

**A MATERIALIDADE DA VIDA COTIDIANA E SEU USO NA CONSTRUÇÃO  
DA CENA DE TEATRO: DIÁLOGOS COM AGNES HELLER**

**THE MATERIALITY OF EVERYDAY LIFE AND ITS USE IN THE  
CONSTRUCTION OF THE THEATER SCENE: DIALOGUES WITH AGNES  
HELLER**

André Carlos Capuano

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

andrecapuano@gmail.com

<https://orcidg.org/0000-0002-9647-0669>

DOI: <https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.168>

Fecha de recepción: 21.07.2023 | Fecha de aceptación: 22.08.2023

**RESUMO**

Este artigo apresenta algumas reflexões sobre as distâncias entre o trabalho teatral e a vida cotidiana urbana onde esse trabalho é realizado. São compartilhadas questões sobre a materialidade do cotidiano urbano e seu uso na construção da cena teatral, através de uma análise das criações do USO - Teatro Urbano, com sede na cidade de São Paulo desde 2004. A investigação do USO é analisada à luz da teoria da vida cotidiana da filósofa Agnes Heller.

**PALAVRAS CLAVE:** Arte, materialismo, cotidiano, teatro, performance.

**ABSTRACT**

This article presents some reflections on the distances between theatre practice and the urban routine where this practice takes place. Thoughts about the materiality of everyday urban life and its use in the construction of the theatrical creation are shared through an analysis of the work of the collective USO-Urban Theatre, based in the city of São Paulo since 2004. The investigation led by the collective is analyzed in the light of Agnes Heller's theory of everyday life.

**KEYWORDS:** Art, Materialism, Everyday life, Theatre, Performance.

## INTRODUÇÃO

Com consciência e enfoque variados por parte dos fazedores de teatro, a vida cotidiana urbana está presente em todas as criações cênicas desde o tempo em que elas passaram a acontecer nas cidades. Isso porque, ainda que a forma e o conteúdo da obra não explicitem o dia-a-dia urbano, os modos de vida dos artistas que fazem a obra e do público que a especta são pautados por esse cotidiano, e, assim, o acontecimento teatral é influenciado por ele.

Alguns artistas de teatro se interessam em lidar diretamente com essa realidade, dentre os quais aqueles que se direcionam para espaços que congregam elementos característicos da vida cotidiana urbana e, ali, esses artistas realizam criações cênicas na presença desses elementos. Conseqüentemente, de diferentes modos, ruas dos centros das cidades, avenidas, calçadões comerciais, parques, praças, árvores sobre o asfalto, rios poluídos, barbearias, serralherias, passarelas, viadutos, entre outros locais, passam a ser interseccionados à prática do teatro.

Nesse processo, esses locais característicos da vida cotidiana urbana são metamorfoseados em elementos cênicos, ou ainda, a materialidade cênica passa a incorporar a materialidade do cotidiano da cidade. Vale ressaltar que essa materialidade é composta não apenas pelas estruturas arquitetônicas, mas, fundamentalmente, por pessoas que operam suas cotidianidades em tais estruturas.

O que está em jogo nas criações artísticas que se dão na zona fronteira entre teatro e cotidiano urbano? Como os artistas lidam com a materialidade da vida cotidiana? Quais são as especificidades de criação teatral exigidas por essa materialidade? Como essa materialidade influencia os processos de criação em todo o seu percurso, ou seja, como ela influi na elaboração de projetos de criação, nos modos de ensaiar as cenas, nas apresentações e temporadas dos espetáculos, nas observações dos efeitos das obras, entre outras atividades constituintes de tais processos?

Essas perguntas guiam a pesquisa cênica do USO-Teatro Urbano<sup>1</sup>, sediado na cidade de São Paulo desde 2004. Trata-se de um processo de investigação artística que,

---

<sup>1</sup> De 2004 a 2012 o trabalho não tinha nome. Em 2012 o coletivo recebeu o nome de Corpo e Cidade. Já em 2013, teve seu nome modificado para Corpo\_Cidade, quando havia conseguido se fundir mais à estrutura da vida cotidiana. Em 2018, Uso recebeu seu nome atual.

desde 2018, encontrou na filosofia de Agnes Heller (1983, 1987, 2014) um instrumental teórico capaz de promover um olhar crítico sobre a própria trajetória da pesquisa, bem como projetar passos futuros em direção ao cotidiano urbano.

O objetivo deste artigo é expor sucintamente como alguns conceitos apresentados por Agnes Heller podem enriquecer as análises sobre as criações teatrais que se interessam em lidar com a vida cotidiana urbana, e, na mesma medida, podem incentivar artistas a inventarem e/ou desenvolverem processos singulares de criação, processos esses que atuem mais diretamente com as especificidades do cotidiano da cidade.

### **HOMOGENEIDADE X HETEROGENEIDADE. SURGIMENTO DA PESQUISA USO-TEATRO URBANO**

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

Eu participei desse projeto por dois anos como ator apresentando um espetáculo em escolas, parques, albergues, praças, calçadas, entre outros espaços públicos. Eram realizadas sessões de segunda-feira a sábado, com duas apresentações nas terças e quintas-feiras, totalizando oito apresentações por semana. Em dias de sessão dupla, a equipe trabalhava aproximadamente quatorze horas. Essa rotina nos obrigou a inventarmos modos de trabalhar que minimizassem a perda do estado artístico, uma vez que esse risco era iminente e a qualidade do jogo cênico ficaria prejudicada caso nos deixássemos levar, com o passar dos meses de trabalho, pelo cansaço e mecanização do dia-a-dia. Naquele momento, esse alerta, que impulsionou uma mudança de postura frente ao cotidiano da equipe, não carregava consigo reflexões sobre o problema, apenas nos

estimulava intuitivamente a fazer algo para preservar a boa qualidade da nossa atuação em cena.

Anos depois, a partir do encontro com a filosofia de Agnes Heller, foi possível decifrar o que intuíamos sobre o risco da relação entre arte e rotina cotidiana. Heller (2014) diz que:

[...] o homem participa da vida cotidiana com todos os aspectos de sua individualidade, de sua personalidade. Nela, colocam-se “em funcionamento” todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias. O fato de que todas as suas capacidades se coloquem em funcionamento determina também, naturalmente, que nenhuma delas possa realizar-se, nem de longe, em toda sua intensidade (p. 31).

Quando a autora aponta as múltiplas coisas exercidas simultaneamente por cada pessoa na vida cotidiana, ela está apresentando a *heterogeneidade*, uma categoria central de análise dessa esfera da vida:

Uno de los caracteres principales de la vida cotidiana es [...] la heterogeneidad, que se refleja en las relaciones entre esferas heterogéneas, en el mundo de los diversos tipos de actividad, y es requerida por la relación recíproca entre capacidades y habilidades heterogéneas. En la vida cotidiana participa [...] el hombre entero. Las esferas y las objetivaciones entre las que el particular desarrolla su actividad en la vida cotidiana, son recíprocamente, heterogéneas (Heller, 1987, pp. 115-116).

O *homem inteiro* que Heller indica aqui, provém de uma categorização feita pelo filósofo Gyorgy Lukács, de quem Heller foi aluna, assistente e colaboradora até o fim da vida dele. Essa categoria de Lukács (1966), define o modo de vida cotidiano como um modo que faz com que cada ser humano coloque todo o seu ser a serviço de múltiplas tarefas, muitas vezes tarefas simultâneas, e, conseqüentemente, como um modo de vida que faz com que cada ser humano seja incapaz de se dedicar inteiramente a algo.

Outro modo de vida seria aquele do *inteiramente homem* ou *homem inteiramente comprometido*. Nas palavras de Heller (1987), “el ‘hombre enteramente comprometido’ es una individualidad que concentra todas sus fuerzas y capacidades en el cumplimiento de una sola tarea incorporada en una esfera homogénea” (p. 116). Para Lukács e Heller, a arte seria uma dessas esferas *homogéneas* através das quais e pelas quais o ser humano concentra todos os seus sentidos, suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias e ideologias a serviço de algo. Por exemplo, a realização de uma cena teatral convida atores e público à homogeneidade, dito

de outro modo, o teatro convoca as pessoas envolvidas em sua realização a se dedicarem plenamente a ela durante o tempo de sua existência.

Para estes autores, *heterogeneidade* e *homogeneidade* é um par categorial central para analisar a vida cotidiana e a arte, sendo que a primeira é heterogênea e a segunda é homogênea. Dentre outras esferas homogêneas estão a ciência e a filosofia. Segundo Heller (1987, 2014), a maioria das pessoas vive a maior parte da sua vida na heterogeneidade, inclusive as pessoas que se dedicam e trabalham com arte, filosofia e ciência. Porém, elas devem acessar constantemente o modo de comprometimento total que as esferas homogêneas exigem para serem realizadas.

No nosso caso, artistas do espetáculo que integrava o projeto Formação de Público, depois dos meses de criação da peça, deveríamos comprometermos inteiramente na realização das sessões que tinham duração de uma hora. Não obstante, essas sessões faziam parte de uma jornada de quatorze horas diárias de trabalho que incluía até cinquenta quilômetros de locomoção dentro de uma Kombi, muitas vezes em trânsito veicular totalmente congestionado; montagens apressadas de cenário; algumas apresentações sob um sol escaldante à beira de represas onde as pessoas nadavam durante a sessão do espetáculo; outras apresentações em quadras esportivas cedidas a contragosto por jogadores de basquete; algumas outras apresentações na frente de cantinas escolares exalando o cheiro de salsichas; uma apresentação em um pátio que havia sido incendiado na noite anterior em protesto realizado por alguns alunos; sessões em albergues destinados a pessoas em extrema miséria, algumas delas à beira da morte; sessões em teatros escolares bem equipados; sessões em quadras arrumadas cuidadosamente para o espetáculo; intervalos curtos entre uma sessão e outra, comendo macarrão com os alunos; intervalos longos onde era servido um jantar balanceado nutritivamente, coordenado pelos alunos que faziam aulas de gastronomia e nutrição; telefonemos dos atores, das atrizes, da equipe técnica, do motorista da Kombi para seus amigos e familiares; idas aos bancos dos bairros onde se localizavam as escolas, para pagamento de contas de água, luz, gás; entre outras diversas atividades e situações que se tornaram corriqueiras. O espetáculo tinha sessenta minutos de duração e ocorria em meio a essa rotina.

Com o passar dos meses, a esfera do cotidiano começou a invadir a cena e a tornou também cotidiana, ou seja, a homogeneidade exigida pela cena teatral estava sendo comprometida pela heterogeneidade do cotidiano. Fazíamos o espetáculo

mecanicamente, como mais uma tarefa do dia-a-dia a ser executada; além disso, percebíamos que os aquecimentos corporais e vocais não surtiam mais efeito. Não conseguíamos convocar nossa presença total na cena, fazíamos a peça pensando nas contas a pagar, na comida que íamos comer, no horário de chegada em casa, entre outros pensamentos e sentimentos que não se relacionavam poeticamente com a cena.

Para não perder completamente nosso interesse pelo trabalho, nos restou aproveitar o dia-a-dia. Dessa forma, passamos a jogar basquete com os alunos antes do espetáculo, a nadar na represa, a nos divertir enquanto comíamos com os alunos e os professores, a conversar mais demoradamente com as merendeiras, a frequentar o comércio dos bairros, entre outras atividades. Aos poucos, essas atividades do cotidiano começaram a ser nosso aquecimento para estar em cena. Isto é, inconscientemente passamos a invadir a esfera cotidiana heterogênea com a esfera artística homogênea, uma vez que todas as atividades que fazíamos fora de cena passaram a estar a serviço da convocação da nossa presença de jogo cênico.

Inicialmente esse processo surtiu efeito e voltamos a ter boa qualidade de jogo teatral. Porém, com o passar do tempo, essas atividades do dia-a-dia que escolhíamos fazer passaram a nos interessar mais do que o espetáculo:

Aos poucos uma inversão começou a se operar na atividade de criação, pois jogar basquete, conversar com as cozinheiras responsáveis pela merenda, isto é, conviver nos locais de modo criativo, passou a despertar um interesse artístico maior do que o que acontecia dentro da corda que delimitava o espaço cênico do espetáculo. De certa forma, entrar no cotidiano das escolas com uma máscara representando um determinado caráter proveniente da *commedia dell'arte*, havia deixado de ser a melhor maneira de estabelecer um diálogo com as pessoas do local. Além disso, os/as artistas envolvidos/as já sentiam a dificuldade de traçar representações sociais com a máscara tipificada. Esse era também um momento em que no teatro paulistano surgiam ideias importantes que geraram, na década seguinte, debates intensos entre representação e representatividade, principalmente nas formas teatrais tipificadas como o melodrama, o circo-teatro, etc. Entrar na corda, como universo separado do real, que trata do real através da mimese do mesmo, se tornava, em diversos aspectos, menos potente do que adentrar a realidade a partir daquilo que se é e daquilo que a própria realidade é (Capuano & Torres, 2021, p. 50).

A proximidade entre teatro e cotidiano parecia ter que ser mais real e complexa, uma vez que não interessava mais apenas falar sobre o cotidiano da cidade, ou mesmo fazer teatro no cotidiano da cidade. Quando acabou o vínculo com o projeto Formação de Público, em 2004, eu continuei investigando artisticamente essas questões. Era o começo

de uma tentativa de fazer teatro com o cotidiano da cidade. Assim, surgiu a pesquisa que hoje se chama USO-Teatro Urbano.

## **PRIMEIRAS TENTATIVAS E LIMITAÇÕES PARA A APROXIMAÇÃO ENTRE TEATRO E VIDA COTIDIANA URBANA. LONGA DESCIDA AO ASFALTO**

Os primeiros experimentos do USO rumo ao cotidiano da cidade foram realizados na região central de São Paulo, sobretudo em ruas, calçadas e praças. Inicialmente, tudo o que estava ao alcance dos olhos dos artistas participantes foi olhado como teatro, operando desse modo um enquadramento cênico do real. Desse modo, árvores, prédios, pontos de ônibus, lojas, entre outros elementos, eram concebidos como cenários; as pessoas foram olhadas como personagens; as ações e diálogos foram contemplados como texto; e as situações cotidianas foram encaradas como situações teatrais. Diversos experimentos foram feitos a partir dessa perspectiva e muitos deles foram gratificantes para os artistas que passaram a ver a cidade como teatro.

No entanto, esses primeiros exercícios propostos para criação de cenas, e as cenas criadas, operavam com um limite de pensamento que não contribuía para a aproximação real entre teatro e cotidiano urbano. Esse limite pôde ser compreendido posteriormente, quando houve o encontro com a filosofia de Agnes Heller. Valendo-se das categorias de análise da autora, podemos dizer que, naquele momento inicial, o pensamento que guiava a pesquisa era um pensamento *ultrageralizador* ou *hipergeneralizador*. Segundo Heller (1987):

Para comprender mejor la problemática de la hipergeneralización, debemos preguntarnos de dónde tomamos los juicios, los tipos, las normas de acción bajo los cuales subsumimos espontáneamente el hecho singular. Muchos los tomamos simplemente de nuestro ambiente, sin someterles a discusión, sin verificarlos, y se trata, por tanto, de datos que preceden a la experiencia del particular. Los definiremos como normas, tipos y juicios preconstituidos. Lo cual no significa que no hayamos tenido nunca experiencias personales al respecto (lo que es perfectamente posible), sino solamente que encuadramos siempre las experiencias personales en tales esquemas sin poderlas ampliar y en parte cambiar o revisar. De este modo aparece un tipo social de acción (y pensamiento) que, aun siendo psicológicamente activo, en el plano del conocimiento y de la moral es pasivo (p. 307).

No caso do USO, o fato singular em questão era a tentativa de fazer teatro com a vida cotidiana urbana. Para isso, era preciso se dedicar à apreensão mais complexa dessa

singularidade a fim de superar a ultrageneralização tanto do teatro quanto da vida cotidiana, bem como da relação entre essas duas realidades.

As primeiras experiências do USO não me satisfizeram. Eu intuía que as respostas rápidas aos problemas que me levaram a querer investigar modos de aproximar o fazer teatral e o cotidiano urbano não eram suficientes. Nesse período, eu ainda não tinha a consciência de que aqui estava colocada uma questão relacionada ao método, já que isso eu só pude compreender depois de anos de trabalho na rua e depois de começar a estudar a corrente filosófica da qual Agnes Heller fazia parte quando ela escreveu seus trabalhos sobre a vida cotidiana, ou seja, o materialismo histórico dialético. Essa linha filosófica foi construída a partir de Friedrich Hegel, transformada por Karl Marx e Friedrich Engels, investigada por Lenin, e resgatada e defendida por György Lukács. Segundo essa corrente de pensamento:

[...] o homem vive em muitos mundos, mas cada mundo tem uma chave diferente, e o homem não pode passar de um mundo para o outro sem a chave respectiva, isto é, sem mudar a intencionalidade e o correspondente modo de apropriação da realidade (Kosik, 1995, p. 29).

Assim, a interpretação de uma realidade se dá “não mediante a redução a algo diverso de si mesma, mas explicando-a com base na própria realidade” (Kosik, 1995, p. 35). É preciso se aproximar do objeto, se deixando levar por seus movimentos.

Por essa perspectiva epistemológica, podemos afirmar que nos primeiros experimentos os artistas que participavam do USO estavam regendo o objeto de fora e, portanto, não estavam conhecendo o objeto. Dado que o interesse era criar com o cotidiano (não apenas sobre, a partir ou para o cotidiano), os artistas deveriam apreender os seus elementos constituintes interpretando a realidade com base na própria realidade. Nesse sentido, era necessário compreender a lógica interna da vida cotidiana dos territórios escolhidos, bem como compreender a lógica interna, ou seja, necessária, da relação entre esse objeto e o teatro.

Embora ainda inconsciente dessa questão metodológica, pude concluir, através da prática frustrada por cenas e ensaios que não rompiam uma espécie de bolha teatral, que não era tão simples se aproximar da realidade do cotidiano. Até 2014, dez anos de tentativas se passaram, durante os quais fiz alguns espetáculos de teatro na rua; abandonei a rua algumas vezes; fiz experimentos individuais diversas vezes descobrindo modos de

aproximações; realizei conversas sobre teatro com as pessoas da rua, com as quais eu combinei simples ações que nós passamos a chamar de cena; fiz parcerias com artistas e grupos de teatro que queriam investigar esse movimento de aproximação criando alguns experimentos e espetáculos em conjunto com eles; criei procedimentos de ensaio; entre outras coisas. Diversas pessoas participaram desses processos, em épocas diferentes, com tempo de permanência variado, e eu, como condutor do USO, servi de elo entre as múltiplas questões surgidas no percurso, sempre perturbado pela aparente impossibilidade de conseguir de fato criar teatro com a cidade. Esse processo eu chamo de longa e demorada descida ao asfalto.

### **CHEGADA AO ASFALTO**

Durante dez anos, USO fez uma longa e demorada descida em direção ao asfalto, até que em 2014 começou a tocar a tessitura cotidiana urbana. Essa nova etapa da pesquisa foi fomentada por uma residência artística coordenada por mim na Oficina Cultural Oswald de Andrade, no bairro do Bom Retiro, também na região central da cidade de São Paulo. O intuito da curadoria da instituição era que houvesse uma residência que proporcionasse uma relação mais direta entre a Oficina Cultural e as pessoas do bairro. Aproveitei para rever os anos anteriores da pesquisa e fazer uma síntese do material, o que levou à criação dos Procedimentos Relacionais do USO, os quais são jogos com regras bastante definidas que possibilitam aos participantes acelerar o processo de entrada na vida cotidiana dos locais escolhidos pela pesquisa.

Os Procedimentos Relacionais foram compartilhados com diversos artistas que se inscreveram para a residência. Eles foram estudados e aplicados no processo de construção de relações com o bairro na busca de uma criação de cenas teatrais que se desse junto com o cotidiano local. Nesse trabalho foi possível verificar um diálogo mais interessante entre os artistas proponentes e as demais pessoas do bairro participantes do processo. Isso porque as respostas das pessoas que operavam o cotidiano local foram diferentes daquelas habitualmente proferidas em relação a realizações artísticas na cidade de São Paulo, como: “artista é vagabundo”, “tudo bem, isso é teatro”, “que legal, é teatro”. Embora muitas das respostas às propostas artísticas da residência de USO eram de confronto, elas eram mais complexas que essas, e menos passivas. Algumas delas se transformaram em ação dos moradores, trabalhadores e demais frequentadores do bairro, dentre as quais está o encontro de M. com um policial para discutir sobre arte:

Uma das ações do Uso foi distribuir carne moída pelo asfalto e outros locais da Rua Três Rios. Essa ação fazia parte do procedimento [relacional] que se denominava Ruídos Poéticos, no qual o intuito era perceber, realçar e/ou criar estranhamentos, isto é, ruídos, na realidade cotidiana local. A ação específica da carne sobre o asfalto despertou a ira de M., um comerciante que tinha uma loja na Rua Três Rios. Um dia, ele tirou uma foto de um cavalete onde tinha carne moída, para, em suas palavras, “usar como prova”. Ao enquadrar esse aspecto do real, M. produziu um objeto, a foto, que servia de evidência do fato ocorrido. Ele então chamou a polícia e se encontrou com o policial no saguão da Oficina Cultural Oswald de Andrade. Ali, eles discutiram sobre o que era ou não era arte. Depois desse encontro os policiais se tornaram parte recorrente das ações, e M. dançava jocosamente e ria com seus colegas quando o espetáculo Corpo\_Cidade\_Bom\_Retiro, produzido a partir das experimentações na região, passava em frente ao seu comércio (Capuano & Torres, 2021, p. 56).

A gravação de uma fala de outro comerciante sobre uma cena do espetáculo Corpo\_Cidade\_Bom\_Retiro<sup>2</sup>, resultante da residência, indica que os objetivos artísticos de USO estavam mais próximos de serem alcançados. Ele diz:

Teve teatro de rua aí, muito melhor. Feito de noite. Não atrapalha o trânsito, não atrapalha nada. Atrapalha o trânsito, é uma rua de movimento. [...] Vou arrumar um rato, juro por deus, vou criar, amarrar no rabo e soltar no meio. (USO, 2014a, 12s).

Outro registro afirmativo da relação mais próxima entre o teatro do USO e o cotidiano urbano foi feito pela rede Globo local, em entrevista concedida pela esposa de M. ao jornal SPTV, quando ela nega o estatuto de arte às ações do Uso: “eu não acho que é arte, a não ser que eles me digam qual é o objetivo do que eles estão fazendo e o propósito disso” (USO, 2014b, 1 min 38 s). Além disso:

A matéria do SPTV foi assistida pelos trabalhadores, trabalhadoras, moradores e moradoras da Área de Atuação nos bares do Bom Retiro e a discussão se ampliou. Passados sete anos, quando um/uma artista do Uso passa pela Rua Três Rios, há conversas com os trabalhadores e trabalhadoras e M. abre um sorriso desconcertado e desconcertante (Capuano & Torres, 2021, p. 56).

Essas e outras respostas das pessoas do território ao processo de criação do USO, na residência artística na Oficina Cultural Oswald de Andrade, indicaram que a pesquisa estava chegando a um novo patamar, ou seja, finalmente estava pisando o asfalto e se aproximando da possibilidade de criar teatro junto com o cotidiano urbano. Mas ainda era apenas uma chegada, e a criação não era junto com o cotidiano urbano. Estávamos começando a pisar no asfalto.

---

<sup>2</sup> Informações sobre o espetáculo podem ser acessadas em <https://www.uso.art.br/obra02-bom-retiro>

Essa imagem de descida e chegada ao asfalto é inspirada no filme *Tão Longe, Tão Perto*, de Win Wenders (1993). Nessa obra, o personagem anjo Cassiel, de tanto amar o modo de vida dos seres humanos, decide abandonar sua condição de ser eterno que pensa, ouve e vê as pessoas de longe, para se tornar, ele próprio, um ser humano. Há uma cena em que Cassiel desce do topo do monumento Siegestäule, ou Obelisco da Vitória, em Berlim, e chega ao asfalto da cidade. Durante o filme, ele passa por várias fases em seu processo de aproximação: sai do campo distanciado, conceitual, passa pelo estranhamento do aprendizado das coisas humanas mais banais como andar, comer e pedir bebida em um bar ficando cada vez mais perto de se tornar humano.

Na residência no Bom Retiro, foi criado um procedimento inspirado no personagem anjo Cassiel. Como dispositivo de investigação relacional com a cidade foi elaborado um jogo de cartas a partir da trajetória desse anjo. As cartas inventadas direcionaram os modos das/dos artistas se relacionarem no território, desde uma grande distância do cotidiano, como a carta *Anjo Tão Perto do Paraíso*, cujo direcionamento era: *Você deve ver pessoas, objetos, prédios, animais, com distância, pensar sobre as pessoas e as coisas, ter a distância de quem vive desde sempre e para sempre*. Até uma mínima distância do cotidiano, como a carta *Homem Tão Perto das Funções*, cujo direcionamento era: *Você deve se mover guiado pelas funções, ter pensamentos funcionais e ações funcionais. Ser usado pela cidade e usá-la de acordo com as funções*.

O aspecto de jogo com o cotidiano traz consigo a possibilidade de escolha, assunto central na filosofia helleriana. Para Heller (1987, 2014) a ampliação de escolhas por dentro da vida cotidiana é um combate contra a separação entre o ser humano e aquilo que constitui a sua humanidade, ou seja, é um combate contra a alienação. Em *Sociologia de la vida cotidiana* (1987), a autora problematiza a questão do jogo apresentando sua positividade e negatividade:

Como hemos dicho, mediante el juego pueden ser puestas en movimiento *todas las facultades humanas*. [...] ¿Cuál es, por tanto, la función del juego en la vida cotidiana? El juego constituye una actividad que desarrolla las capacidades, que está guiada por la fantasía, y que —dada su falta de consecuencias— *no puede ser un deber*: no se podría nunca exigir, ni nunca nadie lo ha hecho. El desarrollo de las capacidades sin consecuencias sociales, por un lado y la inexigibilidad por otro, crean una particular *esfera* y una particular *consciencia de libertad*. Tenemos así un momento positivo y un momento negativo interrelacionados entre sí. Es negativo el aspecto de la ausencia de obligación; el dato positivo es el desarrollo de las capacidades (pp. 373-375, grifo no original).

Assim mesmo, Heller (1987) resalta a tendência da alienação em invadir esferas que não seriam alienadas, tanto mais quanto a sociedade em questão estiver dominada pela alienação:

Todos los pensadores que han emitido hipótesis sobre un futuro no alienado, se han interesado particularmente por la parte que el juego puede tener en un mundo sin alienación (Rousseau, Fourier). Por el contrario cuanto más alienadas son las relaciones sociales, cuanto mas alienada es la actividad de trabajo y la misma vida «verdadera», tanto más clara y unívocamente el juego se convierte en una *evasion*, en un punto de apoyo, en una pequeña isla de libertad. [...] Los adultos juegan la mayoría de las veces para olvidar el mundo, para crear un mundo distinto en el lugar del real, y también para constituirse una pseudo-individualidad en el lugar de una individualidad efectiva. [...] El juego, elegido como instrumento de evasión, sigue siendo improductivo y el mismo hombre, precisamente a causa de la libertad subjetiva conservada de este modo, se convierte en *prisionero del juego* (p. 375, grifo no original).

E conclui que:

La lucha contra la alienación se convierte en una lucha por la *reconquista* del juego. Debe ser reconquistado el juego auténtico, que no es el juego de las funciones, las apariencias, sustituto de la vida, sino parte orgánica de la libertad finalmente conquistada (p. 376, grifo no original).

Refletindo por essa perspectiva, USO se encontrava no limiar entre a alienação e a liberdade, isso porque o jogo estava sendo proposto, e quase o tempo todo jogado conscientemente, apenas pelos artistas participantes da residência. Ainda que as diversas respostas das demais pessoas do bairro fossem criativas, pouco elas participavam conscientemente do jogo, muito menos propunham suas regras e objetivos. Era preciso descer mais em direção ao asfalto para chegar a uma tentativa de horizontalidade na criação conjunta com o cotidiano local.

## **INFILTRAÇÃO NA VIDA COTIDIANA URBANA. INFILTRAR E SER INFILTRADO**

Em 2015, a pesquisa foi levada do Bom Retiro para o bairro da República, também no centro da cidade de São Paulo. Alguns artistas participantes da residência permaneceram nessa jornada. Nesse momento, buscou-se uma relação mais continuada com as pessoas do território, criando rotinas com elas. Agora a pesquisa se debruçava sobre uma infiltração na vida cotidiana local, de modo que os artistas se infiltrassem ali, mas também fossem infiltrados por ali. Antes de qualquer jogo, era necessário ser jogado para descobrir os jogos locais.

Para isso, foram utilizados procedimentos relacionais que tinham sido treinados no Bom Retiro, bem como outros foram criados. Já, aqueles que causavam ruídos no cotidiano foram deixados provisoriamente de lado, bem como o foram aqueles que tinham servido para levar a pesquisa até o asfalto, como o Jogo das Cartas do Anjo. Para a infiltração acontecer, foram utilizados os seguintes Procedimentos Relacionais<sup>3</sup>: (1) área de atuação; (2) habitação; (3) atuante; (4) anonimato; (5) infiltração; (6) suspensão de visões/filtros pré-existentes; (7) enunciado; (8) qualquer; (9) contagem de tempo; (10) ação metamorfose; (11) giro; (12) mapeamento; (13) formações; (14) registros; (15) suspensão; (16) rotina. Para a construção do espetáculo *Corpo\_Cidade\_Rotinas\_(ficção)*, resultante do processo de infiltração na República, foram utilizados também os seguintes Procedimentos Relacionais: (17) abertura de procedimento; (18) diálogos; (19) ruídos poéticos; (20) narrações do que se vê; e (21) andar olhando para as entranhas.

Sem dizer que se tratava de um processo de teatro, cada artista participante da pesquisa passou a realizar as mesmas atividades que grande parte das pessoas realizava no quarteirão escolhido para ser o território de criação. Com essas atividades, cada artista criou rotinas, repetidas duas vezes por semana durante meses, as quais geraram relações cotidianas com os trabalhadores locais. Depois de alguns meses de relação, depois de quase se esquecer de que estava ali por escolha artística, cada artista realizou uma fala de caráter explicitamente artístico convidando seus interlocutores daquele cotidiano a criarem junto com ele. Nessa fala foi dito que a ação que eles realizavam juntos, como por exemplo, a ação entre um artista e o balconista que sempre servia café para ele, que essa ação, pela perspectiva do artista, era uma criação, porque ele estava escolhendo ir ali como uma criação. Assim, a conversa era considerada por ele uma criação teatral, também o balcão, o gesto do balconista, e tudo o que acontecia ali naquele momento. Por fim, o artista perguntava a seu interlocutor se eles poderiam continuar criando aquilo juntos, isto é, se ele poderia continuar indo ali tomar café e se o balconista queria continuar criando com ele. Quando o convite era aceito, depois de algumas semanas de criação conjunta, o artista perguntava a esse seu novo parceiro de criação se ele gostaria de fazer modificações na ação, alterando falas, cenário, adereços, gestos, e tudo o mais que estava presente no acontecimento. Nesse sentido:

---

<sup>3</sup> A descrição detalhada dos Procedimentos de 01 a 10 pode ser assistida em <https://www.youtube.com/watch?v=eB6y5qDjeEY>

A conversa por dentro do cotidiano que desnaturaliza o cotidiano passou a ser entendida como a principal obra criada pelo Uso, uma vez que se compreende como obra o instante em que o balconista reflete sobre o seu gesto realizado todos os dias e escolhe se vai realizar daquele mesmo modo ou não. Assim, ainda que se faça o gesto repetido na aparência exterior, ele já não será o mesmo, uma vez que internamente opera-se uma dimensão de escolha (Capuano & Torres, 2021, p. 59).

A partir das cenas de teatro criadas nessas relações, foi criado o espetáculo itinerante de rua *Corpo\_Cidade\_Rotinas\_(ficção)*<sup>4</sup>, um espetáculo realizado por alguns artistas do USO e dezenas de trabalhadores e trabalhadoras locais, os quais atuaram durante a temporada de um ano com duas sessões semanais, de Dezembro de 2015 a Dezembro de 2016. O espetáculo era uma jornada por dentro do cotidiano dos quarteirões das ruas Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, Vinte e Quatro de Maio e Avenida Ipiranga. O espetáculo não recebeu verba pública ou privada para a sua realização, pois uma produção totalmente independente, do Uso em parceria com as demais pessoas do território.

Com esse trabalho, a pesquisa USO chegou à tessitura cotidiana urbana e os artistas, as cenas e também o modo de produção se misturaram, quase completamente, com a vida cotidiana local: USO tinha conseguido fazer teatro com a cidade, com a vida cotidiana urbana. Para isso, tinha inventado modos de fazer teatro; no entanto, esses modos levaram o trabalho a um beco sem saída.

## **BECO SEM SAÍDA. ENCONTRO COM AGNES HELLER**

Depois de dois anos de infiltração recíproca entre os artistas de USO e o cotidiano do quarteirão do bairro da República, a pesquisa chegou ao seu ápice, mas também tocou um ponto de estagnação, o qual quase fez a investigação acabar. A sensação era de que nada seria mais intenso do que aquele processo, mas era muito difícil manter o espetáculo em cartaz por mais tempo, uma vez que nunca houve recursos financeiros para remunerar os artistas do projeto. Isso, sobretudo, porque o trabalho recebeu todas as negativas de editais públicos de incentivo ao teatro do município e do estado de São Paulo. Além de ser difícil enquadrar o formato do espetáculo a esses editais, o trabalho não tinha um apelo da crítica especializada, já que não teve chance de cair nas graças dessa crítica porque seus agentes

---

<sup>4</sup> Uma descrição pormenorizada desse espetáculo encontra-se em Capuano & Torres (2021), disponível em <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>. Outras informações e análises sobre o espetáculo também podem ser acessadas em <https://www.uso.art.br/obra01-rotinasfic%C3%A7ao>

não compareceram às sessões por mais que tivessem sido convidados durante um ano de temporada.

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

Outros experimentos foram feitos no ano de 2017, mas parecia que a pesquisa não saía do lugar. A impressão era de que não fazia sentido algum continuar buscando a aproximação entre o teatro e o cotidiano urbano, uma vez que já tínhamos encontrado um caminho que nos levou a um beco sem saída. Não obstante, antes de desistir da pesquisa, me dirigi para a academia em uma graduação em filosofia. Era uma tentativa de criar nesse beco sem saída, ou de pelo menos entender esse beco.

Minha necessidade de abstrações teóricas partiu do concreto da cidade com o objetivo de retornar com mais compreensão à realidade desse concreto. Penso que esse ponto de partida tenha sido determinante nas escolhas que me colocaram em contato com Agnes Heller, uma vez que sua teoria da vida cotidiana foi escrita na corrente filosófica marxista, especificamente um marxismo que faz defesa do método materialista histórico-dialético.

Foi através desse método que Ágnes Heller decifrou a vida cotidiana. Contrária à escassez de material filosófico sobre o assunto e ao idealismo que depreciava o cotidiano nos pensamentos que a precederam, ela buscou apreender, nas palavras de Gyorgy Lukács, “la vida cotidiana como totalidad específica” (citado em Heller, 1987, p. 13). Este autor afirma que através de sua investigação e de sua exposição em *Sociologia de la vida Cotidiana*, Heller nos oferece:

Un cuadro conjunto en el cual tenemos con nitidez frente a nosotros, no solamente las funciones de la vida cotidiana, sino la misma vida cotidiana en el concreto ser-así de su génesis, de sus límites, de su actuar auténtico. Este complejo de problemas extremadamente importante de la vida social es de este modo expuesto por Agnes Heller con mayor claridad, globalidad, con mayor disponibilidad para desarrollos ulteriores,

de lo que habían hecho los escasos autores que hasta ahora se han ocupado de tan importante tema. Ésta es la razón por la que su escrito representa uno de los estudios más importantes de todo el campo de investigación sobre la génesis y el devenir del ser social concreto (citado em Heller, 1987, p. 14).

Segundo Heller (1987), a maior parte das pessoas, durante a maior parte do tempo de suas existências vive na cotidianidade, independentemente de terem ou não terem consciência disso. Ninguém pode escapar da vida cotidiana porque é ela que propicia a sobrevivência de cada pessoa e, também, a continuidade da existência da espécie humana. É o mundo onde nascemos e onde aprendemos a nos mantermos vivos realizando todas as atividades necessárias para isso, de uma maneira eficaz para os padrões sociais em vigor.

Fundamentada pelo pensamento de Karl Marx (2015), Heller (1987) aponta que nas sociedades determinadas pela propriedade privada —vinculada à produção mercantil, ao trabalho assalariado e à divisão do trabalho—, as pessoas deixam de lado seus interesses mais genéricos, ou seja, os interesses de humanidade, e a vida cotidiana se dirige quase em sua totalidade para os interesses particulares. Em consequência do processo de exploração da força de trabalho, o interesse particular da maior parcela da população mundial foi reduzido a comer, beber e dormir, isto é, um interesse apenas na sobrevivência. Enquanto isso, a outra parcela da população defende suas particularidades menos miseráveis economicamente, mas também imediatas pensando nos benefícios próprios que garantam o bem-estar de si mesmo independentemente do que ocorra com a espécie humana.

Porém, Heller (1987) considera que esse panorama de rebaixamento de vida não é intrínseco à vida cotidiana, mas é um sintoma de determinadas organizações sociais. Considera também que as transformações dessas organizações se dão por dentro do cotidiano, uma vez que o cotidiano é “el fermento secreto de la historia” (p. 20). Assim, na vida cotidiana estariam os caminhos para as revoluções, bem como se encontrariam ali os motivos de alguns fracassos revolucionários. Por isso, Heller se dedicou a elaborar uma teoria da vida cotidiana que “no negase su afinidad con la enajenación y, sin embargo, afirmase al mismo tiempo que junto a la estructura intranscendible de la vida cotidiana y a pesar de ella una vida cotidiana no alienada es también al menos concebible” (p. 6).

Nesse processo de enfrentamento da alienação por dentro da esfera da vida cotidiana, a filósofa considera a arte uma aliada, pois ela contribuiria para a construção da individualidade das pessoas. Ou seja, a arte favoreceria a consciência de cada pessoa em relação à sua própria constituição particular e genérica ampliando as possibilidades de escolhas no dia-a-dia que valorizariam a humanidade.

Em *Sociologia de la vida cotidiana*, apresenta todas as categorias que ela apreendeu em seu estudo na busca da compreensão do que *a vida cotidiana é*. Através dessas categorias, pode-se perceber que o USO estava sendo levado pelo fluxo cotidiano e criando com esse fluxo, mas não estava compreendendo as entranhas da matéria cotidiana, a sua estrutura e a sua gênese. Por isso, o trato artístico com a matéria estava limitado, sem capacidade de novos movimentos e experimentações.

Mais uma vez a pesquisa corria o perigo de operar com um pensamento ultrageneralizador. Ou seja, um modo cotidiano de pensar estava se infiltrando na pesquisa:

São traços característicos da vida cotidiana: o caráter momentâneo dos efeitos, a natureza efêmera das motivações e, a fixação repetitiva do ritmo, a rigidez do modo de vida. De forma análoga, é o pensamento cotidiano um pensamento fixado na experiência, empírico e, ao mesmo tempo, ultrageneralizador [...]. De duas maneiras chegamos à ultrageneralização característica de nosso pensamento e de nosso comportamento cotidianos: por um lado, *assumimos* estereótipos, analogias e esquemas já elaborados; por outro, eles nos são “*impingidos*” pelo meio em que crescemos e pode-se passar muito tempo até percebemos com atitude crítica esses esquemas recebidos, se é que chega a produzir-se uma tal atitude” (Heller, 2014, pp. 63-64, grifo no original).

Agnes Heller me fez perceber que o beco sem saída era falso, que era na verdade o início de uma longa jornada de jogos com os diversos elementos constituintes da vida cotidiana urbana que estavam (e ainda estão) e muitos continuarão sendo ignorados inconscientemente por mim.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O diálogo com a teoria da vida cotidiana da filósofa Agnes Heller tem a potência da construção de um rico instrumental crítico para a observação dos mais variados aspectos da relação entre o fazer teatral e a vida cotidiana das cidades onde esse fazer ocorre. As categorias apresentadas pela autora podem enriquecer as análises sobre as criações teatrais que se interessam em lidar com a vida cotidiana urbana, e, na mesma medida,

incentivar artistas a inventarem e/ou desenvolverem processos singulares de criação que atuem mais diretamente com as especificidades do cotidiano da cidade.

Através do encontro com a teoria da vida cotidiana de Heller, a pesquisa USO - Teatro Urbano encontrou sentido e apoio de existência. Pudemos refletir com mais inteireza as razões pelas quais insistimos em nadar contra a corrente, os porquês de permanecemos em um quarteirão do centro da cidade de São Paulo desde 2015 fazendo teatro em parceria artística com os trabalhadores e as trabalhadoras em seus locais de trabalho, ou seja, em lojas, em barracas, em carrinhos, em casa de jogos, em restaurantes, no horário comercial, em pleno pico da atividade cotidiana urbana. Além disso, pudemos entender, com Heller (1983), que fazemos isso para assumir e lidar criticamente com nosso papel conquistado indiretamente na divisão social do trabalho, na qual ficou a cargo de poucos a lida com a arte, quando essa se tornou uma profissão de especialista. Cabe dizer que, no Brasil, essa divisão faz com que a maioria esmagadora das peças teatrais seja vista sempre por uma minoria da população, geralmente também artistas.

Heller possibilitou também uma observação mais precisa da variação das distâncias entre o fazer teatral do USO e o cotidiano da cidade. Bem como auxiliou no desenvolvimento de ensaios e de dramaturgia ao dar maior entendimento aos Procedimentos Relacionais que foram criados nas últimas décadas.

Compreender um pouco mais a estrutura da vida cotidiana possibilitou ao USO elaborar e realizar a construção de uma sede ambulante, o Carrinho Trágico de Churrasco Grego, inaugurado em Novembro de 2022. A criação e a produção da sede engajaram diversos trabalhadores do território; esse processo colocou o USO mais perto da tessitura cotidiana do território criando uma rede de pessoas envolvidas nas indicações de fornecedores de material, nas indicações legais para o funcionamento da Sede, nas dicas de melhor localização, na escolha do logotipo da sede, nos palpites sobre a carne e nas discussões em torno da programação trágica da sede. Também foi inspirado, nos estudos hellerianos sobre a vida cotidiana, o projeto de montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, no quarteirão da República, com a participação de dezenas de trabalhadores.

Vale ressaltar que o Carrinho Trágico de Churrasco Grego foi feito com aportes financeiros particulares, sem apoio público ou privado. E que *Édipo Rei* foi recusado nas duas edições de edital de incentivo à produção teatral da cidade de São Paulo nas quais

foi inscrito. Além dos artistas do USO, desse projeto participariam e seriam remunerados trinta e dois trabalhadores e trabalhadoras do quarteirão, fazendo Édipos, Creontes, Jocastas, Sacerdotes e os demais personagens da tragédia de Sófocles. Ampliar o olhar feito com o cotidiano urbano é necessário e urgente para que diversos projetos que buscam novas formas de criar teatro com a cidade não sejam impossibilitados de existir. Por fim, a relação com Agnes Heller também deu origem a meu projeto de pesquisa de mestrado que foi aceito pelo Instituto de Artes da UNESP em 2023, cujo título é o mesmo do presente artigo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAPUANO, A. & TORRES MACHADO, V. (2021). A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. *Ephemera: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas*, 4(9), 47-65. <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>

HELLER, A. (1983). *A filosofia radical*. Editora Brasiliense.

HELLER, A. (1987). *Sociologia de la vida cotidiana*. Ediciones Península / Edicions 62.

HELLER, A. (2014). *O cotidiano e a história*. Paz e Terra.

KOSIK, K. (1995). *Dialética do concreto*. Paz e Terra.

LUKÁCS, G. (1966). *Estética-Volume 1 a 4: la peculiaridad de lo estético*. Ediciones Grijalbo S.A.

MARX, K. (2015). *Cadernos de Paris & Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Expressão Popular.

## AUDIOVISUAL

USO (2014a). *Corpo\_Cidade\_Bom\_Retiro* [Vídeo de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=qmbBop8Yn60&t=103s>

USO (2014b). *Matéria do Jornal SPTV, Canal Rede Globo de Televisão* [Vídeo de YouTube]. <https://youtu.be/opZMJKzhud4>

WENDERS, W. (1993). *Tão longe, tão perto*. Sony Pictures Classics.