pietro se desvencilhou da avó, subiu à cena e de lá ninguém conseguiu tirá-lo, estava ambientadíssimo, já que marcava presença em todos os ensaios, participava dos exercícios e via as cenas de dentro. No palco Pietro riu, chorou, brincou com os objetos da cena, dizia algumas falas antes dos atores e se indignava com uma cena ou outra mais violenta: “Não bate no Xilipe”. Não podia ser mais amadora, no pior sentido que essa palavra pode guardar, a estreia da nossa busca de profissionalização, nunca vivenciei nada igual. Saímos de lá frustradíssimos, sentei com André mais tarde para fazer um saldo e ele chorava, chorava tanto que eu me senti na obrigação de fazê-lo rir.

**Figura 34-** Estreia de *A gaivota: a desmontagem unaiense*



Na estreia de *A gaivota: a Desmontagem Unaiense*, Pietro Silva brinca em cena enquanto Lucas Adriel e André Campos tentam levar adiante a desastrosa apresentação. Auditório do CAIC, 2017.

Fonte: *Portal iluminar*<sup>43</sup>. Foto: Robismar Pereira.

Acordei no dia seguinte tristíssimo, e muito mal-humorado. Dona Marta fez de tudo para melhorar o meu estado. Me tratando com todo cuidado, ela me ajudou a resolver os problemas que tinha o cenário. Havíamos mandado aplicar ilhoses nas cortinas do teatrinho,

43 Disponível em: <https://portaliluminar.com.br/2017/09/18/estreia-da-peca-a-gaivota-uma-desmontagem-unaiense/>. Acessado em 26/05/2023

que refizemos, porque, com a altura do palquinho, as improvisadas ficaram curtas, só que com os ilhoses elas não ficavam abertas como painéis mais, deslizavam na cordinha e enginhavam, deixando os atores sem uma superfície para se esconderem atrás. Dona Marta sentou e costurou nas cortinas, para dar estabilidade, bainhas como as que existiam nos tecidos que usávamos nos ensaios e, para completar, ela ainda se comprometeu a ficar em casa cuidando do Pietro. Aquilo escancarava os equívocos da nossa ideia de profissionalização, deixava clara a natureza comunitária do teatro que fazíamos ali, precisamos da cooperação da nossa comunidade, de quem conosco ocupava aquele lugar. Precisávamos, como propõe Rosyane Trotta, viver o Paradoxo do Grupo e não tentar superá-lo, buscar por atitudes profissionais, como o compromisso de aprimorar o nosso trabalho, de estar presentes nos ensaios, de não dar atenção a contendas, mas também, viver o melhor do nosso amadorismo, para lidar com as dificuldades de fazer teatro em um contexto com tantas dificuldades e para manter uma ética da coletividade.

Nos reunimos logo cedo e descemos para o CAIC. Começamos a ensaiar, testando as novas cortinas, cortando cenas. Combinamos também que o elenco tinha que cuidar para não se embriagar, que embriaguez tinha que ser gradual, a embriaguez dos personagens era importante para a construção conceitual do espetáculo, entendíamos assim, mas não podia botar tudo a perder. Ajeitamos, por fim, os problemas do som e da luz e domingo à noite apresentamos mais uma vez. A apresentação embora sem muito ânimo, sóbria demais, ocorreu sem problemas, mas dali em diante o espetáculo foi melhorando, fazendo justiça ao trabalho todo que empenhamos, e assim foram aparecendo com maior força o nosso discurso, os nossos conceitos, os elementos todos da nossa *A Gaivota: a Desmontagem Unaiense*<sup>44</sup>.

**Figura 35-** Cartaz de divulgação

---

44 Ficha técnica: *A Gaivota: a desmontagem unaiense* – Cia. Pé estrada.

Direção: Rogério Luiz

Elenco: Philipe Gottelib, Elaine Silva, Maria Alif, André Campos, Lucas Adriel (primeira temporada). Daniela Stefany e Sara Lee Jones (substituição em outras apresentações)

Produção: André Campos

Iluminação (operação): Daniela Stefany (primeira temporada). Clevin, Caio no Mundo, Felipe Ruivo (em diferentes apresentações)

Sonoplastia (Operação): Luana Castro, Nayra Pauline (primeira temporada). Livia Victória.





Trajeto pelas ruas da cidade, antes e depois da ação performática. Passando pela calçada da Cerâmica Unai.  
Maria Alif, eu, Rogério Luiz, e Lucas Adriel. 2017.  
*Fonte:* acervo Cia. Pé na Estrada. Arte Tarcísio Paniago.

Trabalhamos muito com a ideia de desmontar o texto de Tchekov, tanto que, além de inverter algumas cenas, substituíamos cenas do texto original por outras que criamos, como se desmontássemos e montássemos de novo, trocando peças de lugar ou substituindo peças originais por outras cunhadas com outros elementos, os nossos elementos. Buscamos recriar da nossa forma e reler com elementos da cultura local, unaiense, mineira, brasileira, ou mesmo, deixar mais proeminentes referências do próprio texto, como, por exemplo, as referências à Hamlet. Trouxemos mais elementos de Hamlet, partindo principalmente da ideia do teatro como uma máquina, a máquina da verdade que Hamlet tentou operar e não conseguiu. No abrir e fechar de cortinas, íamos mostrando os recursos dessa tecnologia antiga, mas nunca totalmente superada.

**Figura 36-** Cena de Hamlet em *A gaivota: a desmontagem unaiense*



Cena do teatro doméstico de Kóstia, que representa o casamento de Gertrudes e Cláudio, depois do assassinato do Rei Hamlet. Em cena Elaine Silva, Philipe Gottelib e André Campos. Auditório da Capul, 2017.

*Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada*

E como a ação teatral era uma questão central para nós, transformamos os dois dramaturgos da história, Trigorim e Trepliov, em diretores teatrais, um jovem iniciante e outro bem-sucedido. Um diretor proveniente de uma grande cidade, mas cansado dos grandes centros, um homem parado no tempo, a que Lucas Adriel se dedicou, buscando registrar seu tédio, seu desejo confuso e sua falta de opinião, e um diretor iniciante, resguardado, mas apaixonado, que Philipe, através do seu próprio pensamento sobre o teatro, procurava dar vida, expressando ideias avessas às ideias de glamour e de urbanidade materializadas pela mãe do personagem, uma atriz que busca esquecer não só a sua idade, mas também suas origens provincianas.

Maria Alif trabalhou sua Arkadina a partir do arquétipo da canastrona, nunca uma cena simplesmente, mas uma cena em cena. Dos personagens mais secundários, escolhemos Sorin, o tio de Kóstia, irmão de Arkadina, que é quem melhor expõe a natureza do homem periurbano local, o pequeno produtor rural unaiense, que André compõe a partir de pessoas com quem tem familiaridade, seus tios e avôs, chegando a um absurdo, porém sincero, matuto e sensível que quis ser ator, mas acabou ganhando o troféu abacaxi quando tentou a sorte como calouro em um programa de televisão. Frustrado, mas feliz na condição de fazendeiro, faz também o arquétipo do teimoso mineiro. Há, para ilustrar, uma passagem em que Sorin nega a caminhonete à irmã, que quer dar um passeio com Nina na avenida Governador Valadares. Com a negação, ele ofende profundamente a dignidade dela, sugerindo inclusive que ela pegue um mototaxi, pois a caminhonete é seu instrumento de trabalho, e assim ele desmitifica a existência de Arkadina no imaginário de Nina, que não cogitava uma atriz tão importante em

questão tão humana. Maria Alif e André durante o espetáculo sempre estabelecem esse jogo, em que Sorin com sua simplicidade desnuda Arkadina de sua soberba.

Em Nina, Elaine vive as meninas de Unai e a dificuldade que elas têm de se manter fazendo teatro com tantos discursos conservadores que condenam a condição de atriz e que buscam manter as meninas presas em seus lares. E temos ainda uma gaivota drogada, que, segundo narra Kóstia, comeu peixes de águas infectadas por antidepressivos, bateu asas loucamente do litoral até a interiorana Unai, onde terminou morrendo por seu esforço físico. É ela que ilustra todos os personagens, que bebem vodka, do início ao fim do espetáculo, e, vez ou outra, ingerem comprimidos de frascos que retiram dos bolsos. A gaivota somos nós batendo asas para longe da realidade, que sempre se impõe. Esses personagens são vividos entre muitos outros, que surgem nos coringamentos, além dos operadores de luz e som que trabalham em mesas sobre o palco e que dão o ar da graça em uma cena ou outra. Todo o espetáculo é construído não a partir do texto, mas do grupo, são os integrantes, desde o número de atores, passando por suas características físicas, até suas preferências estéticas, que foram moldando a nossa abordagem do clássico de Tchekov. Confiamos que as características singulares do grupo e da forma como criamos e produzimos nos levaria a uma versão singular de um texto com tantas outras montagens mundo afora.

**Figura 37-** *A gaivota: a desmontagem unaiense*



Temporada de *A gaivota: a Desmontagem Unaiense* no auditório do CAIC em 2017. Em cena Maria Alif, Philippe Gottelíb e Lucas Adriel (sombra).  
Fonte: Portal Unai. Foto: José Ney Lopes

Queríamos, principalmente, explorar o texto de Tchekov como uma narrativa sobre o teatro fora de grandes centros urbanos. Buscamos tematizar o esforço poético de um artista que, como nós, quer fazer um teatro calculadamente interiorano, ao construirmos um Kóstia

que, apesar de sua mãe ser uma atriz reconhecida na cidade grande, opta por trabalhar em um ambiente provinciano e de forma autoral, estudando para não reproduzir formas reconhecidas e, nessa busca, experimenta o fracasso, o desprezo, depois um certo êxito, mas com ele o descontentamento, a insatisfação, a falta de sentido existencial, a depressão. E tudo numa perspectiva mais afetiva do que política, caracterizando sentimentos, que nós da Cia. Pé na Estrada conhecemos bem, inclusive nos outros personagens. E assim, também descobrimos uma Nina intrépida, mas deslumbrada com o que pensa ser a vida de um artista, e recriamos um Sorin frustrado, mas incansável, um eterno sonhador, aquele que não desiste nunca.

Do CAIC, *A Gaiivota: a Desmontagem Unaiense*, foi, como já mencionei, para o auditório da *Cooperativa Agropecuária de Unaí LTDA*. (Capul), onde foi apresentada apenas duas vezes. Foi apresentada, ainda, no auditório do Cepasa, em oportunidades diversas, e só então foi para o Teatro de Quintal, produzindo, aí sim, suas melhores imagens, deixando óbvio o equívoco que cometemos ao tirá-la dali em favor de um ideal de teatro profissional que não é o nosso, mas outro.

**Figura 38-** *A gaiivota: a desmontagem unaiense* no Teatro de Quintal



*A Gaiivota: a Desmontagem Unaiense* finalmente chega ao Teatro de Quintal em 2018. Em cena Sara Lee Jones e Philippe Gottelib.

Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada

Depois de uma série de apresentações em Unaí e chegado talvez `a sua melhor forma, a de espetáculo doméstico como o de Kóstia, *A Gaiivota* participou do *VI FESTPON - Festival de Teatro de Ponte Nova*, onde foi apresentado no quintal da Secretaria de Cultura de Ponte Nova, município da Zona da Mata Mineira. Lá *A Gaiivota: a Desmontagem Unaiense* recebeu

os prêmios de melhor espetáculo, melhor atriz para Elaine Silva, melhor iluminação, melhor sonoplastia, tendo sido indicada a quase todas as categorias.

### **3.5 Processos formativos da Cia. Pé na Estrada**

Ainda depois da primeira temporada de *A Gaivota*, em 2017, decidimos que deveríamos compartilhar o que a experiência do processo, o mais longo e bem estruturado que tínhamos vivido até então, nos ensinou. Concluímos que seria esse um bom momento para a Cia. Pé na Estrada retornar com os festivais estudantis, valorizando mais a parte formativa do projeto.

Rosyane Trotta ao elencar aspectos menos ideológicos e mais éticos que ajudariam definir o que é Teatro de Grupo, lembra da elaboração e realização de projetos de intercâmbio, diferenciando intercâmbios fechados (que visam a oxigenação do grupo através do contato com outros profissionais) de intercâmbios abertos (em que o grupo compartilha suas ideias e abre espaço para outros grupos) (TROTТА, 1995, p. 152). Pensando no compartilhamento de nossos procedimentos e experiências com a comunidade, criamos o projeto *Unáí Encena*, nos termos de Trotta, uma proposta de intercâmbio aberto, visando a formação de novos artistas e o surgimento de novos grupos teatrais. Estruturamos o nosso projeto em três fases diferentes: 1 - Curso de direção teatral; 2 - Oficinas de iniciação teatral; 3 - *Festival Estudantil do Teatro Unaiense*.

Em 2018, então, realizamos o primeiro *Unáí Encena*. Na fase 1 do projeto, oferecemos um curso de direção teatral, muito inspirado no curso *Quem Tem Medo do Diretor?*, aquele que ministrei no *Espaço Cultural Maria Torres* em 2011, naquela experiência que relatei no início deste capítulo. O curso de direção teatral é sempre voltado a pessoas que tiveram experiências anteriores com o teatro, nesse primeiro caso, para integrantes da Cia. Pé na Estrada, bem como para outros artistas da cidade, pessoas que além de fazerem o curso se comprometessem a participar das outras duas fases do *Unáí Encena*, pois dirigiriam os espetáculos que seriam montados no decorrer do projeto. Na segunda fase, convocamos estudantes de Ensino Médio para o curso de iniciação teatral, o que na primeira edição foi facilitado pelo canal que deixamos aberto com as escolas e com alguns jovens no programa educativo de *A Gaivota*.

Para oferecer uma formação mais diversificada, fizemos contato com outras pessoas, artistas de outras cidades, uma vez que a troca com Marley Oliveira no figurino de *A Gaivota*

nos trouxe muitos aprendizados. Essas pessoas, com interesse em áreas diversas da encenação, ofereceram oficinas sobre sua área de interesse, especificamente, no decorrer do curso. A princípio, acreditávamos que essas oficinas apenas colaborariam com a formação oferecida por nós à comunidade, mas terminaram, por fim, trazendo muitos ensinamentos à própria Cia Pé na Estrada, tornando o Unai Encena um ambiente de aprendizagem pleno. Em 2018, Roberto do Dagô, artista do Distrito Federal, ainda na primeira fase do projeto, ofereceu uma oficina de direção. Luênia Guedes, Ramon Lima, Hugo Casarisi e, mais uma vez, Marley Oliveira, todos também do DF, ofereceram respectivamente, durante o curso de iniciação teatral, oficinas de maquiagem, iluminação, sonoplastia e cenário e figurino. Déborah Alessandra, do DF, ao fim do processo, já próximo à apresentação dos espetáculos, ministrou oficinas em que trabalhou interpretação de maneira mais específica, dentro das cenas dos espetáculos já bem encaminhadas, abordando estados expressivos, chamando a atenção dos atores iniciantes a certos detalhes, a uma disposição maior em cena e a uma atuação mais criativa dentro dos espetáculos. Em outras edições do Unai Encena, além do retorno de Hugo, Marley e Déborah, tivemos ainda a colaboração de Lidiane Carvalho, que ofereceu oficina de iluminação, Rômulo de San, de dramaturgia, e Maria Eugênia Matricardi, de linguagem da performance, mas também de André, que a partir da segunda edição passou a dar oficina de produção, pensando principalmente no contexto unaiense, e de Elaine, que ofereceu oficina de maquiagem, apresentando noções básicas e botando a mão na massa nos dias de apresentação, ensinando o que sabe na prática.

Eu coordenei o processo, cuidando do artístico e pedagógico com o apoio de André, que apesar de fazer o curso de direção na primeira edição do Unai, também coordenou a produção do projeto, de Alif e Philipe, que também cursaram e ajudaram a produzir, e de Elaine, que não quis cursar, mas esteve sempre presente na produção. No meu trabalho, eu articulava as partes do projeto, modulando as informações, organizando as dinâmicas, oferecendo exercícios, fazendo provocações, puxando discussões, propondo reflexões e estudos, tanto na primeira fase como na segunda. E, tendo dividido o grupo de estudantes do Ensino Médio em grupos menores e confiado aos diretores formados na primeira fase, é que começaram a ser montados os espetáculos, os quais eu também orientava a criação, frequentando os ensaios. Ao fim desse processo, com criação finalizada, os espetáculos são então apresentados na fase 3 do Unai Encena, o *Festival Estudantil do Teatro Unaiense*. Conduzindo dessa forma o projeto, não só compartilhamos na primeira edição o que aprendemos com o processo criativo de A



*Gaiivota*, como também diversificamos esse conhecimento, além, é claro, de dar prosseguimento à tradição dos festivais de teatro em Unai.

**Figura 39-** Unai Encena



Festival estudantil do Teatro unaiense (projeto Unai Encena). Espetáculo *Pirlimpsi o que mesmo?*, dirigido por André Campos. Em cena Carlos Tãozão e Tais Motta. Auditório do Cepasa, 2018.

*Fonte: Portal Unai. Foto: José Ney Lopes*

Além de André, Maria Alif e Philippe, fizeram o curso de direção em 2018 Nazareno Paulino, líder do Grupo Teatral Kírios, e Dener Saldanha, que foi do Grupo Teatral Fênix, o que garantiu cinco espetáculos participando do festival. Demos início ao curso de direção em janeiro de 2018, a cada semana eram compartilhados conhecimentos, experiências de diretores consagrados, episódios elementares da história da encenação, passando por espetáculos populares, pelo teatro dramático, épico, oriental, pela dança e pelo performativo. Assistíamos a cenas de espetáculos disponíveis na internet, líamos textos teóricos, filosóficos e dramáticos. E toda semana os cinco cursantes montavam cenas com temáticas, estilos e, até mesmo, obstruções definidas, material a que assistíamos atentamente e discutíamos depois.

**Figura 40-** Unai Encena



Um dos exercícios do Curso de Direção (projeto Unáí Encena) - Trabalhando em Espaços Urbanos. Em cena Patrick Mendes. Direção Philipe Gottelib. Largo da Praça da Prefeitura, 2019.  
*Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada*

Depois do curso de direção, fomos em todas as escolas que ofereciam Ensino Médio na cidade, apresentamos o projeto aos coordenadores e, a partir de seu consentimento, passamos de sala em sala convocando os estudantes, distribuindo autorizações que deviam ser assinadas pelos pais e responsáveis e entregue a nós no início do curso de iniciação ao teatro.

Em Março de 2018 começamos a segunda fase do *Unáí Encena*, na *Unidade de Atendimento Integrado (UAI)*, em um espaço cedido pela Prefeitura de Unáí, que foi nossa parceira no projeto, oferecendo mais uma vez apoio logístico e institucional. Compareceram ao primeiro encontro cerca de 100 estudantes, número que me assustou, não sabia se conseguiríamos trabalhar com um grupo tão grande. No entanto, com base nas experiências que tinha com os festivais estudantis que organizou no Grupo Teatral Fênix e também nos primeiros anos de Cia. Pé na Estrada, André me acalmou dizendo que aquele número diminuiria, que muitas pessoas desistiriam ao longo dos próximos encontros, o que de fato aconteceu. Semana a semana, nos encontros que aconteciam aos sábados e domingos, o número de estudantes foi diminuindo até estacionar, ali pelo oitavo encontro, quando passamos a ter por volta de 40 participantes. Foi a partir daí também que começamos a receber os oficinairos externos e, para otimizar o trabalho, foi a essa altura que decidimos dividir os cinco grupos de atores iniciantes, que passaram a ser orientados por seus respectivos diretores que já foram dando início aos seus respectivos processos criativos, contando com a orientação mais específica de cada oficinairo. A cada semana um oficinairo diferente se hospedava no Teatro de Quintal, tendo os encontros de sábado e domingo para ministrar suas oficinas, além de oferecer consultoria aos diretores com suas questões específicas.

**Figura 41-** Unáí Encena





Oficinas de Iniciação Teatral (projeto Unai Encena) Unidade de Atendimento Integrado (UAI), 2018.  
Fonte: Portal Unai. Foto José Ney Lopes

Ao longo do processo, foram montados os espetáculos *O Mágico de Oz*, *Pirlimpisi o que mesmo?*, *O Pagador de Promessas*, *Grito de Alerta* e *Eu Piro, Tu pira, Ele Pirandello*. O *Festival Estudantil do Teatro Unaiense* ocorreu entre 14 e 16 de junho de 2018 no auditório do Cepasa, com grande sucesso de público.

**Figura 42-** Participantes do Unai Encena 2018



Fonte: Unai Online<sup>45</sup>. Foto: Alan Tutti

Essa experiência oxigenou a Cia. Pé na Estrada, trouxe um público maior para os próximos espetáculos do grupo, além de novos colaboradores e atores, que participaram de outras experiências da Cia., como é o caso de Lívia Victória, Felipe Soares (o Ruivo), Igor Motta, Victor Fernandes, Leovan Borges, Victória Nunes, Caio no Mundo, João Gabriel, Alexander Santana, entre outros.

---

45 Disponível em: <https://portaliluminar.com.br/2017/09/18/estreia-da-peca-a-gavota-uma-desmontagem-unaiense/>. Acessado em 26/05/2023

Figura 43- Unai Encena



Ingressos do Festival Estudantil do Teatro Unaiense de 2018.  
Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Arte: Tarcísio Paniago

Repetimos o Unai Encena em 2019 e, em 2020, uma terceira edição foi interrompida pela pandemia do Covid-19. Em 2021 fizemos uma versão pandêmica do projeto com o apoio da Lei Aldir Blanc, com o número reduzido de participantes e a apresentação dos espetáculos numa mostra online, a *Mostra Unai Encena*. Preciso ressaltar que o fato de compartilhar com a comunidade o conhecimento que adquirimos a partir das nossas experiências, além de parceiros para novas práticas, nos trouxe pessoas que compreendem e dialogam com o que fazemos, nos oferece um retorno crítico, aponta nossas recorrências, repetições e erros, celebra nossas potências e descobertas, formando em torno de nosso trabalho um público cada vez mais exigente.

Figura 44- Unai Encena (2021)



Divulgação da Mostra Unai Encena, e do espetáculo Riality  
Fonte: acervo da Cia. Pé na Estrada. Arte: Tarcísio Paniago

### 3.6 A construção do espetáculo *Falta Cova*: aprofundando na poética do Teatro de Quintal

Em 2018, depois do festival estudantil, voltei a morar em Brasília, o que implicou em certo afastamento da Cia. Pé na Estrada. Em 2019 retornei ao ensino formal como professor da Secretaria de Educação do Distrito Federal, o que comprometeu ainda mais a minha presença nas atividades do grupo. No mesmo ano participei do Unai Encena, mas apenas da primeira fase do projeto e de parte da segunda fase, ofereci o curso de direção e cheguei a ministrar ainda algumas oficinas da segunda fase aos estudantes do Ensino Médio, depois de divididos os grupos e com o início do trabalho dos oficinairos externos, terminei por me afastar do projeto e só retornei para assistir ao Festival Estudantil do Teatro Unaiense, perdendo, no entanto, a primeira noite de espetáculos, para comparecer ao meu trabalho na escola pública.

Depois do Unai Encena de 2019, o grupo seguiu trabalhando sem minha participação. André articulou várias atividades, promovendo um movimentado ano de trabalho. Além de apresentações sucessivas de *A Gaivota*, que garantiram uma afinação dos elementos do espetáculo, devolvendo-a ao quintal em que foi criada, firmando a sua identidade de teatro doméstico, o grupo promoveu uma temporada em que a cada fim de semana um espetáculo diferente ocupava o Teatro de Quintal. Na ocasião foram apresentados espetáculos criados no projeto Unai Encena de 2018 e de 2019, como *Porão de Bernarda*, *Telestai*, *Pirlimpso o que mesmo?*, *Circu's*, *Caravana*, e também *Alice's: Estamos Todos Doidos Aqui* e *A Gaivota: A Desmontagem Unaiense*. A intenção era movimentar o espaço Teatro de Quintal, firmando-o no imaginário local como um espaço de teatro em Unai, e também resgatar os espetáculos criados nos projetos do grupo, mas, principalmente, custear com a bilheteria a ida do grupo ao Festival de Teatro de Ponte Nova.

Nessa época a Cia. Pé manteve-se também trabalhando com espetáculos curtos, com temática educativa ou empresarial, para serem apresentados em escolas, em eventos da Prefeitura e em empresas de Unai. A Cia. Pé na Estrada atende a essa demanda de mercado teatral, bem comum em Unai. Além de fazerem animação de aniversários e festas promovidas nos bairros pela prefeitura, estátuas vivas em formaturas, palhaços em campanha de vacinação, o grupo cria espetáculos contratados, com temáticas específicas, para serem apresentados em conferências da prefeitura, escolas e empresas. O espetáculo *Bullying não é brincadeira* foi criado em 2018, sob a encomenda do *Creas (Centro de referência especializado em assistência social)* para ser apresentado a adolescentes em liberdade assistida, mas também contratado pela

*Secretaria Municipal de Cultura* foi apresentado em diversas escolas municipais de Unaí e seus distritos. O espetáculo *O Papel da mulher na sociedade* foi encomendado pela *Secretaria Municipal de Cultura* em 2018, para o evento do dia 8 de março. Já o espetáculo *Disque 100*, foi encomendado pela *Secretaria Municipal de Educação*, tematiza o trabalho infantil e circulou por 14 escolas de Unaí em 2022. Já o espetáculo *Que trem é esse?*, é sobre a luta antimanicomial, foi encomendado pela *Secretaria Municipal de Desenvolvimento e Ação Social* em 2022. Já o *Rádio Pé na Estrada*, é um áudio-peça que circulou por diferentes empresas de Unaí, sempre reeditada com as mais diferentes temáticas, geralmente sobre segurança do trabalho ou meio ambiente. Trabalhos dessa natureza envolvem não só os integrantes fixos do grupo, como também atores que participaram de diferentes edições do *Unaí Encena*. Eles ajudam a manter a Cia. Pé na Estrada trabalhando unida, remuneram ao envolvidos, firmando um sentido de teatro profissional, ampliam o alcance do grupo, divulgando seu trabalho em outros círculos sociais, atraindo para o Teatro de Quintal um público que não costumava frequentar eventos artísticos.

Entre dezembro de 2019 e janeiro de 2020, de férias do meu trabalho na escola pública, retornei à Unaí e criamos nesse curto período o espetáculo *Pharofa*. Além de nós cinco, André, Elaine, Alif, Phillipe e eu, trabalhamos no *Pharofa* Livia Victória e Igor Motta, ambos, em anos diferentes, fizeram as oficinas de iniciação teatral e direção do *Unaí Encena* e colaboraram com o grupo em 2019. E convidamos Déborah Alessandra, que se formou comigo na Universidade de Brasília para integrar o processo em que decidimos fazer um trabalho diferente do que vínhamos fazendo na Cia. Pé na Estrada, um espetáculo de rua, sem a inspiração de texto literário e com direção compartilhada por todos os oito envolvidos.

Embora tivéssemos decidido antes de tudo que faríamos um espetáculo de rua, o processo de criação de *Pharofa* se deu, quase que inteiramente, no Teatro de Quintal. Aproveitamos a estrutura que sempre tivemos na casa de André e Elaine para enfim trabalharmos declaradamente em residência artística. Na tarde de 15 de Janeiro de 2020, feriado municipal, levamos à população que participava dos festejos do 76º aniversário da cidade, no Parque de Exposições Agropecuárias, um espetáculo sem nexos causais, composto de ações ilógicas fragmentadas, que se davam ou quadro a quadro ou simultaneamente, ali no meio da festa, num ponto específico do parque, onde muitas pessoas se aglomeraram para nos ver. *Pharofa*<sup>46</sup> era quando muito um domingo de sol e calor, quando nós unaienses íamos para o

---

<sup>46</sup> Ficha técnica: *Pharofa* – Cia. Pé estrada.

Itapuã Iate Clube beber e cantar, levando tudo de casa porque no bar do clube é tudo caro, era assim que minha memória afetiva girando loucamente seu ponteiro encontrava um sentido mínimo para o que fazíamos em cena. Esse sentido da farofada surgiu do verão quente que fazia em Unaí, da piscina de plástico que levamos para o centro da cena, e de mais uma infinidade de comidas e objetos usados de maneira aleatória, objetos que combinavam e destoavam da ideia de piscina, acentuando ainda mais o absurdo, o estapafúrdio. A farofada, que é o ato de levar comida, bebida e muitas outras coisas para um dia na praia, ou mesmo na cachoeira, rio, clube, atitude muita relacionada às pessoas pobres, terminou por determinar os acabamentos do espetáculo, as últimas cenas criadas, os elementos do figurino e músicas da trilha, dando inclusive um título à nossa obra, mas com PH, que é mais chique.

Na mesma semana da apresentação no Parque de Exposições Agropecuárias, iniciando a produção de uma circulação de *Pharofa*, André e eu visitamos as praças da cidade. Em cada uma delas visualizávamos como o espetáculo poderia ser disposto, e como poderíamos divulgá-lo pelas ruas com carro de som, com o apoio da prefeitura. A intenção era fazer o *Pharofa* ganhar rodagem, ocupando uma praça no sábado e outra no domingo, assim rodaríamos os quatro cantos da cidade, fazendo de cada praça nosso quintal, com isso o espetáculo cresceria e poderíamos pensar em festivais, editais e planos mais ousados. Mas, com a pandemia de Covid-19, o projeto se tornou impossível, e *Pharofa*, por fim, se mostrou ao público somente naquela oportunidade, o aniversário da cidade. Na retomada das atividades, com o atenuamento do isolamento social, o *Pharofa* já havia se desmobilizado. Dando o *Pharofa* por espetáculo perdido, comecei a olhar com certo interesse essa exclusividade que não escolhemos, mas que acabou se dando. Um espetáculo feito uma vez e nunca mais, prestigiado por um público específico, sem nenhuma pretensão de atingir mais e mais pessoas, mas pelo contrário, compartilhado como um fenômeno raro, isso, embora nada rentável, parecia o mais puro e verdadeiro sentido do teatro, esse sentido da exclusividade, da especificidade, começou a chamar a minha atenção.

Com a Pandemia em Brasília estava, em Brasília me mantive. André é que parecia o mais inconformado com a impossibilidade dos encontros, tanto que começou a fazer vídeos para internet com a ajuda de Elaine e seus demais familiares e com a colaboração de Lívia que é vizinha do Teatro de Quintal. André produzia para o YouTube alguns esquetes e uma paródia

de telejornal em que falava do teatro da Cia., trazendo imagens e vídeos dos processos criativos do grupo, todos fora de contexto. Pela linguagem da internet, André dava sinais de vida, acenava ao público que persistíamos, que a Cia. Pé na Estrada e o Teatro de Quintal seguiam existindo.

Naqueles últimos anos, em que insistimos na profissionalização, André colocou a Cia. Pé na Estrada no centro das suas atividades profissionais e naquela ocasião a pandemia inviabilizava seu trabalho. Os discursos mais pessimistas sobre a pandemia falavam de uma dificuldade cada vez maior para os encontros, que surgiria novas variantes, novas cepas, novas pandemias, e, com a manutenção do isolamento social, o teatro não seria o mesmo, talvez até deixasse de existir. Sei que o contexto exasperava André em particular, foi difícil para ele optar pelo teatro e a pandemia parecia fazer daquela opção uma opção errada. André precisava de novas alternativas. Pela internet ele fez um curso de Teatro Lambe-lambe, teatro de animação de um para um, em que o operador apresenta, em uma caixa vedada à luz externa, um teatro miniatura, que o espectador assiste por meio de um pequeno orifício na caixa e com a ajuda de recursos como fones de ouvido (para a música, ruídos, diálogos gravados), lanternas, pequenas lâmpadas de LED em várias cores, bonecos e cenários geralmente construídos manualmente. No curso de vários módulos, André aprendeu sobre a concepção de uma casa de espetáculo de lambe-lambe, cenário, iluminação, sonorização, dramaturgia e operação. Sob a orientação do oficinairo, ele construiu sua casa de espetáculos e começou a se apresentar remotamente, pela internet, a travar contatos com outros lambe-lambeiros, com artistas e pesquisadores e com as criadoras da linguagem, as professoras nordestinas Ismine Lima e Denise di Santos, que criaram o Teatro de Lambe-lambe no final dos anos 1980 na Bahia, a princípio como um recurso didático. Com o tempo André construiu outras casas, criou novos espetáculos, fez novas apresentações remotas e, assim que foi possível começou a dar cursos, compartilhou o que sabia com artistas de Unai e de outros lugares do país. Em junho de 2023, André e a Cia. Pé na Estrada produziu em Unai, no Teatro de Quintal, o *I Festival Iuna Lambe*, com a presença de artistas, professores e pesquisadores de várias partes do Brasil, contando ainda com a presença da professora Denise di Santos, vale lembrar que Ismine Lima, a outra criadora do Teatro Lambe-lambe, faleceu em julho de 2022.

Pensando nos trabalhadores da cultura, que ficaram numa situação similar à de André durante a pandemia, é que o congresso federal aprovou a Lei Aldir Blanc, que recebeu o nome do poeta compositor de letras de famosas canções que havia morrido à época. A lei previa, a princípio em caráter de auxílio emergencial, a destinação de recursos da união para serem

distribuídos pelos estados e municípios aos seus trabalhadores da cultura. Em Unai André tomou a frente, ajudando que a lei se efetivasse no município, informou gestores, Prefeitura, Secretaria de Cultura e Câmara Legislativa, fiscalizou as ações, ajudou a criar, junto aos agentes, formas de chegar aos artistas locais, ajudou a criar grupos de whatsapp, formulários, começou a organizar os artistas em associação, escreveu seus projetos para disputar os editais estaduais, ajudou outros artistas a escreverem os seus. Entre artesãos, duplas sertanejas, musicistas em geral, capoeiristas, artistas visuais, dançarinos de hip-hop e de outros ritmos e atores o perfil predominante do artista unaiense era então o de pessoa que produzia sua arte, mas se dedicava, também e principalmente, a outro tipo de trabalho que sustentasse suas necessidades, sustentando inclusive a sua produção artística. Em geral, o artista unaiense chegava a não se considerar um trabalhador da cadeia cultural, imaginário especialmente incentivado, naquele período, pelo discurso da extrema direita que estava no poder, discurso esse que não considerava trabalhadores nem mesmo os artistas mais bem-sucedidos economicamente no país. A Lei Aldir Blanc, apesar do discurso anticultural do então Governo Federal sustentado, inclusive, por fake news sobre editais de cultura, representou uma nova visão sobre o trabalho artístico na cidade, muitas pessoas se assumiram artistas em Unai e se organizaram para receberem o recurso. André auxiliou muitos artistas a se regularizarem, a se registrarem como agentes culturais na Secretaria de Cultura de Unai, a abrirem um CNPJ de Microempreendedor Individual (MEI), a criarem portfólio e currículo, sempre lembrando da importância do seu trabalho para a comunidade local, da importância de se enxergarem como artistas e de enxergarem a sua atividade artística como uma atividade profissional. Ao se organizarem como artistas para receber um recurso financeiro, o artista unaiense, acredito eu, se descobriu como tal. Sob a liderança de André, artistas visuais, músicos, dançarinos, atores, poetas, capoeiristas organizaram a Associação dos Artistas Unaienses, hoje sediada também no Bairro Novo Horizonte, no auditório do CAIC, onde estreamos *A Gaiivota*, e onde a associação organiza eventos vários. É o caso do *CAIC Festival*, uma mostra de variedades artísticas, em que se apresentam bandas musicais, espetáculos teatrais, acontecem feiras de artesanato, artes visuais, comidas, além das batalhas de hip-hop, dança e rima.

Para os editais estaduais da Aldir Blanc, André inscreveu dois projetos da Cia. Pé na Estrada, o *Unai Encena* com adaptações para o contexto da pandemia e uma proposta de pesquisa de linguagem teatral que nada mais era que um projeto de montagem de *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2008). Os dois projetos foram aceitos, o que representou a possibilidade da Cia. Pé na Estrada retomar as atividades em um futuro próximo dali. Foram os primeiros

projetos do grupo aceitos em editais, pela primeira vez a Cia. Pé na Estrada trabalhou com recursos públicos.

Entre abril e junho de 2021 realizamos a versão pandêmica do *Unai Encena* e o espetáculo em que relemos *Hamlet*. Fizemos um *Unai Encena* com cinco diretores, mas com elenco reduzido em cada montagem. Os encontros com os oficineiros eram remotos, por videoconferência, e os espetáculos foram apresentados no Teatro de Quintal, mas sem público, apenas para serem transmitidos pelo YouTube. Já o *Hamlet*, que terminou recebendo o título de *Feliz 2020*<sup>47</sup>, foi apresentado a dez pessoas apenas, e, a esse público diminuto, propunha um retorno ao mundo pré-pandemia, quando o corona vírus SARS-CoV-2 surgia em manchetes como uma ameaça distante. O que espetáculo, que dessa vez não ocupou só o quintal, mais os cômodos do interior da casa de André e Elaine, se passava em uma festa de réveillon, com banquete, bebidas e música ao vivo. Os espectadores se locomoviam dentro da cena como fantasmas, usando equipamentos de segurança vários, macacão protetor branco, máscara branca, luvas cirúrgicas brancas, sapatilhas propé brancas, óculos de proteção hospitalar transparente, o que trazia a aparência de fantasma. Não podiam participar da festa, apenas assisti-la e sofrer o estranhamento daquele mundo com costumes que aquela época faziam parte de um passado, um mundo sem máscaras, sem álcool em gel e murrinhos para se cumprimentar, mas abraços, beijos, cochichos ao pé ouvido e cigarros compartilhados. Nós atores agíamos como se eles não existissem, dividíamos o mesmo espaço em tempos diferentes, como numa fenda, como Doutor Scrooge e os espíritos de *Um conto de Natal* de Charles Dickens (2011), visitando não natais, mas celebrações de ano novo de outros tempos. A separação se efetivava não no espaço real, com a demarcação de um palco e uma plateia, mas na demarcação de diferentes tempos sugerida pelos trajes do público, o comportamento que lhe era imposto para sua segurança e pela forma da nossa farra em cena, um tempo ficcional e um tempo real, o passado e o presente, antes e pós corona vírus.

**Figura 45-** *Feliz 2020*

---

<sup>47</sup> Ficha técnica: ***Feliz 2020*** – Cia. Pé estrada.

Direção: André Campos

Assistência de Direção: Rogério Luiz

Elenco: Maria Alif, Elaine Silva, Philippe Gottlieb, Leovan Borges Rogério Luiz, Victória Nunes, Pietro Silva, Danilo Costa, Mathes Costa, Gabriel Ted, Teago Rodrigues

Música: Projeto Festim

Produção: André Campos





Trajando equipamentos de segurança, o público acompanha as cenas de *Feliz 2020*. Teatro de Quintal, 2021.  
*Fonte:* acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago

Com o fim desses dois projetos que foram onerosas e envolveram na produção mais pessoas que prevíamos, André, Phillipe e eu chegamos à conclusão que, depois de um período de descanso, devíamos partir para uma experiência mais intimista. Fazendo um saldo dos projetos de 2021 observamos que, além do inconveniente das aglomerações, trabalhar com grupos grandes vinha limitando a profundidade das experiências criativas, sempre tínhamos problemas com presença e com pontualidade, o que chegava a inviabilizar alguns ensaios, e por mais que discutíssemos, nem sempre todos compreendiam o Teatro de Quintal como um espaço potente para nossa criação teatral, nem a necessidade da pesquisa de linguagem ou mesmo de processos tão longo, com tantos ensaios, fora que quanto maior o grupo maiores os desencontros. E mesmo Maria Alif e Elaine, com quem nos entendíamos bem, estavam encontrando dificuldades para comparecerem nos ensaios, Elaine em especial, por causa da sua jornada de trabalho fora do grupo, precisava de um descanso.

Já estava se fortalecendo entre nós, muito em função do processo de pesquisa deste trabalho, a visão do Teatro de Quintal como nossa poética teatral, que unia nossa relação com aquele espaço e com o espaço urbano a sua volta (sua geografia, história, cultura e também a nossa resistência política) a uma constante experimentação e à busca de uma ética coletiva. Foi pensando na consolidação de uma poética própria que, como em nenhuma outra proposta anterior, resolvemos nos voltar radicalmente ao espaço Teatro de Quintal. Decidimos criar sobre aquele espaço de maneira mais deliberada, criar com as características específicas dele, criar com as obstruções que ele criava, criar, até quem sabe, um espetáculo que só poderia ser apresentado ali.

A ideia era criar com mais tempo, harmonia e disposição para a aprofundar esses experimentos, para nos atentarmos mais as características do Teatro de Quintal, permitir que ele guiasse a criação, compreendendo melhor as suas potências, e nas próximas experiências compartilharmos as descobertas com os demais.

Philippe, André e eu, tínhamos alguns privilégios naquela época, em relação à Maria Alif e Elaine. Alif enfrentava crises pessoais e Elaine estava trabalhando muito, já nós três estávamos nos dedicando quase que exclusivamente ao teatro como forma de trabalho e estudo. Phill e André deram início a uma graduação em Artes Cênicas EAD, e naquele momento estávamos compartilhando um desejo de estudar e pesquisar, de produzir de forma mais laboratorial, e que por isso seria mais conveniente um processo que envolvesse, pelo menos a princípio, só nós três.

Depois dessas primeiras decisões, concordamos que Philippe dirigiria. Ele vinha de três experiências muito interessantes como diretor no Unai Encena, Eu Piro, Tu Pira, Ele Pirandello (2018), O Porão de Bernarda (2019) e Praga (2021), mas ainda não tinha dirigido um trabalho do grupo, então dessa vez ficaria de fora de um elenco formado apenas, por mim e André, o menor elenco de um trabalho do grupo, sem contar, evidentemente, as nossas cenas curtas e os nossos trabalhos comerciais. Logo começamos a trabalhar partindo do espaço Teatro de Quintal e por extensão da cidade que o cerca. Fizemos exercícios no espaço, caminhamos por ele, saltamos, rolamos no chão, sentimos seus pedregulhos machucarem a sola dos nossos pés, não era um espaço confortável. Fizemos improvisações, e todo um trabalho que nos permitisse medir aquele lugar, sabíamos que suas características físicas já haviam dado caminhos às criações, decidimos aceitar mais esses caminhos, dessa vez não como alternativas, mais como primeira opção.

Eu sugeri leituras. Lemos trechos de livros sobre a cidade de Unai que comparecem na bibliografia deste trabalho, assim como textos que tratam do espaço teatral e espaço urbano. Começamos a pensar na forma como ocupamos aquele espaço quando fazemos teatro. O quão importante é o espaço para o teatro que fazemos? O que queremos de cada ponto daquele espaço quando fazemos teatro nele? Para essa reflexão partimos da noção de heterotopia de Foucault (2009), pensando na existência geográfica e histórica do espaço, mas também nos seus desdobramentos utópicos.

Começamos a olhar o espaço Teatro de Quintal, e tentar entender as suas características. Ele é um espaço doméstico na periferia, tem uma existência geográfica,

histórica, social e afetiva que incide fortemente sobre os trabalhos que fazemos nele. Com exceção de Feliz 2020, em que permitimos que o Teatro de Quintal, com as suas características reais, características de casa de periferia, compusesse conosco a dramaturgia em cena, sempre impúnhamos àquele espaço, mais especificamente a área externa, uma ocupação mais utópica. Sempre suspendíamos a sua condição de quintal para transportar o público para um espaço que não era aquele, mesmo quando aproveitávamos das suas características geográficas reais para compor visualmente o cenário, como aconteceu em *#sonhos*, quando usamos as plantas para emular uma floresta.

Ocupávamos o quintal daquela casa sempre como um teatro e na maioria das vezes como um teatro italiano, o mais comum, senão mais oficial, dos espaços teatrais, um espaço que se desdobra no tempo, e é claro, no espaço, sendo ou não qualquer lugar em qualquer tempo. O que, de certa forma, também acontece em Feliz 2020, evidentemente, em que aquela casa com suas características próprias conta uma história de outra casa. Nesse jogo heterotópico, entre espaço real e seus desdobramentos utópicos, a verdade é para que nossas utopias ganhem força, a natureza real, geográfica, histórica e social do Teatro de Quintal tem que persistir, assim não se mostra só a utopia do nosso teatro como fenômeno artístico, mas como fenômeno político, a utopia do direito à cidade, do direito à cultura, à arte, à festa.

Passamos a questionar as potências do Teatro de Quintal: além de ser um espaço teatral no quintal de uma casa de periferia, o que é pouco comum, o que mais o torna especial se compararmos com outros espaços? Ele é um espaço ao ar livre, seu chão é sem revestimento, é de terra batida. Essas características, que a maioria de salas à italiana não têm, nos permitia, com certo cuidado fazer fogueiras, por exemplo. Nos permitia plantar. Além das árvores, mais velhas, sempre havia vegetais novos nascendo no Teatro de Quintal, plantas frutíferas, ornamentais, ervas medicinais, e as daninhas que nasciam sozinhas... E se era possível plantar, era possível cavar buracos. Como a imagem dos cemitérios era recorrente nos nossos estudos e nas nossas discussões, chegamos às covas.

Enquanto questionávamos o espaço Teatro de Quintal, lemos sobre os cemitérios de Unai nos livros sobre a história local. A descrição que Maria Torres Gonçalves faz do cemitério que existia onde hoje é uma praça nos cativou (Gonçalves, 2017, p. 155-157). Chamou nossa atenção ainda a abordagem de Foucault do cemitério como “uma curiosa heterotopia” (FOUCAULT, 2009, p. 417). Isso sem mencionar as narrativas sobre a morte em Unai, do genocídio dos povos originários à chacina dos fiscais do Ministério do Trabalho. Fizemos ainda

exercícios em que escrevíamos a mão textos em que buscávamos imprimir ideias para espetáculo. Escrevi um texto em que falava de Unai como a cidade da morte, como faces da sua morbidez mencionava o genocídio, a histórica escravidão moderna, a desigualdade social, a opressão dos mais pobres, a impunidade dos mais ricos, a destruição do cerrado pelo agronegócio, o abuso de agrotóxicos. E assim o espaço cemitério, e mais genericamente o tema da morte na cidade, estacionou sobre o nosso processo criativo.

Passamos a ver a possibilidade de fazer buracos no chão do Teatro de Quintal como uma potência, e como pensávamos em cemitérios, decidimos começar o trabalho prático no espaço cavando covas, confiamos que dessa intervenção no espaço surgiria caminhos para criação. Cavamos duas covas retangulares, com sete palmos cada uma, uma para mim outra para André, um trabalho oneroso que acreditávamos desenrolaríamos sozinhos, mas, como não andamos só, contamos com a colaboração eventual de alguns dos nossos amigos para adiantar. Todos os dias há visitantes no Teatro de Quintal, geralmente pessoas que participaram de projetos do grupo, que aparecem sem avisar. Dudu Oliveira, Felipe Soares (o Ruivo), Igor Motta, João Gabriel, Vitor Aparecido (o Vitão), nos ajudaram na escavação, quando estávamos próximos dos sete palmos, começamos a entender o cavar de maneira mais criativa, passamos a improvisar, a ritualizar, a enxergar imagens, a experimentar formas mais visuais, e mais rítmicas, de desenvolver aquele trabalho.

**Figura 46-** Processo de criação de *Falta Cova*



Processo de escavação das duas covas. Na imagem André Campos, Igor Motta, Philippe Gottelíb, Rogério Luiz e João Gabriel. Teatro de Quintal, janeiro de 2022.

*Fonte:* acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Felipe Soares (Ruivo).

Com as covas abertas, formou-se entre elas dois montes de terra que se encontravam, como duas colinas, no meio da cena. Começamos então a habitar esse espaço, em três níveis.

A partir dos estímulos de Philippe fazíamos improvisações sobre os montes de terra, no fundo das covas, onde menos da metade dos nossos corpos ficavam a mostra, e nas faixas estreitas de chão, no nível do palco do Teatro de Quintal, que contornavam as covas e os montes de terra. A princípio, apenas ocupávamos o espaço, de maneira mais simples, entrávamos nas covas, deitávamos, deitados falávamos dentro delas, observávamos como nossas vozes soavam do lado de fora, escondíamos lá dentro e surgíamos do nada, um em cada cova, os dois numa cova só. Caíamos dentro das covas de várias maneiras e, de várias maneiras, de dentro delas, saíamos.

**Figura 47-** Espetáculo *Falta Cova*



*Fonte:* acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Juan Carlos de Sousa Junior.

E testamos interações com os montes de terra, revolvendo-os, e dando a eles diferentes formas, dois montes, um monte só, movendo esse monte, mais para frente, na boca da cena, ou mais para trás, junto ao fundo do palco. Testamos um monte o mais íngreme possível, e o afastamos do fundo, e nessa descobrimos, mais um espaço onde poderíamos nos abrigar, nos esconder como atrás de um biombo, então nos escondíamos e de lá surgíamos. Depois testamos diferentes formas de subir no monte, de lidar com a terra amontoada. Começamos então a nos empurrar e a rolar monte abaixo caindo direto dentro das covas. Deitávamos com os pés no cume e a cabeça na base do monte único e encarávamos o espaço da plateia de cabeça para baixo, já que para valorizar as ilusões que produzíamos com as covas e os montes de terras, começamos a ocupar o Teatro de Quintal, na sua disposição mais comum, o espaço italiano.

**Figura 48-** Processo de criação de *Falta Cova*





Exercícios de criação pelo espaço. Nas imagens André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal, 2022.  
 Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Fotos: Felipe Soares (Ruivo).

Nessa disposição exploramos o espaço atentos ao que ele poderia oferecer ao nosso trabalho criativo. Se em *Feliz 2020* celebramos aquele lugar como um espaço alternativo com força criativa para prática teatral, em *Falta Cova* buscamos entender o Quintal como um espaço teatral à italiana, com características específicas que, para além de limitações se comparado às salas de espetáculos erigidas com essa finalidade, tem potências que traz singularidades ao nosso trabalho criativo.

**Figura 49-** Processo de criação de *Falta Cova*



Espaço delimitado para a cena. Teatro de Quintal, 2022.  
 Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago.

Os ensaios eram fisicamente pesados. Quando cavamos e fomos aprofundando o buraco, logo o aterro feito com resto de construção, detrito de tijolos, telhas, concreto e reboco compactado, foi posto fora e camadas de terra diferentes qualidades foram surgindo, uma terra

mais escura de cheiro forte, outra mais avermelhada e então uma terra marrom e úmida, argilosa e cascalhuda, começou a sair dos buracos e se amontoar, era com essa mistura que trabalhávamos todos os dias, uma terra com texturas diferentes, mas predominante úmida, que se transformava em barro quando comprimida.

A princípio, uma ação ocorria com frequência, e a cada vez se desenvolvia, eu me acocorava sobre um dos dois montes, enquanto André cavava uma das duas covas, catapultando a terra sobre a minha cabeça. Às vezes eu chorava, quando não eu ria, fumava, bebia às vezes água, café, cheguei a beber cachaça e um licor que André mesmo fez fazia tempo. Entrava terra na minha bebida, entrava terra na minha boca e no meu ouvido, penetrava no meu cabelo crespo e armado, grudava na minha barba. Eu ficava completamente embaraçado, a roupa, o rosto, as pernas, os braços. A terra tomava tudo que alcançava, grudava com pouco contato. Houve um dia, que depois de muito sujos molhamos mais a terra, esparramamos o barro pelo corpo, sentíamos o cascalho arranhar a nossa pele, e sentíamos aquele elemento básico e suas formas, várias texturas. Sentia a terra e alcançava a importância daquele elemento, entendia até onde seus domínios se estendiam, e naquele contato eu via: é o elemento que materializa aquele lugar, aquela terra nas suas mais diferentes formas, aquilo era a coisa em que tanta coisa ali se dissolveu, tanto bicho, tanta gente, é o que pisamos quando estamos em pé, o que nos ampara quando tombamos. O sentido de ser barro, criado a partir da terra, daquela forma como sugere a mito judaico-cristão, nos atingia em cheio. Eu entendia, André também, eu via, que morre tudo, mas tudo fica, se transforma, isso é óbvio, mas naquele contato era mais óbvio, ali eu não precisava saber eu sentia.

**Figura 50-** Processo de criação de *Falta Cova*



Exercícios de criação pelo espaço. Na imagem André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal, 2022.

Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Fotos: Felipe Soares (Ruivo).

Era tão abrasiva aquela terra. Era difícil, depois, tirá-la da pele. Nossos banhos ficaram mais demorados, tivemos de adquirir uma daquelas escovas para esfregar as costas, pois a sujeira das costas encardia a toalha ao enxugar. Meus calcanhares ficaram encardidos, por fim desisti de tentar tirar a cor de barro das solas dos pés, aceitei a terra acumulada embaixo das unhas, diminuí o comprimento do cabelo para facilitar higiene, porque, mesmo depois de lavar, era comum que eu encontrasse torrões de terra, entre os fios. Elaine, ao descobri que acabávamos comendo terra, nos trouxe um vermífugo da farmácia. Começamos ao não lavar a roupa de ensaio, tirávamos as peças cheias de terra e deixávamos em canto, no ensaio seguinte, sacudíamos e vestíamos outra vez. A terra, nas suas formas mais simples, era, pelo menos visualmente, o elemento dominante ali no nosso Teatro de Quintal, era quase tudo cor de terra, o chão, bem como o muro sem reboco, só no tijolo, que dá fundo à cena, e nós também, cada vez mais seres de terra, nossas roupas embarreadas e nossa pele cor de terra que se cobria de barro nos primeiros minutos de ensaio.

De ações mais simples, como nos esconder nas estruturas da cena, atirar terra um no outro, cair na cova, subir no monte, briga física, rolar, cavar, passamos a improvisações mais complexas, algumas com fala, com uma narrativa que surgia a esmo, improvisada, ou mesmo cenas que partiam de relatos de Dona Maria Torres do cemitério do Arraial Capim Branco e as mortes de seus ocupantes e, pela nossa interação, se desdobravam em situações de desconexas. Íamos também levantando narrativas enquanto conversávamos e um elemento ou outra dessas narrativas surgiam nas improvisações. Ficávamos de antena ligadas para histórias mórbidas, e às vezes elas surgiam como se as atraíssemos.

Dona Marta, mãe de André, me contou, que recebeu naqueles dias, por acaso, a ligação de uma prima idosa que há muitos anos vivia longe de Unaí. Na ligação essa prima dizia que desejava resgatar o corpo da sua irmã, falecida ainda criança e enterrada no tal cemitério de que fala Dona Maria Torres, o que hoje, como já disse, é uma praça, a *Praça das Almas* ou a *Praça dos Mortos*, tanto faz, mas se chamar pelo nome verdadeiro nem mesmo carteiro saberá de que lugar se está falando.

Trouxe a história de Dona Marta para o processo, a partir desse relato puxei mais de uma cena, que também ganhava outros sentidos na contracena de André. Em conversas nos indagamos sobre como teria sido a passagem de cemitério à praça. Não sabíamos, e ainda não sabemos, se tiraram os ossos de lá, ou se só aterraram tudo e meteram concreto ou plantaram



grama dos canteiros. Chegamos a pensar em cenas piquetes, pessoas protestando os restos mortais de seus entes queridos guardados sob a praça, parando a cidade, quebrando vitrines, tombando carros...

E cada vez mais narrativas de cemitério, começaram a surgir em cena e fora dela. Conteí que sonhei que estava na Escola Estadual Dom Eliseu, escola em que fiz o antigo primário e o Ensino Médio, e que por acaso fica em frente ao cemitério do Bairro Cachoeira. No sonho eu estava fazendo uma prova e decidi fugir da escola por não conhecer as respostas, com medo que me encontrasse decidi fazer um caminho por dentro do cemitério. Entrei pelo um portão da frente, atravessei o cemitério em toda a sua extensão e saí pelo portão do fundo, que na realidade não existe. Mas ao sair do cemitério por esse portão fictício, eis que entrei novamente pelo portão da frente. Sem entender refiz entre os túmulos o mesmo caminho, e saindo do cemitério nele entrei mais uma vez, o que terrivelmente se repetiu várias vezes até eu acordar.

Quando conteí essa história para Philipe e André durante um dos ensaios, André relatou que Carlos Zóio, que nosso é amigo e foi ator no Grupo teatral Fênix, também estudava no Dom Eliseu quando uma professora chamou sua atenção durante a aula, ameaçando chamar seu pai. Ao que Carlos Zóio, que tinha perdido o pai anos antes, respondeu que, se professora quisesse mesmo falar com o pai dele, bastava atravessar a rua e entrar no cemitério, lá ela o encontraria.

Histórias como essas começaram a inspirar improvisações de cenas que se passavam em cemitérios. Logo surgiram dois personagens que retomávamos com frequência, dois coveiros do Cemitério do Bairro Cachoeira que conversavam absurdos enquanto cavavam covas. Philipe, enquanto improvisávamos pedia que retornássemos aos coveiros, e nós obedecíamos e, embora aos poucos cada um dos coveiros fossem ganhando até elementos de um cotidiano pacato e uma personalidade que os diferenciava, por mais absurda que fossem suas características, eles mais narravam enquanto trabalhavam do que viviam alguma história. E na pele desses coveiros contávamos um para outro de mortes que de fato aconteceram e que, por suas circunstâncias trágicas, eram conhecidas por toda cidade. Como a história do ônibus com um grupo de jovens da cidade que, a caminho de um evento esportivo em Buritis, capotou num trecho conhecido como curva da morte e rolou serra abaixo, deixando 8 adolescentes, entre 15 e 18 anos, mortos e a cidade em um luto coletivo que se arrastou por semanas. Ou mesmo a chacina dos fiscais do Ministério do Trabalho, ou então a história do pacato rapaz do Bairro

Bela Vista, que numa madrugada, assassinou toda a família, o pai, a mãe e as duas irmãs. Lembrávamos desses casos, nos referíamos aos mortos e a suposta localização dos túmulos no cemitério em que nossos personagens trabalhavam.

Logo o fato dos personagens apenas narrarem e não viverem uma história passou me incomodar. Phillipe compartilhava do meu incomodo e sugeria que improvisássemos cenas sobre as histórias que narrávamos, ou que desenvolvêssemos uma situação qualquer que brevemente ocorria entre os coveiros. Numa dessas tentativas nasceu a cena em que a professora de Carlos Zóio, tomando ao pé da letra o conselho do aluno, ia ao cemitério conversar com o pai dele sobre sua conduta inadequada em sala de aula e, só então, descobria, com a ajuda de um dos coveiros, que ele não era um funcionário de cemitério, mas que ocupava uma das covas que por sorte, como a cova do palhaço Ioric de Hamlet (2008), estava sendo exumada. Ela até poderia falar com ele, mas ele certamente não a responderia.

Nas improvisações geralmente eu propunha mais, falava mais, e André terminava dando um encaminhamento para minhas ideias, e juntos chegávamos a cenas que nem e nem ele poderíamos imaginar sozinhos. Philippe também colaborava com esses descaminhos, dava comandos no meio das improvisações, transformando completamente o sentido da coisa que íamos fazendo. Phillipe assistia e anotava, arquivava... e um dia qualquer, sem que esperássemos pedia retomar aquele material, às vezes mais de um mês depois, e sem lembrar muito bem como era a cena, tentávamos refazer, desenvolvendo uma cena nova, ou chegando a elementos novos que acabavam dando caminhos novos à dramaturgia, que foi se construindo em vários núcleos que eram costurados pela temática central da morte.

E de cenas com personagens novos, muitas vezes não humanos, retornávamos aos coveiros, nossos personagens mais recorrentes. Com o tempo eles ganharam nome, como as gêmeas do nado sincronizado de *Pharofa*, tinham o mesmo nome, se chamavam *Du* e *Du*, em referência aos personagens do desenho animado *Du, Dudu e Edu*<sup>48</sup>, mas, principalmente, em referência um coveiro unaiense que foi vereador – Toinzinho do Cemitério – que de seus três nomes ficamos apenas com o do meio, o do, na verdade *Du*, que era como todos pronunciavam. Inclusive uma criança da vizinhança, que viu o espetáculo aos dois anos de idade, sempre chama o André de *Du* quando o encontra.

**Figura 51-** Espetáculo *Falta Cova*

---

<sup>48</sup> *Du, Dudu e Edu (Ed, Edd n Eddy)*. Criado por Danny Antonucci. Cartoon Network, 1999-2008.



Criação dos personagens, os coveiros Du e Du. Em cena André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal 2022  
*Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago.*

Aos poucos Du e Du foram ganhando contornos mais fortes e se diferenciando. O Du de André foi se tornando introspectivo e impaciente, o meu Du foi tornando tagarela e ingênuo, muito embora bem informado. Vez ou outra, nas improvisações, como se reivindicássemos reconhecimento algum intelectual, falávamos que fizemos concurso público municipal para coveiro. Em determinado momento a coisa do concurso se desenvolveu, e meu personagem passou a dizer que abriram concurso público para substituir o porteiro da Escola Dom Eliseu, que se aposentaria por transtornos psiquiátricos. Meu personagem dizia que queria fazer concurso para porteiro para sair da vida de coveiro e que o Du André também devia tentar, pois os dois passariam. Uma vez André ousou perguntar quantas vagas havia e em resposta eu disse: “Uma”.

Com o tempo, o concurso público para porteiro foi ganhando força e se impondo como um conflito na narrativa dos coveiros, já que instaurava uma disputa implícita entre os dois personagens, disputa que de vez em vez explodia, apresentado outras possibilidades para o desenvolvimento de mais ações dramáticas, para um núcleo que, à princípio, se manifestava de forma mais narrativa.

Na farsesca cena em que a professora de Carlos Zóio, que era feita por mim, ia ao cemitério, o Du André lhe apresentava os restos mortais do pai do aluno dela, morto há tanto tempo que a sepultura já estava em processo de exumação. A professora lamentava a própria ingenuidade, fora trouxe a ponto de interpretar literalmente a provocação de um aluno. Du então lhe oferecia consolo e em seguida pedia que ela, por favor, lhe desse uma breve aula de arte,

conteúdo que cairia no concurso e que ela, a cada 5 palavras, dizia lecionar na Escola Dom Eliseu. Empolgada, com seu tom sempre elucidativo, Marilena, que foi como a batizamos, ministrava a Du uma aula de arte primitiva, dizia do barro como um dos primeiros materiais de arte. Enquanto ela falava sem parar para respirar, André, sobre o monte de terra, cobria o corpo de barro, se transformando primeiro em um exemplar do estilo artístico de que lecionava a professora e depois em uma tecnologia nova de Deus, o ser humano recém-criado da mesma matéria-prima.

Outro elemento que surgiu nas improvisações e que começamos a tratar como conflito em potencial foi a falta de covas na cidade. Enquanto precipitávamos pelo espaço, trabalhando com a pá, a enxada e a talhadeira, revolvendo terra e dialogando os coveiros despreziosamente, sugeríamos aqui ali que aquela duas covas eram as últimas do cemitério. Essa ideia que ia e vinha nas nossas improvisações, terminou se fixando quando André contou de uma nota da prefeitura nas redes sociais. Dizia que os dois cemitérios de Unai estavam atingindo sua capacidade máxima e que novos lotes já estavam sendo sondado para a construção de um novo cemitério. Criamos então uma nova cena em que o prefeito, feito por mim, era entrevistado no cemitério pela repórter-radialista Roberta Mara, que André interpretava. Ela o indagava sobre o problema da falta de covas na cidade e ele apresentava uma série de soluções estapafúrdias. A criação dessa cena desencadeou a criação de diversas outras atravessadas pelo conflito da falta de cova e assim o nosso novo espetáculo encorpou, isso depois de meses de estudo, experimentações, improvisações e pausas, em tempo de chuva ou por outras situações que tornava impossível o nosso trabalho diário.

O rádio foi mais um elemento que impulsionou a nossa criação. No início do processo quando só tínhamos as covas, e tudo nos levava ao espaço cemitério e à ideia de Unai como a cidade da morte, sugeri que, como tudo convergia para a ideia de morte, seria interessante trabalhar com alguma tecnologia em desuso, com mídias mortas, e citei uma série de exemplos, vitrolas, videocassete, máquina de escrever... E, ao lembrar de mídias cada vez mais obsoletas, chegamos ao rádio, não só rádio físico, mas o rádio como fenômeno social e cultural, a era do rádio, os grandes cantores do rádio, as rainhas do rádio...

Imbuído dessas ideias, Philipe começou a pesquisar canções antigas da era do rádio nacional, e foi avançando rumo a nossa memória afetiva, chegando às canções que tocavam na emissora de rádio de Unai, a Rádio Veredas, quando éramos crianças. A ideia era trazer essas canções para sonoplastia do espetáculo. Começamos a ouvir as músicas de rádio de Philipe na

cena, em um dos seus experimentos ele chegou a colocar uma caixa de música por bluetooth dentro de uma das covas experimentando se o som que produzia era interessante. A caixa acabou não ficando dentro da cova, mas a ideia de que os coveiros ouviam um rádio que ficava posicionada no mesmo lugar acabou permanecendo no espetáculo. Criamos cenas em que os coveiros ligavam e desligavam o rádio agachando, dentro cova, por instantes sumindo da vista do público e depois reaparecendo.

André, por sua vez, começou a imitar um radialista local, resgatando inclusive os seus bordões e falas recorrentes. Era incrível, a imitação de André, o timbre e o conteúdo, lembrava do radialista dizendo que as músicas, que eram de amor, eram oferecidas por alguma mulher de um bairro ou rua qualquer de Unai a algum um homem na Fazenda Macaúbas, que, como explicou André, é onde se localizava a *Penitenciária Agostinho de Oliveira Júnior*. Levar para cena aquele radialista, que tocava músicas de amor dedicadas a homens encarcerados, poderia passar batido para alguns, os mais jovens, sobretudo. Porém, entre os mais avisados, poderia criar a narrativa de um casal apaixonado separado por uma medida doutrinária, coisa que só quem é de Unai entenderia. Ou chegaria de outra maneira em outros unaienses, eu, por exemplo, que nasci em Unai, mas não ligava a Fazenda Macaúbas a uma unidade prisional, com o som da palavras e o timbre imitado por André, revivia narrativas mais pessoais, revivia o sentimento de acordar de manhã com rádio ligado na minha casa, quando tocava sem parar *Um Sonhador*, hit de Leandro e Leonardo (Álbum *Um sonhador*, RCA Records, 1998), do último álbum da dupla, cujo o sucesso foi impulsionado pela morte precoce de Leandro, um câncer talvez causado pelo agrotóxico das lavouras de tomate Goiás, onde o cantor, de origem humilde, trabalhou antes fama, um sofrimento compartilhado por semanas, desde o anúncio do diagnóstico, passando pelos boletins médicos divulgados diariamente em todos os noticiários, até o sepultamento, um tipo de evento sempre espetacularizado pela televisão dos anos 1990, Leandro é em tudo um mito da interiorização do Brasil. O luto coletivo indissociável daquela canção, naquela época, eu projetava na dor da perda de parentes próximos, tio Antônio Mãozinha, meu tio avô, tia Conceição, minha tia avô, memórias todas de noções ainda primárias de finitude. Por experiência própria eu sabia que o radialista de André, certamente, criaria algum tipo de conexão com o espectador de Unai.

Com o surgimento do conflito da falta de cova, decidimos que alguns sentidos da narrativa podiam se completar em áudios gravados, tocados como notícias do fictício programa da repórter radialista Roberta Mara, uma referência a Robismar, ator unaiense e dono de um portal de notícias muito lido pela população da cidade. E decidimos também que parte das

músicas do espetáculo poderiam ser executadas como se fossem tocadas na rádio, com pedido musical das namoradas dos detentos, como informaria o locutor que André interpretaria nas faixas de áudio. E assim o elemento rádio foi colaborando com a construção do espetáculo.

A cena em que o prefeito é entrevistado por Roberta Mara é feita presencialmente, pois a entrevista teria sido feita no próprio cemitério. O prefeito conta do surgimento do primeiro cemitério da cidade, que nasce da necessidade de sepultar uma criança assassinada, a primeira morte do remoto Arraial do Capim Branco. Depois o político segue contando do surgimento dos outros dois cemitérios, que ainda existem na cidade e finaliza prevendo a construção de um novo. Em cenas como essas, me valia do estudo historiográfico que fiz para esta dissertação, nas improvisações trazia elementos históricos, nomes, narrativas, e em cena misturava fatos reais com passagens ficcionalizadas que ia ganhando corpo na interação com André e com as observações de Phillippe.

Depois que se torna evidente o colapso da falta de covas, o prefeito surge em um pronunciamento ao vivo, que os Dus ouvem do fictício rádio, para anunciar a “suspensão do Direito de Morte em Unaí, está proibido morrer na cidade. O elemento rádio desdobrava a nossa presença em cena, desdobrava o nosso elenco limitado. Eu era o Du que com outro Du ouvia rádio, mas, através de uma mensagem gravada, eu era também o prefeito que pelo rádio se pronunciava. Em cena dois atores, mas três personagens.

A suspensão do Direito de Morte, que era algo absurdo, para nós devia representar a não rara violação de direitos pelo poder político-econômico local, a violação do direito à cidade, por exemplo, um direito que segue suspenso desde muito tempo até não se sabe quando, enquanto vemos avançar um desprojeto de município que serve principalmente ao agronegócio, sem nunca prevê a necessidade e o desejo da maioria das pessoas que nela vivem.

No espetáculo, a suspensão do Direito de Morte causa indignação, a população fica enfurecida se volta contra os coveiros, como quando em Unaí vemos a violação de direitos trabalhistas ser atribuída “ao povo que não quer trabalhar”, ou atribuída aos direitos que lhes são garantidos, ou aos funcionários do estado que trabalham na garantia desses direitos, pois é comum que se ouça que os quatros funcionários do Ministério do Trabalho que morreram em 2004 fizeram por merecer o final tiveram. Ou mesmo quando a justiça determinou a prisão, por difamação, de um padre de Arinos (cidade próxima à Unaí) que veiculou na internet um vídeo em que reclamava do mau cheiro, possivelmente de agrotóxico, do feijão produzido em Unaí. Segundo o religioso, os grãos começaram a exalar um cheiro tóxico ao serem cozidos na cantina

de uma escola pública, onde seria servido a crianças. Como nesses episódios, Du e Du, dois simples cozeiros, materializam a culpa de problemas sociais provocados por entes politicamente, socialmente e economicamente mais poderosos. Sem o poder de solucionar a situação e temerosos pela própria segurança, os Dus se escondem na única cova livre do cemitério e de lá acompanham o desenvolvimento da situação pelo rádio, por onde, entre uma música e outra, é transmitida a cobertura em tempo real que Roberta Mara faz do quebra-quebra nas imediações do cemitério.

Nas cenas as músicas surgiam às vezes de maneira incidental, ou às vezes como parte da narrativa. Acontecia, por exemplo, de uma canção ser executada, colaborando para atmosfera da cena, e logo e ser interrompida pela voz do locutor, feito por André, o que rompia com o sentimento proposto pela música, desorientava e surpreendia o público, pois era como se confundisse, ou mesmo como se antes combinasse e depois separasse, a camada sensorial com a camada ficcional da cena. É o que acontecia no início do espetáculo, em que o meu Du bebe durante trabalho e chora ao som de um antigo bolero triste sobre amor ferido. Depois de muito sofrer Du some na cova e ouve-se então a voz do locutor dizendo “ você ouviu *Alguém Me Disse*, cantada por Anísio Silva<sup>49</sup>”. Algumas pessoas que estavam sérias, por reconhecerem o locutor imitado, riam, os Dus supostamente desligavam o rádio e saíam da cova dizendo amenidades, passando a uma cena com contornos mais cômicos.

Com o surgimento do conflito central, logo o novo espetáculo da Cia. Pé na Estrada ganhou o título, *Falta Cova*<sup>50</sup>, e cada vez mais foi se tornando um espetáculo com elementos específicos. A partir das especificidades do espaço Teatro de Quintal, partimos também para especificidades do espaço urbano que o circundava, a cidade de Unaí, trazendo para cena, mais do que fizemos nos espetáculos anteriores, seus códigos culturais, históricos e geográficos, principalmente, seus espaços, seus lugares, o Bairro Cachoeira, o Cemitério São Vicente de Paulo, a Escola Estadual Dom Eliseu, a Mercaria do Brás, a Praça das Almas, bem como espaços que pertencem a história anterior da cidade e que com o tempo se transformaram, o

---

<sup>49</sup> Canção de Evaldo Gouveia e Jair Amorim, lançada por Anísio Silva no álbum *Alguém me Disse* (Odeon) de 1960, se tornando um grande sucesso do rádio, sendo regravaada ainda no mesmo ano por vários artistas, entre eles Maysa e Cauby Peixoto.

<sup>50</sup> Ficha técnica: *Falta Cova*– Cia. Pé estrada.

Direção: Philippe Gottelib

Elenco: André Campos e Rogério Luiz

Sonoplastia (operação): Dudu Oliveira

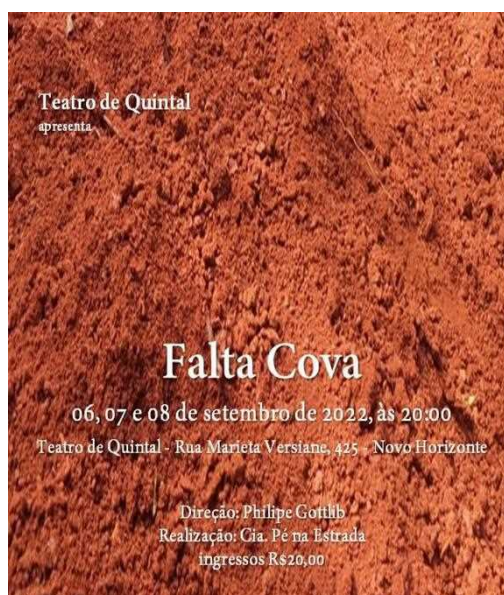
Iluminação (operação): Philippe Gottelib

Produção: André Campos, Philippe Gottelib e Rogério Luiz

Colaboração: Felipe Soares

Arraial do Capim Branco, o antigo Cemitério Velho... E assim fomos construindo uma narrativa sem pretensões universais, mas com fortes pretensões locais, que se direcionava ao público local que entenderia melhor que qualquer público o que era feito em cena. Logo assumimos essa especificidade como intencionalidade, aceitamos por exemplo que aquele espetáculo não sairia dali, decidimos então que seria feito para ser apresentado em nenhum outro lugar, então decidimos também que o apresentariamos poucas vezes, três vezes apenas. Porque, com o tempo seco, a terra do cenário também secou e atrapalhava a vida dos moradores, tanto da casa de André, quanto da casa de sua mãe e seu pai. As casas estavam sempre empoeiradas, as roupas sujavam no varal quando ventava. Pietro começou a apresentar problemas respiratórios e, por mais que mais que tampássemos as covas com os estrados que André fabricou a partir de pallets, havia sempre a iminência de acidentes. Em um dos dias que nos distraímos e deixamos a cova aberta, Nala, a cadela pinscher da casa, caiu em uma das covas, latiu e uivou até ser resgatada, se machucou e ficou assustada. Fora que, com as duas covas, o espaço ficava comprometido, não conseguíamos tocar nenhum outro projeto no local, nem era possível ensaiar outros espetáculos, nem fazer outros eventos.

**Figura 52-** Divulgação do espetáculo *Falta Cova* (2022)



Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Arte: Tarcísio Paniago.

Questões como essas, também nos fizeram entender a especificidade espaço-temporal do espetáculo, e fomos aceitando, de maneira conceitual, sua vida curta, passando a enxergá-lo como um fenômeno raro. Assim *Falta Cova* passou a ser um espetáculo com apresentações limitadas em um espaço específico e dirigido a um público específico, o público de Unaí. Essas decisões ajudaram a aprofundar alguns elementos da narrativa, poderíamos compartilhar



códigos que só o nosso público alvo entenderia, sempre produzindo efeitos que naquele espaço eram possíveis.

No último mês de processo criativo ficou mais evidente que não nos desviamos do objetivo de construir um espetáculo que tinha o espaço como elemento básico. Teríamos, como pretendíamos poucos gatos, compramos apenas água sanitária e tinta de tecido, para tingir peças de roupa velhas em tons terrosos para o figurino, compramos ainda uma calça preta e uma camisa social branca, que eu tirava de um envelope de papel pardo e vestia no fim do espetáculo para assumir o concurso público de porteiro. Usávamos também uma pá, uma enxada e uma talhadeira, ferramentas que pertencia ao pai de André e, portanto, faziam parte do universo do Teatro de Quintal, ficavam guardadas ali, em um cantinho. Havia também duas lanternas, um copo de vidro e uma garrafa térmica grande, balde e corda, uma bola, duas marmitas e dois panos de prato para envolver as marmitas, uma cachaça da famosa marca Corote, todos, com exceção do corote, que compramos, objetos que já estavam ou pelo no quintal ou guardados em uma das duas casas.

Para iluminação compramos 10 lâmpadas de incandescentes de 100 watts, das mais baratas, tinham a cor avermelhada e uma luz muito mais baixa que a que geralmente é usada em teatro, compunha muito bem a nossa estética terrosa, mórbida e de baixo orçamento. As posicionamos sobre a cena e no alto à frente dela, e também na ribalta, sobre pequenas estacas de madeira, uma de cada lado cena para nos iluminar os coveiros dentro das covas. Criamos, com latões de cerveja (que também estavam no quintal, esperando juntar uma quantidade expressiva para serem levadas para reciclagem), uma espécie de capa, para impedir que as lâmpadas fossem enxergadas, que luz vazasse para plateia e os filamentos das lâmpadas cegassem o público. O grupo tinha um fundo de 500 reais, de que utilizamos menos de 200, que a bilheteria cobriu, mesmo não tendo cobrado entrada de algumas pessoas, moradores das imediações, crianças principalmente.

**Figura 53-** Espetáculo *Falta Cova*



Material de iluminação construído manualmente para iluminar os atores dentro das covas. Em cena André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal, 2022.

*Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago.*

Próximo da apresentação, decidimos fazer algo que deveríamos ter feito mais cedo. Fomos visitar os cemitérios de Unaí, o do Bairro Cachoeira e do Bairro Primavera. No bairro Primavera caminhamos pelos túmulos, vários deles André apontou como sendo de pessoas que morreram de covid-19. Chegamos, por fim, ainda nesse primeiro cemitério, ao túmulo de Wanderson Gordim, nosso amigo, ator do Grupo Teatral Fênix, esse foi o momento no processo em que o tema morte se uniu ao tema do teatro, que apesar de ser a linguagem, não comparecia como tema nesse espetáculo, o que entre nós é raro. Gordim se acidentou em 2006, estava em Trindade-Go, em viagem com o Grupo Teatral Fênix. André estava com ele, e conta que nadavam na piscina da casa de Amarildo Jacinto (que coordenou o Festival Estudantil de 2002, o que eu participei e Gordim também) quando Gordim bateu a cabeça no fundo da piscina, ao saltar de ponta, e quebrou o pescoço, resistiu por meses no hospital, mas morreu 2007. Na foto no túmulo, Gordim sorri vestido de palhaço.

No cemitério do Bairro Cachoeira, com o qual estou mais ambientado, mostrei para os meninos o jazigo dos meus familiares. Foi reformado, mas continua modesto. Em contraste o jazigo mais suntuoso de todo o cemitério fica logo ao lado, nele tem um banco de madeira quase cinematográfico, onde sentamos e conversamos por um tempo sobre o processo, como em um ensaio de rotina. Logo passou por nós um funcionário, um coveiro talvez e nos cumprimentou com o olhar de descarada curiosidade, decidi aproveitar seu interesse por nós e abordá-lo. Ele se abriu inteiro, se apresentou, confirmou ser coveiro, e, em poucas perguntas que fizemos, desvelou para nós os mistérios todos da sua profissão.

Falou do cheiro dos mortos, o pior é o cheiro dos mortos por afogamento. Contou pra nós de uma menina que morreu afogada, seu corpo fedia muito, e ficou muito inchado, disse “Ela era magrinha, ficou maior que você”, apontou pra mim, tirando riso dos meninos. Em seguida, contou que depois de cinco anos os caixões se desfazem e os ossos se esfarinham bastante, que eles retiram e devolvem ao tumulo em caixas ou sacos, abrindo espaços para outros mortos. O que não acontece quando a urna é uma urna espacial. Nelas o corpo demora a se decompor, são mais bem seladas, “nada vaza”. Uma vez exumaram o corpo de homem muito gordo que foi enterrado em uma urna especial. Segundo ele quando abriram o caixão os ossos do morto estavam conservados, mergulhados numa poça de gordura, “verdinha!”, comparou com algo que não lembro, mas ficou em mim a imagem de uma gordura de um verde quase neon. Contou também que alguns chegam para trabalhar de coveiro e não permanecem nem uma semana, e que pessoas entram no cemitério à noite e fazem sexo dentro dos jazigos mais espaçosos, que parecem casinhas. Aquela conversa embora tenha naturalizado o ritual da morte que tantas vezes presenciei em Unaí, em mim ela mitificou a condição de coveiro, de tão fantástico aquele homem poderia estar em cena, comigo e com o André.

No último mês deixamos de ensaiar à tarde, começamos à noite, turno em que o espetáculo seria apresentado. A intenção era criar a iluminação e também enxergar problemas a tempo de resolvê-los. Essa mudança de horário, no entanto, fez surgir novos elementos, novas cenas. Começamos nessa fase a usar as lanternas, que de instrumento para iluminar principalmente o fundo das covas, onde a luz ambiente não chegava, passou para dentro do espetáculo. Percebemos que, apesar de serem lanternas pequenas, seu fecho de luz era capaz de provocar efeitos no espaço, porque o Teatro de Quintal é um lugar pequeno, irregular, com muitos obstáculos. As lanternas produziam contrastes, recortavam objetos, projetavam sombras tortuosas.

Começamos, com as lanternas, iluminando as covas de dentro para fora, o fecho de luz saindo buraco, se abrindo, iluminando as copas das árvores. De dentro das covas, usamos ainda a função de estrobo da lanterna, o que gerava um efeito sinistro, que não esperávamos de um recurso tão simples, era uma lanterna barata, que André usava como fonte de luz no seu Teatro Lambe-lambe. Depois passamos a iluminar o espaço, era possível controlar o tamanho do fecho como, o foco de uma câmera, focávamos objetos pequenos no escuro, o copo de água, uma parte específica do corpo, e se abria o fecho criava-se um círculo de luz bonito com sombras muito bem definidas projetadas no muro ao fundo do palco. Em um espaço pequeno, como o que trabalhávamos, aquelas lanternas funcionavam como um pequeno elipsoidal, diversificava

a nossa iluminação tão limitada, muito embora Philippe tenha preferido explorar como um objeto de cena todos os recursos daquele pequeno aparelho. E foi assim que chegamos à cena em que revisitamos o mito bíblico da criação do ser humano a partir do barro.

Na cena em que a professora Marilena ensinava ao Du André sobre arte primitiva, enquanto ele cobria a pele de barro no alto do monte de terra, ela, na sua empolgação pedagógica, terminava caindo em uma das covas. As luzes da cena então se apagavam, começava a tocar a música de Ennio Morricone para o filme de Sergio Leone, *Era uma vez no Oeste*<sup>51</sup>, o tema da personagem de Claudia Cardinale (*L'America di Jill*), uma música apoteótica, com trechos cantados por um coral. Ainda dentro da cova, eu, que havia interpretado a professora, assumia uma postura mais neutra, mais operacional, ligava a lanterna na função estrobo. Aos poucos passava a iluminar, de baixo para cima, André sobre o monte, estático na sua condição de escultura de barro, um advento, cruzando a invenção da arte com a invenção do humano.

Depois eu estabilizava a luz, diminuía o facho, focava partes específicas da anatomia de André, abria então o facho e iluminava a escultura de barro inteira. Ao sair da cova, eu mirava André, não de baixo, mas de frente, e assim projetava no espaço uma sombra grande do seu corpo, duplicando aquela estranha figura. Em seguida, eu dava a volta por trás da escultura, passando pelo fundo da cena, e sua a sombra corria o espaço, pairava sobre a plateia. Por fim, me posicionava na boca da cena, bem à esquerda, onde não atrapalharia a visão do público, e então André se movia lentamente, ao ritmo da música, bem como sua sombra projetada no muro que, por seu tamanho e cor negra, se destacava naquele espaço em que quase tudo tinha cor de terra, puxando o olhar de quem assistia. Com alguns passos para a direita, André erguia o braço, fazendo a sombra bem maior que ele alcançar a copa da jabuticabeira, dela ele colhia um fruto imaginário, do qual tirava algumas mordidas, sempre privilegiando as formas da sombra projetada.

Após André comer o fruto proibido, entrava outra música do mesmo compositor, da mesma trilha, mais cômica, sincopada, *Adio a Cheyenne*, executada com instrumentos de corda, banjo, viola, violão... Philippe, que geralmente trabalha as músicas que dança no hip-hop, editou as faixas harmonicamente, mexendo no volume, fazendo cortes, e fez questão de operar o som.

---

<sup>51</sup> *Era uma vez no Oeste*. Direção Sergio Leone. Itália, Espanha, EUA: Paramount Pictures, 1968.

Com a mudança de música, eu colocava a mão na frente da lente da lanterna, projetando na cena uma mão gigante, a mão de Deus, e fazia então gestos de fácil compreensão, transmitindo algumas ordens a André. Empurrava-o do monte e ele resistia, segurava-o com o punho fechado e sacudia-o, ao que ele bravamente se soltava. Eu estendia depois a mão sobre a cabeça dele e descia aos poucos, esmagando-o, ele sustentava a mão de Deus com os braços, como quem alicerça um teto que cai sobre sua cabeça e no seu esforço chegava a tremer, depois ele se recompunha, juntava forças e estendia dos braços atirando a mão de Deus para fora da cena. A ideia e a execução eram muito mais simples que o efeito que produziam com a ajuda da música. E como aquele mito era amplamente difundido, as imagens eram facilmente identificadas, estávamos falando da criação humana, da sua fragilidade e finitude, mas também da força da sua voluntariedade.

**Figura 54-** Processo de criação de *Falta Cova*



Trabalhando com sombras produzidas por lanterna. A mão de Deus submetendo sua nova invenção. Em cena André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal, 2022.  
*Fonte:* acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago

Várias cenas como essas entrecortavam a narrativa dos coveiros aprofundando os seus sentidos, como a cena dos primatas, no filme 2001: Uma Odisseia no Espaço<sup>52</sup>, descobrindo o manuseio de armas, de ferramentas na garantia da vida, algo que vai do uso de ossos de outros animais à corrida pela dominação do espaço, quando a tecnologia se volta contra o ser humano. Operando nesse mesmo sentido, havia outra cena em que André e eu juntávamos os nossos corpos, eu na frente ele atrás, para formar as quatro patas e também o lombo de animal pré-histórico do qual se estendia um longo pescoço e uma modesta cabeça, formada por uma enxada que eu segurava sobre a minha cabeça encolhida entre os ombros. Éramos um dinossauro talvez,

<sup>52</sup> 2001: Uma odisséia no espaço. Direção Stanley Kubrik. EUA: MGM, 1968.

talvez um braquiossauro, o último espécime . Caminhávamos em passos cuidadosamente combinados, para forjar passadas quadrúpedes, fazíamos que comia as folhas das árvores, a grama do chão. Ao fim da cena, o animal morria, numa sugerida extinção da espécie, redundando na temática da morte.

**Figura 55-** Braquiossauro



*Fonte: Jurassic Park. Direção Steven Spielberg. EUA: Universal Pictures, 1993.*

Em outra cena muito breve, André e eu fazíamos dois animais da mesma espécie, homínídeos certamente, que dentro de uma das covas lutavam até morte, sugerindo dessa vez um ambiente de recursos limitados, que obrigaria a prática do canibalismo.

Trazendo um passado muita mais recente que a Unai mesozoica e a Unai pré-histórica, encenamos também o assassinato de uma criança, a primeira morte ocorrida no Arraial Capim Branco, obrigando a criação de seu primeiro cemitério. O episódio completamente fictício é mencionado pelo prefeito na entrevista concedida à Roberta Mara, quando ele faz um apanhado da história dos cemitérios na cidade, já sinalizando para a construção do novíssimo cemitério. Na cena um homem trabalha, tira água de um poço enquanto uma criança brinca distraidamente com uma bola, o que desperta sentimentos estranhos no homem, talvez o ressentimento de uma infância negada pela imposição do trabalho logo nos primeiros anos de vida. Em determinado momento, a bola rola para perto do homem, ele a agarra com as duas mãos, estende a bola para criança. A criança hesita, teme a postura quasidômica do homem, ele gentilmente então atira a bola para criança e sorri desfazendo a tensão. Seguem então, cada qual na sua atividade. Com o balde cheio de água, o homem manca, caminha para traz do monte de terra, entornando de uma só vez toda a água sobre a cabeça. Novamente a bola rola até seus pés. O menino, mais confiante, se aproxima do homem que o ataca de surpresa.

O ataque, que ocorre atrás do monte, é visto parcialmente pelo público. Eu, simulando um estrangulamento, vez ou outra erguia o corpo de André e abaixava de novo, permitindo que o público o visse agonizar de relance, depois escondia-o atrás do monte e esmurrava a terra, próxima a sua cabeça, com violência, passando ao público a ideia de que atingia seu rosto. Suado e ofegante, eu sentava no monte e fumava um cigarro que Philipe, numa atitude de total e ligeiro distanciamento, saía da mesa de operação de som e luz e me trazia já aceso, fumado pela metade. Depois de fumar, eu então arrastava André até a borda da cova, e o empurrava com o pé, como se atirasse o menino já morto no poço. A luz apagava, quando acedia já estávamos a margem da cova, André e eu, sugerindo um coringamento, atirando um punhado de terra como se estivéssemos no rito fúnebre da criança. Um sino tocava e eu me afastava fitando o público, com a mesma postura quasidômica do homem que matou o menino, traindo de uma só vez o Arraial do Capim Branco e o recurso do coringamento acordado cena após com o público. Apresentamos assim o primeiro e não último assassino a ser acolhido no seio daquela cidade, manchando de injustiça e sague aquela terra.

As covas funcionavam como bastidor, por elas saíamos e entrávamos em cena. Jogávamos com elas assim como operávamos com o par de cortinas em *A Gaivota: a desmontagem unaiense*, e lançando mão da sua característica de receptáculo guardávamos objetos que usávamos em cena. Além de figurarem como as covas em que trabalhavam os dois coveiros, elas se desdobravam em outros elementos, com gestos simples elas permitiam transformações espaço-temporais. É tanto que bastava eu puxar de uma delas, por uma corda amarrada à sua alça, um balde cheio de água, para sairmos do cemitério da Unai dos tempos atuais e mergulharmos no Arraial do Capim Branco, no século XIX, quando não havia qualquer sistema de água encanada naquela região. Em seguida, basta ainda apagar e acender a luz e André e eu atirmos uma mão terra no buraco, que passamos ao primeiro cemitério de Unai, no momento em que foi estreado, horas, talvez dias, depois do assassinato.

E assim a narrativa dos coveiros ia sendo apresentada, entrecortada e descontínua, presencialmente e pelo rádio, ao som de canções como *Porque brigamos*<sup>53</sup> de Diana e *Prometemos não chorar*<sup>54</sup> de Barros de Alencar, além de músicas artistas locais como a, hoje adulta, dupla sertaneja infantil unaiense *Ricardo e Ronael*, além do grupo de samba *Trio BMW*,

---

<sup>53</sup> Versão brasileira da canção "*I am... I said*", de Neil Diamond. Gravada pela cantora Diana em um compacto simples em 1972, pela gravadora CBS, se tornou um grande sucesso popular no Brasil.

<sup>54</sup> Canção de autoria do cantor Barros de Alencar lançada em 1975. Na faixa ouve-se além do arranjo instrumental, um coral cantar lá-lalá-lalá do início ao fim, ouve-se também soluços de uma mulher em choro e a voz do cantor dizendo a ela que não chore pois prometeram não chorar.



confirmando a nossa intenção de estabelecer um canal específico com o espectador local. Pelo rádio mesmo, Du e Du descobrem que é suspensa a suspensão do Direito de Morte e que a tropa de choque chegou de Brasília e, com o uso de muita violência, afugentou os manifestantes antes que esses invadissem o cemitério. Os dois coveiros suspiram aliviados e decidem, já que finalmente podem sair do cemitério, buscar um Guaraná Mineiro na Merceria do Brás, para celebrar a vida e conversar sobre o concurso que se aproxima.

No dia do concurso, fica claro que Du André, depois do episódio da suspensão do direito de morte, está obcecado pela chance de deixar a dura vida de coveiro. Os dois Dus fazem a prova, sendo que o personagem feito por mim passa em primeiro, seguido pelo personagem de André, que fica atrás por uma questão que não teve tempo de responder.

Na última cena, enquanto eu sobreponho a roupa suja de terra, com a calça social preta e a camisa branca, perfeitamente limpas, me preparando para tomar posse no concurso, André trabalha sobre o monte de terra, seguindo a vida de coveiro. Vestido para assumir o concurso, salto da cova com um envelope pardo nas mãos que sugere os documentos da posse, chego ao pé do monte e digo que estou indo assumir o concurso, mas que antes passei para me despedir. Ressentido, o Du André não responde. Sem assunto, o Du vivido por mim passa a falar amenidades, conta que morreu o homem que passou no concurso para assumir a sua vaga de coveiro naquele cemitério, mas que o que ficou em segundo lugar assumiria no lugar dele. André nada diz, ao passo que eu me aproximo da outra cova e, numa profunda elucubração, lembro que, por fim, aquela última cova, de onde se tirou o pai de Carlos Zoio, não chegou a ser reocupada. Depois insisto que Du André não se chateie comigo, que façamos as pazes.

**Figura 56-** Espetáculo *Falta Cova*



Du se despede de Du. Em cena André Campos e Rogério Luiz. Teatro de Quintal, 2022.



Fonte: acervo Cia. Pé na Estrada. Foto: Tarcísio Paniago.

O Du André assente, mas enquanto sigo minha elucubração, olhando fundo da cova, ele se aproxima e me golpeia a cabeça com a pá, caio no buraco para onde ele salta em seguida, dando continuidade ao ato de violência. Desfere vários golpes contra terra no fundo do buraco com a pá, o som produzido passa a impressão de que sou atingido. Grito, a princípio, e antes de me calar completamente, uma música toma o espaço sonoro da cena, ouve-se o mesmo lá-lalá-lalá, que é cantado por um coral na canção de Barros de Alencar, *Prometemos não Chorar* (1975), música que já havia tocado em cenas anteriores. André dá golpes até se cansar, respira um pouco e passa a se vestir com um calça social preta e camisa branca, similares as minhas, então pega um envelope de papel pardo e sai de cena atravessando o portão que sai para rua.

A música segue tocando, mas no momento em que entraria a voz do cantor paraibano, Barros de Alencar, ouve-se um rap entoado por vozes femininas. É o rap *Dia de finados* – sample de *Prometemos não chorar* – que fez muito sucesso em Unaí, do grupo Atitude Feminina, de São Sebastião, que é a região administrativa do Distrito Federal mais próxima do município unaiense, onde vive boa parte dos seus emigrantes e com quem Unaí mantém uma forte relação cultural.

A letra de Dia de Finados que toca finalizando o espetáculo diz:

Hoje é dia de finados vamos celebrar  
Velhos amigos que mais cedo foram descansar  
Por motivos banais já não estão mais aqui  
Mais olha a consideração até depois do fim<sup>55</sup>

Assim assumimos que nós, da Cia. Pé na Estrada, nós vemos próximos da Arte do Samplear, do hip-hop excluído da indústria musical, quando clandestinamente nos valem da falta de qualquer tipo de fiscalização e utilizamos músicas sem qualquer autorização dos autores e sem pagar autorais. No caso do rap do Atitude Feminina, além desse sentido conceitual e político, a canção mais do que colaborar para a ambientação sensorial da cena, fecha, evidentemente, um sentido dramático.

A partir do espaço Teatro de Quintal, numa busca pelas suas potências, criamos um espetáculo completamente original, que mantém relações fortes com o espaço urbano que

---

<sup>55</sup> ATITUDE FEMININA. Dia de Finados. In: Rosas (Album), 2006. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4FEm7hAj5GONT8i0SERsjA>. Acessado em 27/06/2023

circunda o nosso espaço teatral, um espaço teatral que vai se consolidando como tal através das criações que subjetivamos nos seus domínios, o que vai nos reconstruído como sujeitos ao reconstruirmos da cena a cidade que habitamos.

Em Espaços de Esperança (2014b), David Harvey, contrapondo a descrença, própria da sociedade neoliberal, com as utopias, aponta para importância da imaginação de utopias espaço-temporais na reconstrução de um mundo em colapso. Harvey faz um levantamento de várias utopias espaciais, de várias imagens de espaços urbanos ideais, que vão da cidade Utopia de Thomas More à Dineylandia, além apresentar uma série de discursos utópicos, apontando para suas limitações e suas soluções factíveis. Sem se animar muito, Harvey aborda o conceito foucaultiano de heteropia, que segundo ele oferece não indícios de como construir alternativas. Acho interessante, no entanto, que Harvey explique heterotopia não como coisas em si, mas como processo,

Como espaços de ordenação fluida. A heteropia organiza uma parcela do mundo social de uma maneira distinta do ambiente que a circunda. Essa ordenação fluida marca esses espaços como Outro e lhes permite ser considerados um exemplo de maneiras alternativas de fazer as coisas [...] Logo a heterotopia revela que o processo de ordenação social é justamente o processo e não coisa (HETHERINGTON apud HARVEY 2014b, p. 241-242).

Me contrapondo, como Harvey, à descrença com as utopias, o que acredito que apresento aqui, com as narrativas dos processos criativos da Cia. Pé na Estrada é um processo de ordenação social fluido, uma pequena utopia no bojo de utopias maiores como as utopias do direito à arte e o direito à cidade, apresento a formação de uma comunidade e de poética teatral, o Teatro de Quintal, que mais do que está processo de descoberta é, de processo em processo, por finalidade, a descoberta do processo, o próprio processo enredado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em uma palestra sobre o que chamou de Teatro Rústico, Peter Brook (1970), fala do poder de renovação do teatro popular. Para Brook é pelo teatro popular que a linguagem teatral se renova, pois nele não há um estilo a se preservar. No teatro em contexto rústico, como numa revolução, o que se tem em mãos se tornaria então uma arma.

É pensando em renovação e, especialmente, em revolução que Boal, por sua vez, para garantir a fruição do teatro por todos, desenvolve sua poética política do Teatro do Oprimido, uma utopia do direito à arte em que todos podem atuar. Numa sociedade dividida em classes, Boal finaliza com divisões fundadas ao longo da história da prática do Teatro do mundo imperialista, desenvolve exercícios e procedimentos cênicos para tornar possível um teatro feito por todos, inclusive por atores, em qualquer o lugar, inclusive nos teatros.

Já Rosyane Trotta, no artigo *Teatro periférico e universidade: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro* (2018) e também no artigo coescrito com Isabel Penoni – *Formação de grupo e criação coletiva. Um relato sobre a trajetória e a escrita cênica da Cia. Marginal* (In. Baltazar, 2018, p. 72-103) – flagra o imaginário de um teatro da margem, que vem sobrevivendo nas periferias do Rio de Janeiro, e se fortalecendo com acesso de pessoas periféricas aos cursos universitários de teatro, o que por si só renova as epistemologias do teatro, o renova como propõe Brook.

Do Interior do Brasil, do agrocerrado mineiro, trago o Teatro de Quintal. Um teatro popular, periférico e sertanejo, que valoriza o estudo da diversidade teatral, mas também a autonomia criativa pela cena. Nos processos que descrevi mostro como nós da Cia. Pé na Estrada vamos criando no espaço Teatro de Quintal, um lugar teatral em que, na maioria das vezes, nos apresentamos dividindo público e cena como em um espaço italiano, mas italiano a grossíssimo modo, porque o palco do Teatro de Quintal não tem como potência a criação de ilusão, não há distância entre a cena e a primeira fila de espectadores que produza uma visão única do todo, como em uma tela. E não se trata também de um lugar confortável para o público, que às vezes se senta no chão, ou num banco de madeira, ou, na melhor das hipóteses, em cadeiras de plástico dessas que se pode encontrar nos bares mais simples, não permitindo que o público se acomode simplesmente em emoções vãs, mas que viva as asperezas dos nossos processos e conosco se mobilize. Por mais que criemos alguns efeitos, narrativos e ou visuais, temos nos valido de elementos que o quintal oferece para propor ao público uma viagem poética a outros espaços-tempos, o que, no entanto, se dá maneira estranha, distanciada, para usar

termos que nos reportam a Brecht (2005), o que significa que, aonde quer que vamos, não perdemos de vista que permanecemos no quintal, e por esse espaço refletimos o nosso contexto e o próprio teatro, a busca por formas alternativas de viver a nossa realidade pela arte e a arte na nossa realidade. No Teatro de Quintal o efeito mais forte é a realidade e a capacidade de intervir sobre ela, de, à sua superfície, abrir novos caminhos, novas entradas e saídas.

Esse lugar, a princípio um quintal, se desdobra em vários espaços, desde de o espaço que temos para fazer o teatro, a nossa oportunidade de acessar essa linguagem, além de o espaço cênico que efetivamos com nossas práticas coletivas, passando pelos espaços ficcionais inventados nas narrativas em cena, chegando aos espaços poéticos que cada um de nós, atores e espectadores, projeta a partir das sensações do encontro.

Mas Teatro de Quintal é também o espaço urbano que o circunda, sua história e suas dinâmicas sociais. É a cidade que existe e cidade que desejamos, vai da cidade como lavoura, como espaço de apoio à produção rural, para cidade que reinventamos ao nos reinventarmos, a cidade interiorana chamada Unai que subjetivamos ao nos subjetivarmos pelo teatro. Assim vamos fundando, num processo de ordenação social, uma cidade teatral no interior do país, contrapondo ao projeto desenvolvimentista de interiorização do Brasil objetivado pelo agronegócio apenas, que por anos nos objetivou, transformou Unai em números, os números do PIB agrícola, os números dos indicativos de desigualdade social...

De um discurso sobre a arte e o espaço – o teatral e o urbano – desencadeamos em Unai desejos utópicos. Se criamos com o Teatro de Quintal um espaço outro, uma heterotopia, uma cidade (ou comunidade como propõe Patrícia Fagundes) teatral, iniciamos certas lutas por direitos, como o que, inspirado no direito à literatura de Cândido e no Teatro do Oprimido de Boal, entendo como direito ao teatro dentro das periferias e também fora dos grandes centros urbanos e o que se conhece como direito à cidade, noção desenvolvida por Lefebvre e aprofundada por Harvey, que tanto insiste que, para nos recriarmos, precisamos nós mesmos recriar a cidade segundo os desejos, segundo as nossas necessidades

Para além de sua existência espacial o Teatro de Quintal é uma poética teatral em processo de descoberta que tem o espaço no centro de seu impulso de criação, e espaço é o espaço doméstico em que trabalhamos, que se sustenta conceitualmente na história de Unai e da arte em Unai, onde não há edifícios teatrais e onde os espaços domésticos sempre insurgiram como suporte e alternativa para o teatro e como essência criativa das manifestações

espetaculares populares, como as Folias de Reis e as Pastorinhas, que tinham como forma a visita, o compartilhamento da intimidade do lar.

O Teatro de Quintal é um teatro caseiro, contraria a lógica dos espaços institucionais da cidade industrial descrita por Lefebvre, em que as periferias seriam lugares para habitar apenas, lugares onde não há serviços, nem bens culturais. Ele, o Teatro de Quintal, lembra os espaços de trabalho da cidade medieval, como era Florença e Veneza quando começaram a atrair os camponeses, gerando a derrocada do sistema feudal, quando as cidades eram, como se dizia, “onde se respirava liberdade”. Ao falar da atividade do artesão (sapateiros, oleiros, ferreiros...) na cidade medieval, Raquel Rolnik lembra que esse cidadão “tinha sua oficina como extensão ou parte de sua própria casa” (ROLNIK, 1995, p. 32). A lógica do uso de parte do espaço doméstico para oficina de trabalho aproxima da cidade medieval o Bairro Novo Horizonte, bem como os bairros pobres e as cidades dormitórios de todo Brasil, com seus pequenos comércios acoplados às moradias, mercearias, vendinhas de biscoito, pequenos salões de beleza, bazares e brechós, comércios para suprir a falta dos grandes supermercados, das padarias, das lojas de roupa e sapato, que geralmente estão nas regiões centrais das cidades. O Teatro de Quintal segue essa lógica da oficina doméstica, da cidade medieval, é um teatro doméstico que vai oferecer, como as biscoiteiras da periferia, uma produção artesanal, em que no produto estão expressas as marcas do processo de produção, um produto caseiro, diferenciado nas suas imperfeições e no seu sabor único.

Nos processos criativos trabalhamos com a pesquisa de elementos para cena a partir da precariedade, na busca de soluções para os problemas que se apresentam a partir dos recursos que nos são acessíveis, que dispomos no Teatro de Quintal e em Unai, pesquisando a potência desses recursos, forjando com eles elementos mais originais para cena, formas de se praticar o teatro mais coerente com as nossas condições, não escondendo tais condições, mas expondo-as, ritualizando sua potência como material de arte e como traço estético de um lugar, de um grupo social, de uma comunidade. Sempre trazendo para cena elementos da cultura, sociedade, ecossistema, trocas comerciais e formas de trabalho locais, tanto nos procedimentos como nas temáticas.

É comum que trabalhemos com objetos do universo doméstico, com utensílios de cozinha, como os forrinhos de borracha que emulam renda, como os vasilhames e as comidas. Como pode ser observado no terceiro capítulo, comidas são sempre frequentes em nossas produções, em nosso contexto a despeito de muita coisa que pode faltar, se preza antes de tudo

por uma fartura alimentar, por isso alimentos são frequentes em nossas criações, geralmente aparecem em cena de forma inusitada, gerando situações performáticas. Trabalhamos também com objetos e brinquedos de lojas de variedades, de um 1,99, com coisas e peças de roupa doadas ou emprestadas, com peças que compõe o vestuário cotidiano dos atores, ou que são adquiridas em bazares de caridade, brechós, lojões de fábrica, outlet, peças de vestuário genéricas, camisetas de uma única cor. Em Feliz 2020, trabalhamos com camisetas de malha fria, aproveitando que um grande amigo e colaborador do grupo tem uma camiseta e poderia nos vender as peças a um preço abaixo do praticado.

Os conflitos do imaginário local estão sempre expressos na dramaturgia dos nossos trabalhos. A dramaturgia, bem como os outros elementos da encenação mais comumente do nosso trabalho em cena, durante o processo de criação, pela relação dos nossos corpos com espaço, o Teatro de Quintal e o espaço urbano que o circunda. Quando trabalhamos criando textos originais ou relendo textos clássicos, nunca partimos do texto como elemento definidor do processo criativo, quase nunca sentamos e escrevemos o que dizemos em cena. O compomos na cena, a partir da improvisação e com elementos do espaço físico, social, cultural, imaginário, afetivo, de elementos da nossa cultura ou de referências que vamos descobrindo através de pesquisa teórica que corre paralela à pesquisa em cena, ou de questões prementes na atualidade. Mas também de referências íntimas ou restritas à nossa comunidade. Como por exemplo em *A Gaivota: a desmontagem unaiense* em que Arkadina ria alto, quando ouvia o tiro com que Kostia suicidava, e dizia: “se era pra mim errou”, a mesma frase dita por uma mulher do bairro ao ouvir, sem saber do que se tratava, o estouro da bombinha pirotécnica que mutilou a mão de seu filho, um pré-adolescente que perdeu dois dedos enquanto brincava com os amigos, uma história que comoveu toda a vizinhança do Teatro de Quintal. Ou como no exemplo da cena de *Eles não usam black-tie* (GUARNIERE, 2014), que recriamos com M.C. Zap, cantor, bailarino e ator que participou de um dos cursos que ministrei para comunidade. Zap que trabalhou em lavoura quando morava na roça, fazia Octávio, personagem do drama de Guarnieri que entregava aos patrões a greve que estava sendo gestada por seu pai na fábrica em que eles trabalhavam. Optamos por trocar o ambiente da fábrica pelo o da lavoura, o que retrataria melhor as tensões trabalhistas em Unai, e colocamos Zap para desenvolver poeticamente matrizes corporais a partir de movimentos ele conhecia bem, próprios da lida na roça, como dançarino que era Zap o fez e compartilhou com o elenco que lhe fazia coro, construindo uma lavoura de feijão. Por fim decidimos também trabalhar com a questão da polarização política do Brasil nas últimas eleições, que como todos vimos indispostos pessoas da mesma família.

Assim o Octávio de Zap, para granjear a simpatia do patrão e com isso conseguir algum benefício, contava que o pai, seus amigos e até a própria noiva que estava grávida não seguíram, como ele, a ordem do patrão que havia fretado um ônibus para que os trabalhadores fossem à cidade votar, mas, que pelo contrário, todos eles fizeram o L.

Buscando coerência com a criação em cena, pesquisamos formas alternativas de produção. Nos organizamos coletivamente em um modelo como o que vem sendo chamado pela pesquisa teatral de teatro de grupo, expressão que, segundo André Carreira, reúne “manifestações teatrais que se definem pelo uso do treinamento do ator, pela busca de estabilidade do elenco, por um projeto de longo prazo e pela organização de práticas pedagógicas” (CARREIRA, 2005, p. 1). Temos produzido sem perder de vista os modelos comunitários de produção cultural que sempre possibilitaram a existência do teatro entre nós em Unai, com o apoio da comunidade, o que se materializa na parceria com outros artistas para enriquecer a proposta criativa, no patrocínio de pequenas quantias de dinheiro, e até no empréstimo de objetos para a encenação ou mesmo ajuda com força de trabalho. Ao longo do tempo, temos estudado formas de aprimorar esse modelo de produção, buscando a profissionalização das atividades do Cia. Pé na Estrada, buscando formação técnica e a inscrição de projetos em editais públicos, o que nos permite melhorar a qualidade do trabalho, nos remunerar e adquirir equipamentos e conhecimentos com o quais apoiamos outras produções comunitárias, ajudando no fortalecimento de outros artistas, colaborando para o fortalecimento da atividade cultural na cidade como um todo.

Para seguir na reflexão constante da linguagem teatral desenvolvemos atividades formativas, que envolvem formação dos atores do grupo, pela experimentação, estudo teórico e treinamento, e com o convite de pessoas de outros lugares e outros coletivos que oferecem cursos e oficinas, ou participam dos nossos processos criativos, revendo e diversificando nossas metodologias e referências. Oferecemos ainda, à comunidade, cursos e oficinas em que disseminamos nossas descobertas, nossos discursos, para o desenvolvimento da produção cultural em Unai, para surgimento de novos artistas e para aprofundamento do conhecimento do público à cerca da linguagem teatral.

Há algo em mim, que foi forjado na prática comunitária da arte do espetáculo, nas Folias Reis que conhecia dos bastidores, tinha medo do palhaço, mas sabia quem ele era, já tinha visto aquelas roupas vazias. Fiz teatro muitas vezes assim, como prática comunitária do teatro, há algo nesse proceder que garante a prática da arte entre os mais pobres, que se organizam para

produzir espetáculos, por diversão, devoção, consciência social ou simples amor ao teatro, juntando o povo em momentos específicos, fins de semana, feriados, dias de santo, quando não se está trabalhando. Cresci vendo de perto pessoas que organizavam esses processos populares, alguns deles trabalhadores que levaram essa prática a sério demais. Convivi com pessoas que eram conhecidas por organizar espetáculos populares, e partir daí exercerem uma liderança comunitária, e pelo seu trabalho ganharem respeito, participarem da política local, lembrando na sua participação política a importância do teatro na construção de um sentido de povo, de um sentido de cidade para Unai, que vai além da atividade agropecuária.

David Harvey, a quem recorro para compreender a ação política do Teatro de Quintal no campo da urbanidade, diz que...

a questão do tipo de cidade que queremos não pode ser separada do tipo de pessoas que queremos ser, que tipos de relações sociais buscamos, que tipo de relações com a natureza nos satisfazem mais, que estilo de vida desejamos levar, quais são nossos valores estéticos. O direito à cidade é, portanto, muito mais que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade de acordo com os nossos mais profundos desejos. Além disso, é um desejo mais coletivo que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. (HARVEY, 2014a, p. 28)

Na Cia. Pé na Estrada, como pequenos exercícios coletivos de cidadania, os nossos exercícios teatrais trabalham memória (as memórias afetivas, íntimas e coletivas, e a capacidade reter informações), criatividade, expressividade, ímpeto, coletividade, paciência e caos... Relemos o teatro e os textos clássicos, a partir de uma releitura de nós, criamos obras originais a partir da nossa cidade, da nossa cultura, de nossas histórias, indo do universal para o local, do local para particular, do particular para singular. Muitas vezes se faz necessário, pelo contrário, avaliar, questionar e até negar os costumes e práticas locais, criando outras formas outras de agir, de nos relacionar, de relacionar com o espaço, aceitando o estranho, o estrangeiro, o forasteiro, o absurdo, o inexistente, criando outros espaços, outros lugares, outras paisagens urbanas, um oásis, uma comunidade teatral, uma cidade outra a partir da mesma, por enquanto com as mesmas adversidades, mas desde já com mais diversidades.



## REFERÊNCIAS:

- ACIDENTE de ônibus deixa oito mortos em MG.** Diário do Grande ABC, 28/04/2002. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/158446/acidente-de-onibus-deixa-oito-mortos-em-mg> . Acessado em: 23/05/2023.
- ANDRÉ TE ENSINA** (canal do YouTube), 18/10/ 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/@andreteensina9735/videos>Acessado em 22/03/2022.
- AMORIM ARAÚJO, James. **Sobre a cidade e o urbano em henri léfèbvre.** In. GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, N°31, pp. 133 - 142, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74258>. Acessado em 12/08/2021.
- ANJOS, Augusto dos. **Poesia Completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular.** São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ARAÚJO, Gessé Almeida. Poética(s): **a criação artística em fricção com o(s) tempo(s) presente(s).** In. Rev. Cena, Porto Alegre, n. 23, p. 111-120, set./dez. 2017. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/75024/44813>. Acessado em 14/05/2023.
- ARRIADA, Eduardo. **Uma história dos sem nomes:** a visão de história em Walter Benjamin. In. História da Educação, ASPHE/FaE/UFPel, Pelotas: n. 14, p.195/209, Set 2003. Disponível. Acessado em 14/12/2021
- ATITUDE FEMININA. **Dia de Finados.** In: Rosas (álbum), 2006. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4FEm7hAj5GONT8i0SERsjA>. Acessado em 27/06/2023
- BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Ed. Universidade de Brasília, 2008.
- BALTAZAR, Marcia Cristina (Org). **Teatro na Margem.** São Paulo: Hucitec, 2015.
- BASNIAK, Maria Ivete; ALMEIDA, Antônio Charles Santiago; & SILVA, Sani de Carvalho Rutz. **Universidade e sociedade:** diálogos silenciados. Revista Lusófona de Educação, 39, 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERTHOLD, Margot. **A história Mundial do Teatro.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Jogos para atores e não atores.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BORNHEIM, Gerd. **Sobre o teatro popular.** In: Encontros com civilização brasileira, n.10. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BRANTES, Eloisa & LINKE, Inês. **Diálogos (im)possíveis:** espaços e lugares da cena. 18 v. 1 n. 1 2015. Disponível em: . Acessado em: 27/07/2022.
- BRECHT, Bertold. Estudos sobre teatro. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2005.

- BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro invadindo a cidade**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 1970.
- CAETANO, Carolina e ANDRADE, Graciela e JUNQUEIRA, André. **Chacina de Unai**: ex-prefeito Antério Mânica é condenado a 64 anos de prisão. Belo Horizonte: G1 Minas e TV Globo, 27/05/2022. Disponível em <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2022/05/27/chacina-de-unai-ex-prefeito-antério-manica-e-condenado-a-64-anos-de-prisao.ghtml>. Acessado em 16/03/2021.
- CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In LIMA, de Aldo (org.) O direito à literatura. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012. Disponível em: <https://editora.ufpe.br/books/catalog/download/372/382/1125?inline=1>. Acessado em 23/5/2023.
- CARLSON, Marvin & LIMA, Evelyn F.W & RODRIGUES, Jaqueline. **A cidade como teatro**. In O Percevejo Online, volume 4, N. 1-janeiro-junho, 2012. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412>. Acessado em 27/07/2022.
- CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País da Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CASTRIOCA, Rodrigo. **Urbanização planetária ou revolução urbana**. In: REV. BRAS. ESTUD. URBANOS REG. (ONLINE), RECIFE, V.18, N.3, p.507-523. 2016. Acessado em 23/04/2020, disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/230008892.pdf>.
- CASTRO, Cristina Moreno de. **Justiça determina prisão de frei, caso vídeo não seja retirado da internet**. Montes Claros: G1 Grande Minas, 29/10/2012. Disponível em <https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2012/10/justica-determina-prisao-de-frei-caso-video-nao-seja-retirado-da-internet.html>. Acessado em: 02/06/20223
- CHÃ, Ana Manuela de Jesus. **Agronegócio e indústria cultural**: estratégias das empresas para a construção da hegemonia. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-Unesp, 2016.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COELHO DE OLIVEIRA, Daniel. **Elite do Agronegócio em Unai**: Percepções sobre Pobreza e Desigualdades Sociais (Dissertação de Mestrado). UFRRJ, 2008. Disponível em <https://tede.ufrj.br/jspui/handle/tede/643?mode=full>. Acessado em 13/05/2021
- CONHEÇA UNAI (canal do YouTube). **Unai-MG 2.0**. YouTube, 5 de dez. de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-55tOgw6W-8> Acessado em 24/05/2023.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- DELEUZE, Gilles e GATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia (Vol. 1). São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DIAS, Luciana. da Costa. **O teatro e a cidade**: notas sobre uma origem comum. In. Revista Artefilosofia, Ouro Preto, p. 48-61, jul. 2012. Disponível em [https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5621/1/ARTIGO\\_TeatroCidadesNotas.pdf](https://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/5621/1/ARTIGO_TeatroCidadesNotas.pdf). Acessado em 12/08/2021.
- DICKENS, Charles. **Um conto de Natal**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

DIRINO Maycon Douglas. **Ponte no Rio Preto**. YouTube, 11 de mar. de 2020. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=N6DGvRMkt\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=N6DGvRMkt_k) Acessado em: 24/05/2023.

DRUMOND DE ANDRADE, Carlos. **Contos de Aprendiz**. Rio de Janeiro: Record, 1986.

DUBATTI, Jorge. **Teatro dos Mortos**, introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

**EX-PREFEITO de Unai, Antério Mânica é condenado a 64 anos de prisão**. Brasília: Uol Notícias, 27/05/2022. Disponível em <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2022/05/27/ex-prefeito-de-unai-antério-manica-e-condenado-a-64-anos-de-prisao.htm> . Acessado em 12/06/2022.

FAGUNDES, Patrícia. **Invenções do espaço-tempo: imaginários, narrativas e cabarés do sul do mundo**. In. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis, v. 3, n. 45, p. 1-25, 2022. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/22688/14999>. Acessado em 15/05/2023

\_\_\_\_\_. **O processo de ensaios como mecanismo de relações: um dispositivo festivo**. In. Anais da VI Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre: v. 12 n. 1 (2011). Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3185>. Acessado em 15/05/2023.

FARIA DOS SANTOS, Henrique. **Modernização da agricultura e relação campo-cidade: uma análise a partir do agronegócio cafeeiro no município de Alfenas – MG**. In. Caminhos de Geografia Uberlândia v. 15, n. 51 Set/2014. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/24555/15467>. Acessado em 10/11/2023.

FARINA, Cynthia. **Artifícios Perros. Cartografia de um dispositivo de formação**. In: 30ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pesquisadores em Educação, 2007, Caxambu -MG. ANPED 30 anos. Pesquisa e compromisso social. Timbaúba, PE: Espaço Livre, 2007. Disponível em: [http://30reuniao.anped.org.br/grupo\\_estudos/GE01-2759--Int.pdf](http://30reuniao.anped.org.br/grupo_estudos/GE01-2759--Int.pdf) . Acessado em 25/11/ 2021.

FERAL, Josette. **A fabricação do teatro**. In. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbep/a/gyBYdGQTHnwQbrJQXvZX95j/?format=pdf&lang=pt> . Acessado em 12/04/2023.

\_\_\_\_\_. **Além dos Limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michael. **Outros Espaços**. In: Ditos & Escritos III-Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GATTARI, Felix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano de e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GONÇALVES, Eduardo. **Quem é o homem que usou a suástica nazista em bar de Minas**. Site da Revista Veja, 16/12/2019. Disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/saiba-quem-e-o-homem-que-usou-a-suastica-nazista-em-bar-de-minas>. Acessado em 23/05/2023

GONÇALVES, Maria Torres. *Saga - Hunay de ontem, Unai de hoje*. Uberlândia: Editoras Regência e Arte, 2017.

GUARNIERE, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana**. São Paulo: Martins Fontes, 2014a.

\_\_\_\_\_. **O espaço como palavra-chave**. In. *GEOgraphia*, v. 14 n. 28, UFF, 2012. Disponível: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13641/8841>. Acessado em 12/04/2023.

\_\_\_\_\_. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2014b.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **A Revolução Urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Direito a Cidade**. São Paulo: Ed. Centauro, 2001.

LEHMAN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). **Espaço e teatro - do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

LÖWYE, Michael. **A filosofia da história de Walter Benjamin**. In. *Estudos Avançados* 16 (45), 2002. Disponível em <https://www.scielo.br/j/ea/a/c7TdKSGxkSysjMds45cqs8v/?format=pdf&lang=pt> . Acessado em 08/12/2021.

MINISTÉRIO DA INTEGRAÇÃO E DO DESENVOLVIMENTO. **RIDE-DF**. Site Gov.br./Ministério da Integração e do Desenvolvimento. Superintendência do Desenvolvimento do Centro-Oeste. Disponível em <https://www.gov.br/sudeco/pt-br/assuntos/ride-df/ride-df>. Acessado em 12/03/2023.

MIZHER, Alessandra. **Unai: jovem mata pais e duas irmãs**. Contage-MG: Portal O Tempo, 12/06/08. Disponível em <https://www.otempo.com.br/cidades/jovem-mata-pais-e-duas-irmas-1.285778>. Acessado 12/05/2023.

MONFREDINI, Ivanise. **A relação universidade e classes populares**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portugal: Revista Lusófona de Educação, núm. 39, 2018.

MONTE-MÓR, Roberto Luís de Melo. **Texto para discussão n. 281. O que é o urbano, no mundo contemporâneo**. Belo Horizonte: Cedeplar, 2006. Disponível em <http://www.cedeplar.ufmg.br/pesquisas/td/TD%20281.pdf> . Acessado em 08/08/2021.

Munhoz e Mariano. **Camaro amarelo**. In. *Ao vivo em Campo Grande vol. II (álbum)*. Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5kiSx7TJxFSJc4AwwFqJzz>. Acessado em 12/11/2023

NETO, Walter Lima Torres. **Sobre o trabalho com o espaço teatral**. In *O Percevejo Online*, Volume 4 N.1, 2012. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/percevejoonline/article/view/2400>. Acessado em 27/07/2022.

OLIVEIRA MELLO, Antônio de. **Unaí: Rumo às Veredas Urucuianas**. Unaí: Prefeitura de Unaí, 1988.

PASSARELLI, Ulisses. **Achegas ao estudo das pastorinhas**. In: Revista da Comissão Mineira de Folclore, Belo Horizonte, n. 22, ag. / 2001. Disponível em <http://www.folcloreminas.com.br/CMFIRevista.htm> . Acessado em 26/08/2021.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PAULA, Dilma Andrade de & NUNES, Leandro José. **Projetos de desenvolvimento no Médio Vale do São Francisco e o caso da criação da hidrelétrica de Três Marias: perspectivas de investigação histórica**. Revista caminhos da história v. 18, n.2/2013. Disponível em <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/caminhosdahistoria/article/view/3218/3140>. Acessado em 12/10/2021.

PEREIRA, Robismar. **Estreia da peça A Gaivota: uma desmontagem unaiense**. Unaí MG: Portal Iluminar, 18/09/2017. Disponível em: <https://portaliluminar.com.br/2017/09/18/estreia-da-peca-a-gaivota-uma-desmontagem-unaiense/>. Acessado em 26/05/2023

PINTO, Álvaro Vieira. **A questão da universidade**. São Paulo: Cortez, 1994.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **Mestre Ignorante: cinco lições básicas sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica 2002.

RIBAS, Ricardo. **Expoagro 2017: a festa não é da Prefeitura, é do Sindicato Rural**. Site da Prefeitura Municipal de Unaí, 12/07/2017. Disponível em: <http://www.prefeituraunai.mg.gov.br/pmu/index.php/gabinete/1281-expoagro-2017-a-festa-nao-e-da-prefeitura-e-do-sindicato-rural.html> . Acessado: 24/08/2021

RIO PRETO NOTÍCIAS (Canal do YouTube). **Teatro Pé na Estrada reúne muitos espectadores**. *YouTube*. 12/07/2016. Disponível. Acessado em 23/05/2023

RIOS, Sebastião. **Os cantos da Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário e da Folia de Reis**. In. Sociedade e Cultura. Goiânia: vol. 9, núm. 1, janeiro-junho, 2006, p. 65-76. Disponível: <https://www.redalyc.org/pdf/703/70390105.pdf>. Acessado em: 18/09/2021.

ROCHA, Guilherme Lucio da. **Explicando em detalhes: o que é Sample**. Site Kondzilla, 22/05/2018. Disponível em: <https://kondzilla.com/explicando-em-detalhes-o-que-e-sample/> . Acessado em: 27/06/2023.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras Estórias**. São Paulo: Global, 2019.

SANTOS, Milton. **Urbanização Brasileira**. São Paulo: Edusp, 2018.

\_\_\_\_\_. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: Edusp, 2008.

**Senado aprova inclusão de Uruana de Minas na Região Integrada de Desenvolvimento do Distrito Federal e Entorno**. Brasília-DF: G1, 28/03/2023. Disponível em <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/03/28/senado-aprova-inclusao-de-uruana-de-minas-na-regiao-integrada-de-desenvolvimento-do-distrito-federal-e-entorno.ghtml>. Acessado em 12/03/2023

SHAKESPEARE, Willian. **Obras Escolhidas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.



SILVA, Adriano Barbosa. **O teatro unaiense**: uma visão educadora. Monografia (Graduação em Artes Visuais). Unaí: Faculdade de Ciências e Tecnologia de Unaí-FACTU, 2008.

SINAIT - Sindicato Nacional dos Auditores-Fiscais do Trabalho. **Chacina de Unaí-18 anos**: uma vida de impunidade. Disponível em <https://www.sinait.org.br/chacinadeunai> . Acessado em 12/06/2022.

SUDRÉ SOUZA, Marcos Felipe. **A festa e a cidade**: Experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG, 2010.

TCHEKHOV, Anton Pavlovich. **A Gaivota**. São Paulo: Cosac Nayfy, 2010.

TROTTA, Rosyane. **Paradoxo do teatro de grupo**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade de Rio de Janeiro-Unirio, 1995.

\_\_\_\_\_. **Teatro periférico e universidade**: sinais de uma epistemologia da margem no Rio de Janeiro. In Revista Moringa-Artes do Espetáculo. João Pessoa, UFPB, v. 9, n.2, jul/dez 2018. Acessado 23/04/2021. Disponível em <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/43635/21647>.

TUTI, Alan. **Vencedores do Teatro Estudantil do Teatro Unaí**. Unaí MG: Unaí Online, 19/06/2023. Disponível em [https://unaionline.com.br/vencedores-do-festival-estundatil-de-teatro-unaiense/?fbclid=IwAR0z\\_hdNOZzt\\_iu13F05Ry8bV\\_4ZMMliddiUM\\_D9rfoj0JiaMSU7N1o-fv4](https://unaionline.com.br/vencedores-do-festival-estundatil-de-teatro-unaiense/?fbclid=IwAR0z_hdNOZzt_iu13F05Ry8bV_4ZMMliddiUM_D9rfoj0JiaMSU7N1o-fv4). Acessado 26/05/2023.

VELOSO, Jorge das Graças. **A visita do divino**: o sagrado e o profano na espetacularidade das folias do divino espírito santo no entorno goiano do distrito federal. (Tese de Doutorado). Salvador: Universidade Federal da Bahia-UFBA, 2005.

\_\_\_\_\_. **Paradoxos e paradigmas**: a etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In.: Repertório, Salvador, nº 26, p.88-94, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/17456>. Acessado em 30/08/2021

VIAÇÃO CIPÓ. **Toledo viaja para Unaí**. YouTube, 16 de fev. de 2020. Disponível <https://www.youtube.com/watch?v=T8Mg3qBqlec> Acessado em: 24/05/2023

WERNECK, Gustavo. **Cânticos são tradição em Minas desde o século XVIII**. Belo Horizonte: Estado de Minas, 24/12/2011. Disponível em [https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/12/24/interna\\_gerais,269049/canticos-de-natal-sao-tradicao-em-minas-desde-o-seculo-18.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2011/12/24/interna_gerais,269049/canticos-de-natal-sao-tradicao-em-minas-desde-o-seculo-18.shtml) . Acessado em 26/08/2021.

ZANDONADI, Júlio César. **Cidades médias e cidades de porte-médio**: indicativos para a delimitação de um conceito a partir da análise comparativa de situações geográficas e dinâmicas populacionais. In. Semana de Geografia da Unicamp. Anais da VII Semana de Geografia da UNICAMP, Campinas, 17 a 22 de outubro 2011. Disponível em <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/semanageounicamp/article/view/3385/3248> . Acessado em 12/05/2023.