

LÚCIA HELENA MARTINS

**DEJETOS, DETRITOS E DEVANEIOS: DRAMATURGIAS DO ESPAÇO EM
MANIFESTAÇÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS**

CURITIBA

2012

LÚCIA HELENA MARTINS

**DEJETOS, DETRITOS E DEVANEIOS: DRAMATURGIAS DO ESPAÇO EM
MANIFESTAÇÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação apresentada como
requisito para a obtenção do Grau de
Mestre ao Curso de Mestrado em
Teoria Literária do Centro Universitário
Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientadora: Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA

2012

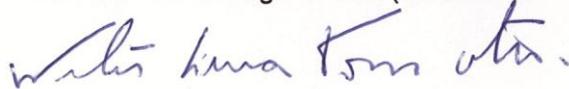
TERMO DE APROVAÇÃO

LÚCIA HELENA MARTINS

**DEJETOS, DETRITOS E DEVANEIOS: DRAMATURGIAS DO ESPAÇO
EM MANIFESTAÇÕES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora - Uniandrade)


Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)


Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)



Curitiba, 13 de agosto de 2012.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram durante o meu processo de concretização desta pesquisa.

Meus agradecimentos à minha orientadora que admiro, Anna Stegh Camati, pela orientação e por todos os ensinamentos que se estenderam do espaço acadêmico ao espaço da vida.

Agradeço aos professores que compuseram minha banca, Walter Lima Torres e Verônica Daniel Kobs, pelas sugestões e contribuições feitas na qualificação, que muito colaboraram para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos coletivos de teatro aqui investigados que durante todo o meu processo de investigação se disponibilizaram para o enriquecimento da pesquisa. À Dionísio Bombinha pelas conversas e entrevistas sobre o processo criativo do Grupo Teatro que Roda, assim como por ter cedido diversos materiais. Ao pessoal do Grupo Vertigem, especialmente a Roberto Áudio por ter cedido algumas fotos das manifestações investigadas. À Il Trupe de Choque, especialmente à Lígia Marina e Carmem Soares pelo diálogo constante durante todo o meu processo de investigação, assim como pelos diversos materiais para a concretização deste estudo.

A Evaldo Mocarzel por ter disponibilizado os DVDs de BR-3.

Ao meu amigo Cleber Silvestre, que me acompanhou durante as vivências dos eventos aqui estudados.

A Ismael Scheffler, amigo e pesquisador, pelas intensas conversas sobre teatro e vida.

A Katrym Bordinhão, pela revisão e amizade.

Aos professores que me marcaram durante a vida, seja através de construções ou desconstruções.

A Rodrigo Stori, em especial, pelo companheirismo e compreensão durante os muitos momentos de minha vida, e também pela filmagem do espetáculo *Das saborosas*.

A Eduarda Regina da Matta, irmã, amiga, companheira em toda a vida, nas brincadeiras, nos estudos, na música, na literatura, etc.

A Virgínia e Aurora, que estiveram sempre ao meu lado, durante a escrita do trabalho.

Agradeço ao meu irmão Rodrigo, ao meu pai Dalton e a todos os meus amigos e amigas que me ajudaram de alguma forma durante esta caminhada.

Agradeço à minha mãe e minha avó pelo exemplo dado em relação ao amor e afinco aos estudos.

Agradeço a Deus pela força e saúde para que eu pudesse realizar mais uma etapa da minha vida.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vi
RESUMO	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUÇÃO.....	1
1 DO EDIFÍCIO TEATRAL AO ESPAÇO NÃO- CONVENCIONAL	8
2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS RELACIONADAS À DRAMATURGIA DO ESPAÇO	27
3 DEJETOS – BR-3, DO GRUPO VERTIGEM	533
3.1 VIATOR: COMPOSIÇÃO ESPETACULAR PELO TRAJETO	544
3.2 O CONCEITO DE <i>DIFFÉRENCE</i> E A FLUIDEZ DAS IDENTIDADES.....	59
3.3 DRAMATURGIA DA <i>DIFFÉRENCE</i>	622
3.4 ESPAÇO: MAPA, PERCURSO, MOVIMENTO	644
4 DETRITOS EM ESPAÇOS DIVERSOS.....	81
4.1 <i>CIDADE SUBMERSA</i> , DO GRUPO VERTIGEM	81
4.2 <i>MATERIAL TEBAS ELDORADOS/ 11 DE SETEMBRO</i> , DA II TRUPE DE CHOQUE	102
5 DEVANEIOS – DAS SABOROSAS AVENTURAS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SEU FIEL ESCUDEIRO SANCHO PANÇA – UM CAPÍTULO QUE PODERIA TER SIDO, DO GRUPO TEATRO QUE RODA	130
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS:.....	159
ANEXO 1: ROTEIRO DE AÇÕES	164
ANEXO 2: FICHAS TÉCNICAS	170
ANEXO 3: PROGRAMA DE <i>CIDADE SUBMERSA</i>	1777
ANEXO 4: PROGRAMA DE <i>DAS SABOROSAS AVENTURAS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SEU FIEL ESCUDEIRO SANCHO PANÇA - UM CAPÍTULO QUE PODERIA TER SIDO</i>	1788

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Utilização de máscaras em <i>BR-3</i>	vi58
Figura 2 – Figuras trabalhando na construção de Brasília em <i>BR-3</i>	68
Figura 3 - Público compondo a cena em <i>BR-3</i>	74
Figura 4 – Público compondo a cena em <i>BR-3</i>	75
Figura 5 – Escombros da Antiga Estação da Luz em <i>Cidade submersa</i>	81
Figura 6 – Público em contato com objetos de arqueologia em <i>Cidade submersa</i> ...	83
Figura 7 – Projeção de imagens em <i>Cidade submersa</i>	86
Figura 8 – Fichas preenchidas pelos participantes em <i>Cidade submersa</i>	87
Figura 9 – Vista da Cracolândia do local da intervenção <i>Cidade submersa</i>	88
Figura 10 – Leitura do texto no início da vivência em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	111
Figura 11 – Aquecimento corporal durante a vivência em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	112
Figura 12 – Casa em ruínas do espaço de criação de <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	112
Figura 13 – Público escolhendo figurinos para criações de cenas ou instalações em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	113
Figura 14 - Objetos dispostos no local para possíveis criações em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	113
Figura 15 – Objetos do local utilizados para criação de instalação em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	114
Figura 16 – Exploração da casa em ruínas para criação de cena em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	114
Figura 17 – Jogo corporal realizado durante a vivência de <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	115
Figura 18 – Cena realizada durante o momento da Jornada em <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	116
Figura 19 – Cenas assistidas por todos os participantes no final da vivência de <i>Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro</i>	116
Figura 20 – Relação de Dom Quixote e Sancho Pança com o público em <i>Das saborosas</i>	137
Figura 21 – Combate entre Dom Quixote e os punks em <i>Das saborosas</i>	140
Figura 22 – Dulcineias transitando em cima de colheitadeira pelas ruas da cidade em <i>Das saborosas</i>	141
Figura 23 – Dom Quixote na praia no Timor Leste em <i>Das saborosas</i>	145
Figura 24 – Dom Quixote iniciando o espetáculo no Teatro Grande Otelo em <i>Das saborosas</i>	146

Figura 25 – Dulcineia descendo de rapel por uma árvore em *Das saborosas* 146

RESUMO

Esta dissertação, após uma breve revisão sobre as relações entre palco e plateia em diversos períodos históricos, embasada em teóricos do teatro, como Jean-Jacques Roubine, Evelyn Furquim Werneck Lima, Ricardo José Brügger Cardoso, Patrice Pavis, Newton de Souza, e de teatrólogos como Antonin Artaud e Jerzy Grotowski, examina diferentes dramaturgias do espaço em manifestações cênicas contemporâneas, desenvolvidas por coletivos de teatro brasileiros. Como pensar sobre o conceito de dramaturgia do espaço significa, também, problematizar algumas especificidades que se imbricam nesse campo de pesquisa, em um primeiro momento, investiga-se a interação ator-espaço-espectador, as mudanças nas relações entre espectadores e cena, a questão das historicidades inerentes aos espaços, as formas-trajeto, o espaço como significante principal do acontecimento cênico, o embaralhamento entre arte e vida, e os aspectos sociais e políticos que caracterizam as artes contemporâneas. Em um segundo momento, o *corpus* selecionado para a pesquisa que inclui *BR-3* e *Cidade submersa*, ambas do Grupo Vertigem; *Material Tebas Eldorados/ 11 de setembro*, da Il Trupe de Choque e *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*, do grupo Teatro que Roda, foi analisado à luz de perspectivas teóricas de críticos teatrais, como André Carreira, Evill Rebouças e Antônio Araújo, e de filósofos, sociólogos e antropólogos, como Hans Ulrich Gumbrecht, Jacques Derrida, Nicholas Bourriaud e Michel de Certeau, cujas reflexões fundamentam o desenvolvimento das principais questões relacionadas às dramaturgias do espaço apresentadas nesse estudo.

Palavras-chave: Dramaturgias do espaço. Interação ator/espaço/espectador. Formas-trajeto. Historicidades.

ABSTRACT

This dissertation, after a brief revision concerning the relationship between stage and audience in several historical periods, discussed by theatre theorists, such as Jean-Jacques Roubine, Evelyn Furquim Werneck Lima, Ricardo José Brügger Cardoso, Patrice Pavis, Newton de Souza and performance studies specialists, among them Antonin Artaud and Jerzy Grotowski, examines different space dramaturgies in contemporary scenic manifestations, developed by Brazilian theatre groups. As thinking on the concept of space dramaturgy also implies problematizing several specificities that are closely connected with this field of research, first of all, this study investigates the interaction actor-space-spectator, the changing relationship between spectators and the scene, the issue of the historicity incorporated by space, trajectory-forms, space as main signifier of the scenic event, the blurring of life and art, and social and political aspects that characterize modern art. Secondly, the *corpus* selected for the research which includes *BR-3* and *Cidade submersa*, both by Grupo Vertigem; *Material Tebas Eldorados/ 11 de setembro*, by Il Trupe de Choque and *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*, by the group Teatro que Roda, was analyzed in the light of theoretical perspectives by theatre critics, such as André Carreira, Evill Rebouças e Antônio Araújo, and by philosophers, sociologists and anthropologists, mainly Hans Ulrich Gumbrecht, Jacques Derrida, Nicholas Bourriaud and Michel de Certeau, whose reflections provide the insights for the development of the main issues related to space dramaturgies presented in this study.

Keywords: Space dramaturgies. Actor-space-spectator interaction. Trajectory-forms. Historicities.

INTRODUÇÃO

O termo dramaturgia abrange, na contemporaneidade, muito mais do que a concepção formulada pelos gregos da “arte da composição das peças de teatro” (PAVIS, 2005, p. 113). Esta ampliação do conceito de dramaturgia e do compreender teatral deu-se devido às mudanças estéticas e questionamentos sociais em relação à construção das cenas teatrais, no final do século XIX e início do século XX, por teatrólogos como Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, dentre outros, quando a situação de privilégio do texto dramático foi problematizada:

A atitude desses autores e de tantos outros contribui, de certa forma, para uma ampliação do conceito de dramaturgia. Se antes esse termo contemplava unicamente a literatura dramática produzida pelo dramaturgo, a partir das interferências do encenador e dos demais artistas envolvidos na criação do espetáculo, tal conceito também passa a abarcar a criação cênica. (REBOUÇAS, 2009, p. 22)

A partir desses questionamentos, o teatro contemporâneo colocou em discussão o conceito de dramaturgia, lançando novos olhares sobre o mais forte elemento da tradição na área do teatro. Segundo André Carreira

As introduções no campo do teatro de noções de dramaturgia como uma escritura que pode estar instalada no corpo do ator não apenas redefine a noção de ator, nos propõe repensar nossos conceitos em relação teatral. Nesse sentido, refletir sobre as relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico, do espaço cultural e a construção de textos espetaculares nos espaços abertos da cidade, é também pensar sobre o conceito de dramaturgia do espaço. (CARREIRA, 2007, p. 1)

A concepção de dramaturgia passa a ser dividida por cada signo teatral (ator, cenário, figurino, espaço, luz, sonoplastia etc). Com base em teóricos

contemporâneos que se debruçam sobre dramaturgias do espaço em lugares não convencionais, a presente pesquisa objetiva discutir alguns estudos de casos que envolvem diferentes dramaturgias do espaço. As dramaturgias contemporâneas em espaços não convencionais, investigadas neste estudo, apresentam como característica uma situação em que texto e cena são fluídos, no sentido que, em cada apresentação ou intervenção, as dramaturgias são construídas no aqui-agora, ou seja, as relações entre público, ator, espaço, texto etc., genuinamente efêmeras, é que compõem, no momento de cada acontecimento cênico, sua dramaturgia. Desta forma, podemos falar em dramaturgia do espaço, o que difere da dramaturgia do texto apenas como palavra falada.

Se, por um lado, Carreira afirma que “a cidade é dramaturgia, porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando o seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção” (CARREIRA, 2009, p. 4), veremos, a partir de Evill Rebouças, que o conceito de dramaturgia do espaço também se aplica mesmo quando se trata de ambientes fechados, como igrejas, hospitais, banheiros públicos etc. que oferecem uma moldura semântica espacialmente determinada:

Se compreendermos o termo *dramaturgias* como uma somatória entre textos ditos e aqueles que se encontram entre as lacunas da encenação, podemos afirmar que a qualidade gerada pela carga semântica do espaço passa a responder por importantes discursos do espetáculo. O espaço historicizado contamina a encenação com uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramatúrgicos. Embora não estejam materializados pela palavra em forma de diálogos ou mesmo quando os autores não consideram certas especificidades em suas escritas, a percepção do espectador passa a impregnar-se de valores acerca do edifício público. (REBOUÇAS, 2009, p. 174-175)

A dramaturgia do espaço só se materializa com a ação humana, visto que qualquer espaço teatral é um lugar de encontro que gera sentidos e experiências a partir da relação interativa que acontece, em diferentes níveis, entre as ações da cena, o ambiente espacial e o espectador-participante.

Com base nos pressupostos discutidos acima, objetiva-se examinar as dramaturgias do espaço em quatro manifestações cênicas contemporâneas: *BR-3* e *Cidade submersa* do Grupo Vertigem, *Material Tebas Eldorados/11 de setembro* da Trupe de Choque, e *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*¹ do Grupo Teatro que Roda. Com exceção de *BR-3*, tive a oportunidade de tomar parte nos três últimos experimentos cênicos mencionados.

*Das saborosas*², com direção de André Carreira, é uma manifestação cênica estreada em julho de 2006 pelo Grupo Teatro que Roda, de Goiânia, que realiza trabalhos desde 2003, e tem como proposta desenvolver um teatro de rua que invade o espaço da cidade e seus fluxos “não como cenografia, mas como dramaturgia” (CARREIRA, 2007, p. 1).

O nome do coletivo “aliado à imensa vontade de rodar o país faz com que o nome, além de lúdico, assumo seu sentido cinético e dinâmico e o ponha em movimento”³. O grupo busca, nos seus trabalhos, a pesquisa e a experimentação de linguagens cênicas que possibilitem ações culturais e sociais produtivas. Essa intervenção urbana foi levada a diversas cidades do Brasil, e a apresentação da qual participei ocorreu no dia 26 de agosto de 2010 em Sorocaba – SP. Porém, devido às especificidades dos locais, abordarei em alguns momentos o acontecimento em

¹ No decorrer da pesquisa, utilizarei apenas *Das saborosas* para referir-me a esse espetáculo.

² As informações aqui colocadas estão no programa da manifestação cênica mencionada que constará em anexo no final desta pesquisa.

³ Livro do evento cênico. Em anexo no final deste trabalho.

outras cidades com o intuito de enriquecer a pesquisa, tendo em vista a relação da dramaturgia no aqui-agora, ou seja, as diferenças e transformações que cada cidade em diferentes tempos podem acarretar no evento cênico em cada local/cidade por onde o grupo passa. A análise comparativa será efetuada por meio de alguns elementos das cenas (figurinos, texto, objetos e materiais utilizados), levando em conta minha vivência física com o coletivo em Sorocaba, assim como vídeos de outras apresentações, entrevistas e relatos do grupo.

Material Tebas Eldorados/ 11 de setembro é um projeto desenvolvido pela II Trupe de Choque, um coletivo teatral atuante na cidade de São Paulo desde 2001. Esse trabalho não é um espetáculo, nem uma intervenção, mas um projeto de vivência diversificado, sobre o qual me debruçarei no capítulo 4. O grupo realiza uma pesquisa artística-pedagógica que insere tanto os artistas, os participantes, quanto os pacientes do Hospital Psiquiátrico Pínel, onde está localizada a sede da trupe. Seu objetivo é romper as limitações entre teoria e prática e estimular o pensamento crítico em todos os participantes.

A realização deste projeto acontece em formato de experimento de ensaios, no qual tanto o público quanto os artistas criam juntos e montam as cenas durante a vivência. Especificamente na data em que participei, houve a leitura de um texto adaptado à luz de Bertolt Brecht, de *Antígona* de Sófocles e, a partir disso, o grupo todo foi experimentar, vivenciar e criar as cenas, sempre buscando a relação com a contemporaneidade e os destroços do atentado 11 de setembro, como provocação. O evento aconteceu no Hospital Psiquiátrico Pínel que interfere na construção da vivência, como veremos na pesquisa.

Duas das manifestações objeto de estudo são trabalhos do Grupo Vertigem de São Paulo. O renomado coletivo surgiu no começo dos anos 1990, e tem como

universo que norteia os seus trabalhos a utilização de espaços não convencionais e o processo colaborativo de criação cênica. Antônio Araújo, diretor do grupo, em *A gênese da Vertigem: processo de criação de O paraíso perdido*, faz a seguinte reflexão:

[...] se o teatro é a arte do provisório, daquilo que se esvai a cada noite, sem a possibilidade de recuperação idêntica e exata à da noite anterior, não seria o processo de ensaio, espaço por excelência de precariedade, um espelho mais fiel da arte teatral? O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado. O desejo do ponto final parece não passar de uma utopia – duramente buscada, mas nunca atingida – já que ele vai contra a própria natureza do teatro. (ARAÚJO, 2011, p. 2)

A partir dessas perspectivas, abordarei, no presente trabalho, a questão da dramaturgia do espaço no espetáculo *BR-3*, tendo em vista a vivência realizada pelo grupo para a concepção da realização cênica. Em função da minha não participação na apresentação do espetáculo, utilizo os postulados de José Roberto O’Shea, em “Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática” (2007), para pensar sobre o evento em questão. Segundo esse pesquisador, no procedimento para uma análise de qualquer espetáculo e/ ou *performance* dramática supõe-se a presença do crítico ou uma historiografia cênica que depende de um trabalho de reconstrução baseada em documentos e relatos.

Porém, ambos os processos implicam uma reconstrução, pois toda a *performance* ao vivo é efêmera e fugidia. Assim, a mediação feita pelo crítico, os procedimentos e as limitações analíticas se aplicam a produções dramáticas vistas ou não. Para a realização de uma análise, cuja *performance* não foi vista pelo crítico, afirma O’Shea, os elementos formais de um espetáculo deixam atrás de si inúmeras pistas: o texto verbal que foi encenado, gravações visuais, audiovisuais ou

digitalizadas, que ilustram trabalho do ator, cenografia, figurino, uso do espaço, movimento e marcação, música, sonoplastia, desenho de luz, manual, além de programas de espetáculos, cartazes, entrevistas realizadas durante o processo, materiais publicitários, texto da peça comparado ao texto espetacular e críticas produzidas para a mídia e academia. O'Shea ainda afirma que:

O evento teatral é maior do que as intenções artísticas/estéticas que o concretizam. Já que a *performance* é dirigida para o público e por ele condicionada, em última instância, mais do que os significados que os artistas inscrevem em seu trabalho, o que importa são os significados que o espectador constrói. (O'SHEA, 2007, p. 159)

Neste sentido buscarei discutir *BR-3* com base no DVD do evento cênico, assim como no documentário do mesmo, ambos realizados por Evaldo Mocarzel. Será utilizado, também, o livro *Teatro da Vertigem - BR-3* (2006), organizado por Sílvia Fernandes, com depoimentos de todos os artistas; além de críticas, artigos e comentários encontrados em diversos sites na internet e publicações acadêmicas.

O outro trabalho do Grupo Vertigem a ser aqui analisado é a intervenção urbana *Cidade Submersa* que aconteceu no terreno da antiga rodoviária de São Paulo, em junho de 2011, com a minha participação. Nesse evento, o papel fundamental foi desempenhado pelo público, convidado a criar/imaginar a história de cada fragmento ou destroço que compõe as ruínas da antiga rodoviária, por meio do contato físico com os escombros, mediado por instrumentos da arqueologia. É importante ressaltar que a localização é fundamental nesta relação de *presentificação* para a criação do imaginário, como veremos no capítulo 4.

As minhas investigações serão norteadas por indagações, tais como: Como as manifestações a serem examinadas ocorreram em espaços não convencionais diversos, é válido falar em diferentes dramaturgias do espaço? Será que as vivências, escolhidas como objeto de estudo, requerem um local determinado para

se constituir ou poderiam ser transferidas para outros locais sem problemas de alteração no tocante às complexas interações entre ação, espaço e espectador-participante que acontecem em diferentes níveis?

O primeiro capítulo, “Do edifício teatral ao espaço não convencional”, objetiva examinar as relações entre palco e plateia em diversos momentos históricos, baseado em teóricos, como Jean-Jacques Roubine, Newton de Souza, Patrice Pavis, Evelyn Furquim Werneck Lima, Ricardo José Brügger Cardoso, Evill Rebouças, e teatrólogos, como Jerzy Grotowski, Antonin Artaud e Bertolt Brecht, dentre outros.

No segundo capítulo, intitulado “Perspectivas teóricas relacionadas à dramaturgia do espaço”, serão discutidos diversos fatores que exercem uma função determinante em relação às dramaturgias do espaço. Também serão mencionadas possíveis trajetórias da arte contemporânea.

Os capítulos que tratam da análise e discussão do *corpus*, *Dejetos*, *Detritos* e *Devaneios*, serão desenvolvidos à luz de teóricos do teatro e das artes, mas também de filósofos, sociólogos e antropólogos como Hans Ulrich Gumbrecht, Jacques Derrida, Nicholas Bourriaud e Michel de Certeau, dentre outros, para fundamentar meus escritos. Objetiva-se investigar as manifestações cênicas desenvolvidas pelos grupos e coletivos de teatro selecionados e problematizar alguns aspectos, tais como a interação ator-espaço-espectador, historicidades, forma-trajeto, a produção de presença e a relação entre arte e vida que se imbricam no campo de pesquisa que coloca em discussão a dramaturgia do espaço.

1 DO EDIFÍCIO TEATRAL AO ESPAÇO NÃO-CONVENCIONAL

O objetivo desse capítulo não é traçar um panorama histórico sobre as relações espaciais do ou no teatro, mas mostrar a diversidade de abordagens e perspectivas que regem esse campo de estudos à luz de críticos, tais como Patrice Pavis, Evelyn Furquim Werneck Lima, Ricardo José Brügger Cardoso, Evill Rebouças, Jean-Jaques Roubine, dentre outros, que se debruçaram sobre questões relacionadas ao espaço.

Para falar de dramaturgia(s) do espaço, antes de mais nada, será necessário refletir sobre a terminologia utilizada por diferentes autores. Tarefa nada fácil: enquanto alguns críticos utilizam o termo “espaço teatral” ou “lugar teatral” para designar o espaço onde acontece a relação entre os atores e o público (PAVIS, 1999, p. 138), outros usam denominações como “espaço cênico” ou “lugar cênico” (LIMA, 2006, p. 20).

Patrice Pavis, em *Dicionário de teatro* (1996, p. 132-133), apresenta uma classificação, diferenciando entre espaço dramático (abstrato, construído pela imaginação); espaço cênico (espaço real do palco, ou área cênica); espaço cenográfico ou espaço teatral (ou lugar teatral, espaço onde acontece a relação entre atores e espectadores); espaço lúdico ou gestual (criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos); espaço textual (espaço da partitura, como material bruto disposto à vista e ao ouvido do público) e espaço interior (como tentativa de representação de uma fantasia, um sonho). Partindo desta classificação paviana, é importante frisar que, indiferentemente de separações como forma de organização, há uma imbricação tanto entre esses espaços como entre suas relações com o tempo e a ação em qualquer manifestação artística. Pavis ensina, ainda, em *Análise dos espetáculos*:

Poderia esperar que o espaço, a ação e o tempo sejam elementos mais tangíveis do espetáculo, mas a dificuldade consiste não em descrevê-los separadamente, mas em observar sua interação. Um não existe sem os dois outros, pois o espaço tempo dramaturgico, o trinômio espaço tempo ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na interseção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena. (PAVIS, 2003, p. 139)

Evelyn Furquim Werneck Lima e Ricardo José Brügger Cardoso, em *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc* (2010), destacam três categorias que estão intrinsecamente ligadas ao espaço teatral, a arquitetural, a urbana e a social (p.10). Para eles os espaços teatrais e arquitetônicos:

[...] são prismas culturais em que o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira ou fantasiosa e espetacular. (2010, p. 10)

Os autores partem do conceito de Christian Norberg-Schulz que considera o espírito do lugar teatral “uma concepção clássica que identifica relações entre a arquitetura construída, o sentido expresso no espaço e a dinâmica da vida social” (LIMA; CARDOSO, 2010, p. 50). Em relação aos espaços e formas dos teatros, eles afirmam que esses foram se definindo lentamente, com a predominância do palco italiano, modelo que perdurou por muitos séculos, porém eles também identificam marcos de ruptura e o surgimento de novos padrões em que há diferentes relações entre plateia e palco.

Newton de Souza, em *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil* (2003), problematiza a relação entre os

espaços cênicos e o caráter de vanguarda atribuído à produção de *Cemitério de automóveis*, *O balcão* e *Autos sacramentais*, de Victor Garcia, levantando questões sobre espaço cênico e vanguarda artística.

Com base no artigo “A evolução do espaço cênico ocidental” de Clóvis Garcia (1996, p. 14-20), Souza (2003, p. 29) argumenta que o espaço cênico ou teatral é qualquer ambiente em que haja o encontro entre ator e público. Esse lugar pode ser uma praça, uma estação de trem ou um bar, por exemplo, que, durante o acontecimento desse encontro, deixa de ser exclusivamente o que normalmente é, para tornar-se um espaço teatral; quando este termina, o lugar volta a sua condição rotineira. Souza assevera, ainda, que o espaço cênico não é determinado pela arquitetura, mas resulta da soma de duas áreas, a área de público e a área da representação, ou seja, “a(s) área(s) ocupada(s) pelos espectadores em relação à(s) área(s) em que se encontram os atores, e vice-versa, determinam as relações de representação” (SOUZA, 2003, p. 30).

A partir disso, as relações que permeiam as manifestações teatrais desde o teatro grego até a atualidade são descritas por Souza como: “*arena, semi-arena, cena frontal, cena panorâmica, sem limites e vertical*” (SOUZA, 2003, p. 30) que serão abordadas brevemente a seguir.

A *arena*, organizada em um espaço circular, que remete a uma roda, inicialmente utilizada no teatro grego, é a mais antiga forma de relação entre ator e espectador. A roda possui uma disposição favorável para a narração e está presente em rituais e cerimônias “Os jogos e as danças dramáticas ainda sobrevivem em nossa cultura massacrada pela pasteurização – por exemplo a capoeira, o tambor de crioula e a ciranda – também obedecem a esta disposição” (SOUZA, 2003, p. 31).

Na roda não há omissões de olhar, tendo em vista que o assistente utiliza a plenitude de 180 graus, que compreende o raio de visão humana. “Logo, em sua forma circular, a representação não omite nada do olhar do espectador, não há recortes no espaço” (SOUZA, 2003, p. 31). Desta forma, o ator estará permanentemente dentro da área de percepção visual do espectador, fazendo com que a presença ou ausência de seu personagem dependa estritamente de recursos realizados por ele mesmo, os quais geram a cumplicidade entre ele e o espectador para entrar no jogo.

Arquiteticamente falando, o teatro grego organizava-se do seguinte modo: havia a *skéné*⁴, que delimitava a área de representação, cuja função era possibilitar ao ator a troca de máscaras fora do alcance de visão do público. Consequentemente, a área de público tornou-se semicircular. Depois, na frente da barraca, se introduziu o *proskênion*, um tablado de madeira utilizado como área de atuação destinada ao protagonista e seus interlocutores. A área circular ficou destinada ao coro e passou a ser chamada de orquestra.

O espaço cênico do teatro clássico obedecia a essa concepção, fixo em pedra e dotado de arquibancadas ao redor da orquestra, que constituíam a área de público denominada *theatron*, o lugar de onde se vê. Percebe-se, então, que, a inserção desses elementos no espaço da arena tornou-o uma relação de representação *semi-arena*, promovendo uma mudança do formato circular para um semicírculo, trazendo uma semente para o que mais tarde seria chamado de frontalidade.

O teatro romano é caracterizado por um edifício cercado onde a orquestra, reduzida a semicírculo, deixou de ser área de representação para transformar-se em

⁴ *Skéne* significa “barraca” e deu origem às palavras “cena” e “cenografia”.

plateia, área de público destinada aos nobres, já que o público em geral sentava-se ao seu redor nas arquibancadas. A área de representação, portanto, limitava-se ao proscênio.

Note-se que, com essa conformação, havia uma diferença de visibilidade por parte do público em relação ao local no qual se encontrava durante o espetáculo. Passou, então, a existir uma linha divisória entre a área de representação e a área de público, permitindo aos romanos adotarem o *aelum*, ou seja, cortina: “o desenrolar da cortina passou a marcar o início e fim da ação teatral.” (SOUZA, 2003, p. 32-35).

Com relação à prescindibilidade da arquitetura, Souza postula, ainda, que inúmeras alterações introduzidas no espaço cênico não resultaram em diferenças nas relações palco e plateia. O autor se refere à cena elisabetana

[...] uma edificação com várias áreas de público e elaborada área de representação, cuja relação é a mesma do teatro grego clássico, ou seja *semi-arena*. O mesmo ocorre com o teatro medieval, que criou as cenas simultâneas, mas não introduziu nenhuma relação de representação nova. (SOUZA, 2003, p. 30)

O palco italiano, resume Souza, plenamente desenvolvido em 1778, obedecia aos princípios da perspectiva linear, chamado de caixa ótica, e funcionava como um campo pictórico. A divisão entre área de representação e área de público ficava mais delimitada. Nesse formato de *cena frontal* o público tem um ponto de vista único, com o recorte do campo visual do espectador, e do que deve ser apresentado. O encenador faz uso de outros elementos para realizar o jogo com os espectadores, não mais concentrados unicamente no ator. No entanto, o pleno desenvolvimento da cena frontal, ocorreu na segunda metade do século XIX:

Isso porque, no teatro de palco à italiana, a sala tem a forma de ferradura, em cujas paredes estão incrustados os balcões e camarotes divididos em andares ou ordens e galerias; no centro da sala, ficam as poltronas que compõem a platéia. O público pagante ocupa os lugares de acordo com sua capacidade de arcar com os ingressos, tanto mais caros quanto maior for a visibilidade do palco. [...] Sentado comodamente

nas poltronas, o público poderia usufruir a mais realista das situações ou a mais fantástica das imagens que brotassem da imaginação dos encenadores. Adotando tal pressuposto, mais do que o palco italiano, o palco frontal conquistou a hegemonia como lugar teatral. É, portanto, essa *relação frontal de representação*, dotada de anteparos em todas as suas dimensões, que, até hoje, continua merecendo a condição de sinônimo do próprio Teatro. A cena enquadrada oferece possibilidades de composição semelhantes à própria pintura, com a vantagem de ser um quadro cinético. (SOUZA, 2003, p. 36-37)

Jean-Jacques Roubine, em *A explosão do espaço* (1998), afirma que, apesar de existirem ao longo da história do teatro diversas práticas teatrais, desde o teatro antigo, passando pelas representações medievais dos mistérios e milagres, os tabladros da *commedia dell'arte*, o circo, co-existindo nos séculos XIX e XX, quando imperava a cena ilusionista, o palco italiano tornou-se, a partir do século XVII, tão pleno que parecia inerente à própria natureza do teatro.

Esse espaço arquitetônico ocupou uma posição dominante em todo o século XIX e primeira metade do século XX. Além do conforto para os espectadores e os aparatos técnicos, esse formato oferecia condições melhores de visibilidade e acústica, possibilitando as transformações exigidas para a ação cênica da época. Neste período o teatro ocidental, em sua maioria, realizava o teatro que buscava a imitação naturalista e os efeitos de ilusão. Então, os espaços à moda italiana serviam em função de uma execução da concepção da estética naturalista e foram perfeitos para tal estilo de teatro (ROUBINE, 1998, p. 81-82).

Voltando ao caráter vanguardista de *Cemitério de automóveis*, *O balcão* e *Autos sacramentais*, de Victor Garcia, Newton de Souza assevera que o alicerce dessas produções é o espaço cênico. As montagens aconteceram entre 1968-1974 e, devido a novidade em relação a diversos aspectos, como o espaço, a cenografia, figurinos e texto foram consideradas renovadoras no teatro brasileiro. O abandono da frontalidade e a fusão das áreas de público com as áreas ocupadas pelos atores era uma ousadia numa época em que a burguesia frequentava as salas à italiana em

famosos teatros da moderna cidade. Essa relação de representação ou *cena panorâmica* é contrária à da arena, pois o público fica no meio e os atores ao seu redor, formato que pode ser visto em diversos espetáculos desde as vanguardas artísticas até hoje. Muitos espetáculos utilizam este recurso espacial. De acordo com Souza:

A dinâmica da cena exigia que o espectador deslocasse o olhar por toda a área de atuação; as relações de representação eram variáveis, passando pela arena, semi-arena e cena panorâmica. As personagens surgiam em trechos muito curtos e rápidos, como flashes... (SOUZA, 2006, p. 76)

No formato *vertical*, os atores e espectadores encontram-se em diversos andares de uma estrutura. *O balcão*, de Victor Garcia, é um exemplo: o piso da sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar foi rebaixado 7 metros, para que o público sentasse dentro de uma espécie de funil com 17 metros de altura. As plataformas eram colocadas umas sobre as outras e, desta forma, o espectador tinha diante de si um enorme poço afunilado. A área do público era como uma sacada, em que os espectadores podiam ver diante, acima e abaixo uns dos outros, separados por um abismo (SOUZA, 2003, p. 104).

Muitos encenadores buscaram transformar a relação público/cena no decorrer da história do teatro. Ricardo José Brügger Cardoso, no artigo “Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano” (2008), expõe que no período clássico o anfiteatro grego já afirmava a demarcação ideológica da cidade com a inclusão das diversidades sociais através de sua forma semicircular que congregava o público e fazia do espaço um local de interação entre os espectadores. Também na Idade Média, devido às origens mágico-religiosas, a cidade e o teatro eram unificados. Os mistérios aconteciam no próprio espaço urbano, o “verdadeiro *lócus* da representação” (CARDOSO, 2008, p. 81).

O crítico, comenta, ainda, que o homem medieval construía estruturas simbólicas relacionando o universo da representação teatral ao cotidiano da cidade. As manifestações artísticas eram tão integradas à realidade da comunidade que os espaços (comércio, residências, céu, chão) se confundiam, transformando o espaço cotidiano em espaço teatral. Aliás, “antes da invenção da *caixa mágica* do teatro italiano, como se sabe, a encenação pertencia ao universo urbano, seus telhados e janelas permaneciam ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, no ato da encenação” (CARDOSO, 2008, p. 81).

Por outro lado, Lima e Cardoso (2010) relatam que no século XVI, “enquanto a nobreza se distraía em seus teatros palacianos, o espaço público das ruas e bulevares era utilizado para outros tipos de performance” (p. 49). Como por exemplo, a Pont-Neuf, na França, que se configurava como um verdadeiro palco a céu aberto, de tal forma que era impossível separar as atividades artísticas das comerciais “pois havia uma correlação muita intensa entre os espetáculos de rua e o ambiente de comércio” (p. 49).

Lima e Cardoso acreditam que a arquitetura teatral é um espelho das hierarquias e relações sociais. Eles fazem um estudo de diversos edifícios teatrais, como por exemplo, citam o Teatro de Sabbioneta, construído em 1590. Neste local, o príncipe fica localizado de forma que possa olhar para os seus súditos reunidos abaixo e ser visto por eles, além de uma ampla visão em perspectiva do palco. Ou seja, a confrontação palco/plateia é determinada por uma “mensagem política e social arquitetonicamente reforçada” (2010, p. 34). O palco representava a praça de uma cidade e o camarote ducal, o palácio urbano. Neste teatro, é possível notar que:

[...] de um lado, os espectadores eram uma parte da visão do duque, como se fossem o primeiro plano para uma visão da cidade que se estendia diante de seu camarote, numa imitação realista da praça pública da cidade diante da sacada real

de seu palácio; de outro, não lhes era dado o privilégio de compartilhar da visão ducal da própria cidade, pois era o duque quem tinha o poder para corrigir as distorções visuais da cidade, calculando as distâncias espaciais e sociais provenientes de sua visão “perfeita”. (LIMA.; CARDOSO, 2010, p. 34).

No século XVIII, segundo Lima e Cardoso, algumas construções de edifício teatral eram realizadas nos moldes parisienses. E assim, as salas teatrais apresentavam a sociedade inerente à elas, como podemos ver na seguinte citação:

O teatro metafórico se insinua com clareza na legibilidade deste espaço, diria Certeau. O espaço geométrico e arquitetural da sala transformava-se no espaço antropológico e perceptivo da existência. A experiência vivida por cada indivíduo, por cada espectador, é sua própria relação com o mundo, com o sonho e com o meio em que vivencia. A concepção do espaço físico dos ambientes destinados ao público foi perfeitamente elaborada para representar um ambiente luxuoso. Porém, esta representação nada tinha a ver com a encenação do espetáculo, por trás da pesada cortina de veludo vermelho. O verdadeiro espetáculo ocorria – e ainda ocorre- na vivência simbólica dos espectadores, ratificando o conceito de espaço de representação por Henri Lefebvre. (LIMA; CARDOSO, 2010, p.111)

A partir dos avanços nas outras artes, especialmente no cinema, o teatro passa a aprimorar uma propriedade que é característica específica dele mesmo: a relação direta entre ator e espectador. O espaço cênico passa a ser repensado de maneira que valorize essa especificidade. Eliminação de bastidores, cortinas e outros elementos de ocultação e seleção de cenas passam a ser procedimentos muito utilizados. A partir disso, o rompimento com a frontalidade desenvolveu-se em larga escala.

Ao lado de questões estéticas, também no início do século XX, começou a ser questionada a desigualdade social que se manifestava dentro da estrutura teatral à italiana. Segundo esses pressupostos, a sala italiana é o espelho de uma hierarquia social, pois, como já mencionado anteriormente, os mais ricos ficam com

o lugar de melhor visibilidade, acústica e conforto. Devido a isso muitos artistas buscavam o caminho da democratização: “Democratizar o teatro seria, portanto, democratizar, antes de mais nada, a relação mútua dos espectadores, assim como sua relação com o palco” (ROUBINE, 1998, p. 83).

Nesse sentido, vários teatrólogos criaram concepções e realizaram experimentações em diversos espaços buscando romper ora com esta forma hierárquica, ora com as relações de representação impregnadas na época. Muitos destes pensadores do teatro não concretizaram suas teorias, como Artaud, que, no final do século XIX, com o anseio de modificar a forma fixa de recepção do espectador, no intuito de propiciar uma mudança de percepção por parte do público, idealizou o seguinte em relação ao espaço:

Suprimimos a cena e a sala, substituídas por uma espécie de lugar único, sem dimensões nem barreiras de qualquer tipo, o que se tornará o próprio teatro da ação. Será reestabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e atravessado pela ação. Este envolvimento provém da própria configuração da sala [...] A sala será fechada por quatro paredes, sem qualquer espécie de decoração, e o público ficará sentado no meio da sala, na parte de baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que se desenvolverá à sua volta [...]. (ARTAUD, 1984, p. 123)

Porém, mesmo com esta ousadia teatral para a época, Artaud ainda não conseguiu concretizar esta ruptura em relação à recepção do espectador. Mas, com a sua ideologia, acabou por influenciar vários encenadores depois dele, como veremos adiante, com o *Living Theatre*. Outro idealizador, Adolphe Appia, que, apesar de realizar trabalhos simbolistas com utilização da frontalidade e da tradicional relação de representação, acreditava que a arte floresceria com ou sem espectadores e isso dependeria do espaço cênico.

Segundo Lima e Cardoso (2010), o primeiro diretor que compreendeu a nova interação estabelecida entre atores e espectadores foi Appia. Depois dele, surgiram diversas propostas de reutilização do espaço teatral, como por exemplo, o quinto palco⁵ de Gordon Craig: “a proposta do quinto palco representava a substituição de um palco estático por um cinético, e para cada estilo de encenação um tipo especial de lugar cênico” (p. 124).

Com as vanguardas artísticas, comenta Souza (2003), houve uma explosão da teatralidade, cujos espaços de encenação começaram a ser instalados em espaços variados, tais como cabarés, cafés, dancings e restaurantes. O objetivo das vanguardas era transpor os limites da arte tradicional.

Nesse sentido, o espaço cênico apresenta duas situações: a adoção de outras relações de representação alternativas para a realização do espetáculo teatral; e a interferência do cotidiano por meio do teatral, o que demonstra que todo e qualquer ambiente pode se tornar área de atuação. Em todas as alternativas, motivos por fins didáticos, de propaganda política ou de agressão ao público, os artistas de vanguarda percebem a necessidade de estabelecer outro tipo de contato com o espectador, mas sempre com a expectativa de ultrapassar os limites de uma recepção passiva do fenômeno teatral. Logicamente, isso não significa que o desenvolvimento permanente dos recursos técnicos aplicados na sala frontal fosse interrompido. (SOUZA, 2003, p. 45)

A pesquisa cênica do movimento futurista buscava um público que não fosse passivo, mas que participasse com imprevistos e diálogos com atores em lugares diversificados. Foram realizadas *serates* em cafés, porões dos teatros e galerias, teatro surpresa recheados de intervenções inusitadas, teatro de variedades, teatro

⁵ “Os quatro espaços cênicos anteriores eram o anfiteatro grego, o espaço medieval, os tabladros da *commedia d’ell arte* e o palco italiano” (LIMA; CARDOSO, 2010, p. 124).

jornal, teatro tátil, teatro aéreo, invasão de catedrais, nas ruas etc. (SOUZA, 2003, p. 44).

Bertolt Brecht apresentava cenas nos cafés de Munique, buscando, com isso, um público que não permanecesse passivo, mas que dialogasse com os atores (SOUZA, 2003, p. 44). Além de cafés e bulevares, esse encenador realizou produções artísticas em locais variados, além de teatros tradicionais, tendo uma jornada extensa, sempre buscando o aperfeiçoamento de sua ideologia através da arte.

Flavio Desgranges (2006, p. 79-86) comenta a peça didática de Bertolt Brecht, compreendida não como um teatro de espetáculo, mas como uma manifestação com caráter pedagógico, calcada na proposição participativa feita aos integrantes do evento. Essas peças didáticas foram inicialmente realizadas por crianças e jovens em escolas e grupos de operários, entre 1929 e 1932. Esse trabalho visava à democratização do teatro em outros espaços e com outros públicos possíveis para o teatro.

Brecht almejava escapar do meio de produção próprio ao teatro burguês, tirar o carimbo de mercadoria do trabalho teatral, indo ao encontro de um público que estabelecesse uma outra relação com esta arte, para quem o teatro fosse de fato necessário, constituindo-se em importante espaço de reflexão e atuação em face das questões de seu tempo. Um teatro pensado para aqueles “que não pagam pela arte e nem são pagos pela arte, mas que querem fazer arte”. (DESGRANGES, 2006, p. 80)

A situação para essa forma de manifestação teatral era propícia, como diz Desgranges (2006, p. 80-81), já que, na época, uma grande quantidade de teatros operários se organizaram com meios e materiais simples, aspirando formas

diferentes de materiais políticos, como o *agit-prop*⁶ por exemplo. Era um período com uma movimentação cultural e político-social que propiciava a criação da peça didática que não foi idealizada para espectadores, e sim para atuantes.

Tadeusz Kantor, cenógrafo e encenador polonês, também utiliza espaços não convencionais para realizar seus experimentos cênicos. Tendo como base o seu tempo histórico – o de uma Polônia destruída pela guerra, encena em 1944, *O Retorno de Ulisses* em um apartamento em que a sala em si era a arte, o espectador era colocado dentro da obra de arte e “utiliza o estado natural do lugar: poeira, lama, velhas tábuas e caixas sujas – aspectos originados de uma Polônia destruída e subjugada pela Alemanha nazista” (REBOUÇAS, 2010, 129).

Kantor também revoluciona a noção de tempo e lugar teatral quando, em 1969, no período do seu teatro impossível, encena uma representação que se dava em lugares diversos ao mesmo tempo. Era uma viagem, em que ele introduz a noção do impossível, recusando totalmente a regra convencional do tempo e do lugar teatral e propondo, para além das definições da arte e da não-arte, o exercício da impossibilidade da arte.

Em 1967, Kantor realiza *Happening panorâmico do mar Báltico* que utiliza o espaço natural do mar, onde o público coloca suas cadeiras praianas em frente ao mar e assiste ao encenador, vestido de maestro, regendo as ondas.

Outro encenador polonês que revolucionou a cena foi Jerzy Grotowski, que foi acusado de ter se apropriado das ideias de Kantor:

[...] Grotowski, segundo Kantor, tinha lhe roubado as idéias para criar o “teatro pobre” [...] Guy Scarpeta, também fala desta situação e dá indício que Grotowski,

⁶ O teatro *agit-prop* (termo proveniente do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda) é uma forma de animação teatral que visa sensibilizar um público para uma situação política ou social. Surge após a revolução russa de 1917 e se desenvolve sobretudo na URSS e na Alemanha, depois de 1919 e até 1932-1933 (PAVIS, 2001, p. 379).

por ter muitas amizades, tinha possibilidades de sair do país e, portanto, levar ao mundo idéias kantorianas. (CINTRA, 2006, p. 152)

Apesar da polêmica sobre quem seria o idealizador do teatro pobre, quem concebeu e concretizou esse projeto foi Jerzy Grotowski, que, em 1959, fundou o teatro das 13 filas, uma pequena sala com apenas 13 filas de cadeiras buscando a aproximação do público com os atores. Rejeitou as estruturas arquitetônicas com suas divisões palco-plateia e criou o teatro pobre, um espaço reduzido, sem a ajuda de qualquer maquinaria e modificável por completo de um espetáculo para outro.

A pesquisa cênica que movia o teatro laboratório de Grotowski era a relação do público com a cena. Nesse sentido, ele realizou diversas experimentações, dentre elas a peça *Kordian* (1962), ambientada num hospício, e *Fausto* (1963), em que os espectadores sentam-se à mesma mesa em que atuam os atores. Como consequência há uma ruptura com papel do espectador daquela época, já que ele assume um papel não apenas de *voyeur*. Em *Fausto*, o público é parte do banquete e, como havia atores na plateia, além de criar um efeito de dissolução entre fronteiras criador-realizador, o público pode ser considerado também, em parte, cenário.

Ainda em 1965, buscando investigar o espectador como testemunha, Grotowski encena *Príncipe constante*, em que, excluído da cena, o público foi colocado atrás de uma parede de madeira, forçado a olhar por cima da mureta à cena que ocorria dentro de uma arena retangular. Segundo Ismael Scheffler:

Isso, no entanto, não pode ser confundido com a forma de exclusão existente do teatro tradicional à italiana. O espectador daquele evento percebia sua condição e precisava se esforçar para ver. Tornava-se um *voyeur* assistindo na espreita, como se fosse proibido sem intervir na cena. (SCHEFFLER, 2009, p. 101)

Jacques Coupeau, em 1913, instala-se numa sala em que, por mais que o espectador ainda esteja em relação frontal com os atores, o palco não está mais separado da sala, e utiliza uma iluminação vinda de trás do público, evitando a separação, entre espectador e a caixa do palco, que o uso da ribalta costuma separar. Ele elimina o cenário construído e utiliza a iluminação e acessórios sugestivos. Porém, como as peças que escolhe para apresentar são obras literárias que visam ao prazer auditivo, visual e intelectual, que exige concentração do espectador, ele não questiona a posição frontal tradicional do espectador (ROUBINE, 1998, p. 86).

Rupturas práticas mais radicais começaram a ocorrer a partir dos anos 1950, quando as teses artaudianas foram (re)descobertas 30 anos mais tarde. Neste período iniciaram-se diversas manifestações artísticas que acabaram por embaralhar as fronteiras entre as linguagens artísticas e desmistificar a noção de obra de arte como um produto finalizado e comercializável. Agora o foco é o processo; o espectador tornou-se parte da obra no aqui-agora e para isso o espaço deveria na prática ser outro.

Uma multiplicidade de grupos realizavam *happenings*, *performances*, *body-art*, fazendo com que as fronteiras entre as artes se expandissem de tal forma que as questões de nomenclatura se embaralharam: o que é teatro, *performance*, intervenção urbana, instalação, nunca foram tão ambíguas e discutíveis (COHEN, 2004, p 15- 22). Dentre os vários grupos precursores na exploração do espaço não convencional citarei aqui apenas os mais conhecidos.

Max Reinhardt, no início do século XX, encena espetáculos para grandes massas, almejando um espaço mais democrático. Apresenta *Édipo Rei* para cinco

mil pessoas no Circo Shumann. Depois apresenta *O grande teatro do mundo* em Salzburgo numa Igreja. A partir disso Reinhardt “passa a ver o espaço como um dos elementos essenciais à cena. Segundo seu ponto de vista, haveria, para cada espetáculo, um novo espaço, independente de ser ou não um teatro convencional” (REBOUÇAS, 2010, p. 129).

O *Living Theatre*, de Julian Beck e Judith Malina, assimilando a arte à vida, e num ato de recusa da civilização do consumo, para fazer-se consciência política e desobediência civil (não-violenta), realizou, nas décadas 1960 e início de 1970, *hapenings*, *performances* e espetáculos que revolucionaram a arte da atuação quanto ao problema da participação do espectador. Em *Frankenstein* (1965), criaram como cenografia uma estrutura de tubos de 6 metros de altura por 10 metros de largura, divididos em 15 compartimentos de três andares interligados por escadas, sendo palco e sala integrados.

Paradise Now, realizado em 1968, era um ritual em que os atores encarnavam seus próprios personagens, e o ator interpelava, conversava e conduzia o espectador para fora do espaço do espetáculo. Em *The Brig* (1963) há uma espécie de labirinto que direciona ou freia o movimento dos atores. Uma rede de arame farpado cria uma barreira entre atores e espectadores, espelhando a subdivisão do mundo colocado na cena. Mesmo utilizando, nestes espetáculos, o espaço convencional, a relação com os atores e a cenografia romperam com a forma tradicional do teatro (ROUBINE, 1998, p. 100-101).

Luca Ronconi, em 1969, monta *Orlando furioso*. Devido à disposição do espaço tablados e assentos giratórios, o público tem a opção de escolher o ângulo de visão. As cenas acontecem simultaneamente, o que só é possível devido ao caráter fragmentado da encenação. Depois, ao invés de sentados, os espectadores

ficam em pé e podem movimentar-se livremente pelas cenas, enquanto que essas são representadas em cima de plataformas móveis que se movem entre a multidão. (ROUBINE, 1998, p. 105-106).

No Brasil, desde o início dos anos 1970, vários coletivos de teatro e *performances* investigam o espaço cênico e suas especificidades. Hoje, poderíamos falar de Opovoempé, de São Paulo; Companhia Silenciosa e Acruel Companhia de Teatro, de Curitiba; o Erro Grupo, de Florianópolis; Cia Artehúmus de Teatro, também de São Paulo, além do proclamado Grupo Vertigem, que fará parte do *corpus* desta pesquisa. Apesar de haver muitos coletivos espalhados por todo o Brasil, falarei brevemente de alguns que marcaram a história brasileira como precursores da realização de manifestações cênicas em espaços não convencionais.

No início dos anos 1970, o Grupo Oficina, com direção de José Celso Martinez Correa, realiza experimentos em locais como fábricas, rios, intervenções em espaços abertos, fazendas ocupadas, aldeias e quartéis. Cada espetáculo relaciona-se com o espaço escolhido para tal, afirmando o discurso político e social proposto pelo grupo, como, por exemplo, as intervenções realizadas em plena ditadura militar com o intuito de conscientizar a sociedade local sobre os problemas políticos do Brasil no período.

Em 1968, Victor Garcia monta *Cemitério de automóveis*, em São Paulo, cujo espaço cênico foi resultado da adaptação de duas oficinas mecânicas do Bairro de Bela Vista. Havia três palcos simultâneos, nos quais os espectadores sentavam em cadeiras giratórias, podendo mover-se de um lado para o outro, e acompanhar as três cenas. Não havia delimitação entre área de público e de representação. Os

pontos de vista dos espectadores seriam diferentes dependendo da posição que ocupassem nesse ambiente em que estavam imersos. Segundo Souza,

Não se tratava apenas de um novo tipo de palco; era um novo conceito de espaço cênico, na medida em que o ambiente original, uma oficina mecânica, fora preservado em suas características fundamentais para atender às exigências da montagem. Nos referimos à primeira experiência registrada no Brasil, em que o espectador era envolvido pelo ambiente sugerido pela encenação, aos moldes daquilo que em Artes Plásticas se pretende como instalação. (SOUZA, 2003, p. 51)

Outra experimentação de espaço não convencional relevante para esta pesquisa acontece em 1977, quando houve a encenação de *La serpento*, dirigida por Vécio Lisboa, no Rio Grande do Sul. Nesse espetáculo trinta pessoas ocupam os lugares de uma embarcação e rumam para outro porto. Este barco navega à noite no Rio Potengy, remetendo a uma serpente (REBOUÇAS, 2009, p. 133).

Ricardo Karman e Otávio Donasci nas suas *Expedições experimentais multimídia*, da Companhia Teatro Multimídia, encena *Viagem ao centro da terra*, em que o público, equipado com macacões, capacetes e luzes, percorre o túnel abandonado sob o Rio Pinheiros, em São Paulo. Em 1955, Karman realiza o espetáculo itinerante *A grande viagem de Merlim*, em que o público sai de São Paulo e chega ao Aterro Sanitário dos Bandeirantes em Jundiaí (REBOUÇAS, 2009, p. 134).

Outro coletivo teatral que explora espaços não convencionais é o Caixa Preta, de Porto Alegre. Segundo Anna Stegh Camati (2010), o espetáculo *Hamlet sincrético* (2005), deste grupo, é uma tradução cultural inspirada em *Hamlet*, de Shakespeare, que utiliza o Hospital Psiquiátrico São Pedro como espaço para o jogo cênico. Nesse espetáculo, o grupo comenta criticamente a exclusão racial e social

no Brasil, por meio do espaço e dos próprios atores que, além de serem negros, inserem elementos da cultura afro nas músicas e danças e no linguajar nas cenas.

Segundo a autora, “as potencialidades do espaço condicionam a percepção do público e interferem na recepção do espetáculo” (CAMATI, 2010, p. 12), tanto em relação à historicidade do espaço, que remete à memória coletiva do sofrimento dos que foram encarcerados no local, quanto ao diálogo dos conteúdos temáticos do texto traduzido, redimensionando o assunto abordado na peça (p. 12-18).

Ao problematizar o espaço em manifestações artísticas contemporâneas nos deparamos, constantemente, com conceituações de outras áreas em relação ao espaço, assim como sua relação com o tempo. No presente estudo, utilizaremos os pressupostos teóricos de Michel de Certeau (2011, p. 184) que diz que o espaço é o lugar praticado; o lugar indica estabilidade, mas quando acontecem as relações, aí sim, torna-se espaço e põe-se em movimento. De que forma isso acontece é uma questão a ser investigada nos próximos capítulos.

2 PERSPECTIVAS TEÓRICAS RELACIONADAS À DRAMATURGIA DO ESPAÇO

Neste capítulo abordarei, em linhas gerais, algumas questões teóricas que se imbricam no universo de pesquisa e interpretação crítica da dramaturgia do espaço, tais como a interação ator/espaço/espectador, a relação entre espaço e tempo, a produção de presença, as relações entre arte e vida e as mudanças de percepção por parte do público. Esses e outros aspectos das manifestações artísticas contemporâneas serão investigados à luz de pensadores como Nicolas Bourriaud, Jacques Derrida, Michel de Certeau e Hans Ulrich Gumbrecht, além de críticos do teatro brasileiro que se debruçaram sobre os temas mencionados, como Evill Rebouças, André Carreira, Sílvia Fernandes, dentre outros.

Apesar de a maior parte das manifestações cênicas contemporâneas ainda ser realizada em espaços convencionais, existem muitos grupos e coletivos artísticos que apresentam espetáculos, *performances* e intervenções urbanas em locais cada vez mais inusitados, responsáveis pela explosão do espaço cênico tradicional (ROUBINE, 1998, p.81-118) discutida no capítulo anterior. Essa heterogeneidade de abordagens cênicas e diversidade de espaços não convencionais utilizados são frutos de nosso tempo.

Na contemporaneidade, há espetacularidade nos anúncios dos produtos para consumo, assim como na apresentação dos fatos sociais e também na atividade política. Devido aos diversos procedimentos espetaculares imbuídos em praticamente todos os aspectos da vida dos indivíduos, há a impressão de um tom ficcional ao dia a dia.

A expansão dos meios de comunicação e a multiplicidade de informações deixam-nos expostos a um turbilhão de informações que se renovam constantemente, ademais, esse processo suscita sensações e estímulos

diversificados, o que submete o aparelho cognitivo a provocações e interrupções incessantes, causando alterações nos valores éticos e estéticos e influenciando a percepção e compreensão dos acontecimentos sociais. O multifacetado modo de vida contemporâneo exige do artista novos procedimentos estéticos para que se estabeleça um diálogo efetivo com os espectadores deste tempo. (DESGRANGES, p. 136-139)

Neste sentido, segundo Nicolas Bourriaud, a cultura do século XXI é percebida como “um campo caótico infinito de que o artista seria o navegador por excelência” (2011, p. 163). O bombardeamento por informações acumulativas, que provém de múltiplos focos, faz com que sua soma ultrapasse a capacidade de assimilação do indivíduo e o tempo de duração de uma vida normal.

A partir disso, percebe-se algumas características na arte na era da globalização: valorização do presente, do relativo e do fluido, tudo é instável e movente e busca por outras formas de relação entre arte e público, como dito acima.

Observa-se que não há mais a ideia de raiz, ou seja, ponto, pertencimento, espaço e identidade fixa, mas tudo acontece num movimento contínuo. Vários teóricos problematizaram e conceituaram este fluxo de movimento que permeia as ideias, a vida, a arte e o cotidiano das pessoas. Dentre eles, Jacques Derrida refere-se a este movimento não hierárquico como *rastro* ou *diferimento*, cerne da questão do conceito de *differànce*. Bourriaud identifica esse fenômeno como *radicante*, enquanto Gilles Deleuze e Felix Guattari referem-se a ele como *rizoma*.

Apesar de haver muita semelhança entre esses conceitos, eles diferem entre si. Bourriaud aponta as diferenças entre *radicante* e *rizoma*. Para ele, o conceito de *rizoma* surge como metáfora dos procedimentos de navegação na internet, “por sua estrutura fluida e não hierárquica, uma rede de significações conectadas umas as

outras” (2011, p. 53). Nesse sentido, diferentemente de uma árvore ou uma raiz, com um ponto fixo e uma ordem, no *rizoma* qualquer ponto pode e deve ser conectado a qualquer outro e se define como uma multiplicidade ao distanciar, de saída, a questão do sujeito. A noção de *radicante*, contrariamente ao de rizoma,

[...] assume a forma de uma trajetória, de um percurso, de um caminhar efetuado por um sujeito singular. “Uma multiplicidade”, explicam Deleuze e Guattari, “não tem sujeito nem objeto, apenas determinações, grandezas, dimensões...”. O radicante, pelo contrário, implica um sujeito. Este porém, não se resume a uma identidade estável e fechada sobre si mesma. Existe apenas sobre a forma dinâmica de sua errância e pelos contornos do circuito de que ele traça a progressão, que são seus dois modos de visibilidade: em outras palavras, o movimento é que permite *in fine* a constituição de uma identidade. (BOURRIAUD, 2011, p. 53-54)

Por analogia, em relação a essa identidade efêmera dada através da errância e do circuito, Michel de Certeau, em *A invenção do cotidiano: arte do fazer* (2011), especificamente no capítulo “Práticas do espaço”, afirma que um lugar não é fixo, mas se torna espaço quando é movimentado pelos indivíduos que o vivenciam. Assim, o espaço é atualizado, ativado e transformado pelos seus usuários, tornando-o um lugar praticado pelos seres humanos com seus corpos em movimento. Para tal pressuposto, diferencia “espaços” de “lugares”:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 2011, p. 184)

Já o espaço existe quando são levados em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável do tempo, ou seja,

[...] é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 2011, p. 184)

Nesse sentido, as artes contemporâneas, que imbricam tempo e espaço e que se relacionam com o conceito de Certeau, apontam o fenômeno da desterritorialização do mundo contemporâneo, ou seja, não há pertencimento, o espaço não tem a estabilidade de “um próprio”, mas é um lugar praticado pelos pedestres juntamente com suas memórias.

Para Certeau, a rua é um local transformado em espaço pelos pedestres. E a partir disso, pode se dizer que um evento artístico é transformado em cena através das “relações de representação”, ou seja, do jogo entre espectadores e atores que fazem de um lugar um espaço teatral.

Ao falar sobre a realização espacial do lugar, Certeau compara o espaço com a palavra e o lugar com a enunciação. Da mesma forma que quando a palavra é proferida é atualizada, a cidade, definida como um projeto urbanístico, é atualizada e transformada constantemente pelos seus usuários. Assim, o lugar praticado depende dos deslocamentos, através do contato físico de um coletivo para ressignificar-se constantemente.

Em relação à retórica da caminhada, ou seja, a arte de moldar percurso, Certeau diz que ela implica a combinação de estilos e usos: o estilo especifica “uma estrutura linguística que manifesta no plano simbólico [...] a maneira de ser no mundo fundamental de um homem” (2011, p. 166). O estilo e o uso visam uma maneira de fazer, ou seja, a errância vai tecendo espaços sucessivamente, como radicantes.

Certeau, ao refletir sobre as cidades, faz uma distinção entre *voyeur* e caminhantes. O primeiro tem uma visão distanciada, de um observador da cidade: “ser apenas um ponto que vê” (2011, p. 158). Esta cidade-panorâmica é como um simulacro teórico, e possui um desconhecimento das práticas. Para ele, esse deus *voyeur* “deve excluir-se do obscuro entrelaçamento dos comportamentos do dia a dia e fazer-se estranho a eles” (2011, p. 159).

Os caminhantes são os praticantes da cidade, cujo corpo “obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano, que escrevem sem poder lê-los” (2011, p. 159). As práticas urbanas, estranhas ao espaço teórico ou panóptico das construções visuais, remetem a formas específicas de maneiras de fazer, ou “operações”, a um outro tipo de espacialidade (2011, p. 159).

Essa realização espacial dá-se através da prática do lugar pelos usuários, com seus corpos, ou seja, através da presença física do errante; já o saber panorâmico funciona como um olho solar, cujo observador apenas interpreta a cidade. Hans-Ulrich Gumbrecht, em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), acredita que desde o Renascimento há um predomínio da autocompreensão dos saberes com função exclusiva de interpretar e atribuir sentido aos fenômenos que analisa.

Para ele, com a afirmação do cogito cartesiano, na modernidade, há a reprodução de dicotomias: espírito e matéria, mente e corpo, profundidade e superfície, significado e significante. Nesta dicotomia, o primeiro polo corresponde ao sentido, interpretação do fenômeno, como algo espiritual, que geralmente é privilegiado em prol do segundo, que corresponde à corporeidade e materialidade.

Contrariamente a esta espiritualização metafísica, Gumbrecht vai em busca de outros caminhos intelectuais, procurando reestabelecer “a coisidade do mundo”,

“na busca do que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual [*Erlebnis*] e pode dispensar a redução hermenêutica ao significado” (2010, p. 9). A partir desses pressupostos ele reflete sobre como lidar intelectualmente com essas experiências de modo não interpretativo. Para ele, “Presença refere-se, em primeiro lugar, às coisas [*res extensae*] que, estando à nossa frente, ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são apreensíveis, exclusiva e necessariamente, por uma relação de sentido” (2010, p. 9).

Gumbrecht diz que a interpretação é parte integrante do estar-no-mundo, porém não o único modo de nos relacionarmos com os fenômenos, pois, desta forma, o sentido profundo e oculto anula a capacidade de lidar com o que está à nossa frente, diante dos olhos e no contato com o corpo (a perda do mundo, hermeneuticamente induzida). Então, o que move a reflexão é a tensão entre presença e sentido, ou seja, ele não busca ser anti-hermenêutico ou contra a interpretação, mas busca uma concepção da experiência estética como uma oscilação entre “efeitos de presença” e “efeitos de sentido” (2010, p. 12).

A partir disso, busca propor futuras práticas intelectuais do trabalho das Humanidades, um campo conceitual que permita ultrapassar o estatuto central da interpretação. Para isso, ele explora a estética, a história e a pedagogia, e formula os conceitos de “*epifania*”, “*presentificação*” e “*dêixis*” como candidatos potenciais a um possível campo epistemológico não hermenêutico e não metafísico de apropriação do mundo.

A *epifania* é a impressão da tensão entre presença e sentido, quando ocorre surge do nada, sua emergência tem uma articulação espacial, e podemos descrever sua temporalidade como um evento. Três aspectos caracterizam a *epifania* como um

evento: nunca sabemos se ou quando ocorrerá; quando ocorre, não sabemos que intensidade terá; e se desfaz como surge.

Um outro aspecto da *epifania* é o elemento de poder e violência. Gumbrecht define “poder” como o potencial para ocupar ou bloquear espaços com corpos e “violência” como a concretização desse poder, ou seja, como atuação ou evento (2010, p. 144). Então, para haver experiência estética é preciso haver violência, já que *epifania* é o evento da substância que ocupa espaço.

Se compreendermos nosso desejo de presença como uma reação a um ambiente cotidiano que se tornou tão predominantemente cartesiano ao longo dos últimos séculos, faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas. (GUMBRECHT, 2010, p. 145-146)

A *presentificação* é um conceito que vai contra a ideia de “tempo histórico”, fundado na assimetria entre o passado como espaço de experiências e o futuro como horizonte de expectativas, ou seja, o projeto de interpretar o conhecimento sobre o passado. O desejo da *presentificação* está associado à estrutura de um presente amplo, no qual não se sente que estamos deixando o passado para trás, “um presente mais amplo acabaria por acumular diferentes mundos passados e os seus artefatos numa esfera de simultaneidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 152).

Então o desejo de *presentificação* objetiva a possibilidade de “falar” com os mortos ou de “tocar” os objetos dos seus mundos (GUMBRECHT, 2010, p. 153), “já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções” (GUMBRECHT, 2010, p. 152). Essas técnicas de *presentificação* do passado enfatizam a dimensão do espaço “pois só em exibição

espacial conseguimos ter a ilusão de tocar objetos que associamos ao passado” (GUMBRECHT, 2010, p. 154).

Ao entrar em contato físico com os objetos do passado, levamo-nos a imaginar como nos teríamos relacionado intelectual e corporalmente com determinados objetos, ao contrário de perguntarmos o que esses objetos queriam dizer. Neste sentido, nesse lugar palimpséstico, a subjetividade no contato corporal com o local e os objetos passados se articula sobre a ausência que a estrutura como existência.

Outro conceito explorado por Gumbrecht é o de *dêixis*, ou *dêitico*, que se relaciona à pedagogia, e consiste em chamar a atenção para os fenômenos e problemas complexos ao invés de preescrever modos de compreensão dos mesmos deles, ou seja, “o bom ensino acadêmico deveria ser dêitico, mais do que interpretativo e orientado para soluções” (GUMBRECHT, 2010, p. 159).

Os conceitos de Gumbrecht relacionam-se a vários aspectos da presente pesquisa, já que todas as manifestações que analisarei, sendo realizadas em espaços inusitados e, muitas vezes, dialogando com os transeuntes, como veremos adiante, possuem como característica a condição situacional, dando bastante possibilidade à ocorrência de *epifanias*.

A questão da *presentificação* do passado pode relacionar-se com a intervenção *Cidade Submersa*, que, como será visto, é uma intervenção de contato arqueológico. E a noção de *dêixis*, num sentido mais amplo, pode ser relacionada com a estética. Existe uma forma e uma carga semântica que vai muito além da solução de problemas e produção de mensagens, muitos dos problemas sociais que permeiam essas manifestações são apenas apresentados, sem buscar uma compreensão dos mesmos.

Em relação às considerações sobre os espaços cênicos não convencionais que os críticos de teatro brasileiros investigam, observa-se uma diversidade de nomenclaturas utilizadas que diferem entre si em alguns pontos. Tome-se como exemplo o que André Carreira chama de “teatro de invasão”, ou seja, os teatros ou intervenções urbanas que acontecem nas cidades, cuja cena dialoga com os edifícios, fluxos, transeuntes e tudo o que compõe a cidade.

A palavra “invasão” remete a algo agressivo, que invade um fluxo harmônico. Para Carreira (2005), por trás da harmonia da cidade existem contradições e, nesse sentido, ele utiliza a cidade como local a ser invadido. Talvez esta “agressão” seja necessária de acordo com o fim a que se propõe: dar a ver estas contradições objetivando a mudança de percepção do público, necessária para a efetivação de transformações sociais. Certeau acredita que para desestabilizar o conceito-cidade são necessários procedimentos resistentes e teimosos, os quais denomina de “desvio”.

Por outro lado, no livro *A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor* (2009), organizado por Margarida Gandara Rauen, encontramos uma série de artigos a respeito da relação do público com a cena e da transferência de controle da cena para o público. Para problematizar essas questões em algumas formas de eventos artísticos, o termo “acolher” o público é utilizado, como se o espaço da manifestação artística fosse um receptáculo para o acontecimento e as relações entre todos os presentes.

Nesta pesquisa, utilizarei alguns dos termos mencionados para discutir diferentes aspectos das dramaturgias do espaço, objeto de minha pesquisa. Para o espetáculo *Das saborosas*, que acontece em espaços públicos da cidade onde os transeuntes acabam por fazer parte da cena, o termo teatro de invasão veicula a

busca pelo rompimento do fluxo da rua inserido no universo de consumo da lógica contemporânea. Como os outros espetáculos acontecem em espaços delimitados – embora sejam não convencionais –, ou seja, grande parte do público vai até o local marcado para vivenciar tal evento, a nomenclatura “acolher” é mais adequada.

Enquanto Pavis (2003) fala de “dramaturgia do espectador”, Rauen (2009) faz uso do termo “público como agente-compositor”. Para ela, a diferença está na relação com a ação do público: enquanto a dramaturgia do espectador remete à interpretação de cada pessoa que vivencia e percebe o espetáculo em sua mente, que tem mais a ver com a questão da teoria da recepção, o público como agente compositor é parte da materialidade cênica por meio da qual a dramaturgia espetacular é realizada.

Retornando à questão sobre o rompimento da ideia de pertencimento, raiz e territorialidade, pertinente a contemporaneidade, Certeau (2011), ao problematizar sobre as fronteiras e as pontes, afirma que os relatos são animados pela contradição entre um espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha). A “região” é um espaço criado por uma interação. Daí se segue que, num mesmo lugar há tantas “regiões” quantas interações ou encontros entre programas.

Certeau também afirma que a determinação de um espaço é dual e operacional, portanto, numa problemática de enunciação, é relativa a um processo “interlocutório” (2011, p. 194). A partir disso, há uma contradição: de um lado o relato não se cansa de colocar fronteiras, e multiplica-as em termos de interações entre personagens, coisas, animais e seres humanos. Ou seja, a fronteira, que tem como característica delimitar um espaço ou local, é também a passagem, pois, ao mesmo tempo que é a palavra do limite, é também a criadora da comunicação, assim como a separação “põe uma margem dizendo aquilo que o atravessa, vindo da outra

margem. Articula. É também uma passagem” (2011, p. 195). A fronteira, então, é um símbolo narrativo de intercâmbios e encontros, onde acontecem os jogos de interação.

O conceito de radicante provém da botânica, que Bourriaud insere e desenvolve para problematizar uma teoria sobre a arte contemporânea. Segundo ele,

[...] radicantes são plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim, avançam para todo lado nas superfícies que lhe aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas. A hera é um vegetal *radicante*, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos *radicais*, cuja evolução é determinada, pelo ancoramento em algum solo. A haste do esclaracho é *radicante*, tal como os rebentos do morangueiro: essas duas plantas criam raízes secundárias ao lado da raiz principal. O *radicante* se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se à sua superfície e aos componentes geológicos: ele se *traduz* nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. (BOURRIAUD, 2011, p. 50)

Certeau diferencia o fato urbano – a cidade praticada pelos seus usuários, da cidade-conceito – projetada por um sistema urbanístico. Questões sobre a cidade-conceito, que veremos no capítulo *Dejetos – BR-3*, também são problematizadas por André Carreira, que desenvolve estudos sobre “dramaturgia do espaço”. Ele parte da teoria de lugar e não-lugar, de Marc Augé, e da teoria situacionista, de Guy Debord, e utiliza, a partir das contradições que permeiam o conceito cidade, teorias teatrais, especificamente a dramaturgia de espetáculos que “invadem” a cidade e rompem com seu fluxo.

Em relação ao teatro de invasão, Carreira usa o termo “dramaturgia do espaço” ao analisar e estudar espetáculos de rua que não se caracterizam como convencionais, mas inserem a rua e seus fluxos, os edifícios, os transeuntes e todo o espaço como construtores da cena e inerentes ao discurso cênico. O teatrólogo reflete sobre “as possíveis relações existentes entre as regras de funcionamento do espaço cênico e a construção de textos espetaculares que se situam nos espaços abertos da cidade” (CARREIRA, 2005, p. 27).

Nessas abordagens cênicas – como em muitas outras também – o conceito tradicional de dramaturgia (relacionado com o texto gerador do espetáculo) é deixado de lado por outro olhar e forma dramatúrgica, a “dramaturgia do espaço”. O teatro de rua ocupa o espaço urbano e ressignifica o sentido das ruas que, na era globalizada contemporânea, integram-se aos padrões mundiais dos ciclos de consumo. Com base na teoria de não-lugares de Marc Augé, Carreira argumenta que

Espaços que não conformam identidades senão que se oferecem como simulacros do paraíso capitalista, por isso não definem pertinências e apenas implicam em compromissos com o próprio consumo. O não-lugar representa um lugar que não é mais que uma zona do consumo que opera sem construir nenhuma idéia de território e de identidade. (CARREIRA, 2005, p. 28)

Carreira acredita que, ao invadir a cidade, o teatro rompe com a lógica do mundo capitalista e seu fluxo e dá a ver suas contradições que acaba por transformar o não-lugar em lugar.

Ao utilizar o equipamento urbano como dramaturgia, a tarefa do ator invasor é a de se adaptar ao espaço e estar flexivelmente aberto ao jogo. Mesmo que haja ensaios, o ator-invasor sabe que sempre haverá lacunas a serem preenchidas no aqui-agora do evento. Carreira redefine o gráfico que Meyerhold cria para explicar o

teatro: autor-diretor-ator-espectador, no qual coloca o espectador como a síntese final e fundamental do teatro da seguinte forma: ator-cidade-público. Já que ensaio se confunde com espetáculo, o gráfico deve representar a operação de mediação simbólica da cidade no ato das trocas entre ator-público.

Na apropriação das cidades o elemento de risco é recorrente e a interpretação dos atores deve dialogar com as incertezas próprias do espaço, fazendo desta interpretação uma experiência que se aproxima mais das dimensões do jogo.

A silhueta urbana, diferentemente de um cenário, está sempre em movimento, interferindo, assim, na *performance* do ator e na construção da percepção de uma dramaturgia do espaço. A escritura desse estilo de espetáculo não precisa necessariamente vir de um texto dramático, mas de um roteiro de ações, próximo ao roteiro cinematográfico, porque trabalha com imagens – no caso imagens da cidade – que constitui sua matéria básica.

As imagens urbanas propulsionam a construção de sequências de ações dramáticas, ou seja, as imagens urbanas são a matriz para a construção espetacular, de tal forma que a fala do espetáculo é dada através do diálogo com estas estruturas. Segundo Carreira, se a cidade é uma fala, ela é uma narrativa que define o que somos, então, o teatro invasor é uma nova escritura. Acrescenta que “o ator que invade a rua e incomoda o transeunte está deformando as linhas que definem a cidade e desta forma exige que nosso olhar suponha uma nova escritura que sustente o fenômeno espetacular” (CARREIRA, 2005, p. 31).

O transeunte do espaço onde acontece o teatro de invasão é, ao mesmo tempo, seu público potencial, como também compõe um elemento do próprio espetáculo. Ao contrário da lógica da construção dramática tradicional, em que o

público está fora do processo criativo por ser o foco dele, o espetáculo invasor da cidade transforma esse sujeito num “objeto de desejo, buscado enquanto audiência e interlocutor e componente dos princípios de funcionamento da encenação” (CARREIRA, 2005, p. 31). O cidadão é convocado para a tarefa de espectador, próximo e inserido no espetáculo, e não distanciado e passivo. Cabe ao público, ao estar em meio a um espetáculo de invasão, aceitá-lo e tentar desvendar seus códigos ou distanciar-se do local, que terá suas regras modificadas frente a esta ação.

Nesses espetáculos nos quais a silhueta urbana é quem conforma o espaço teatral a aproximação entre a *performance* teatral e o cotidiano acaba por embaralhar as noções dos “elementos ficcionais que definem a existência do teatral” (CARREIRA, 2005, p. 31), ainda mais neste período atual em que a vida cotidiana se espetacularizou. A partir daí percebe-se que o teatro de invasão “opera pela intensificação do jogo teatral e pela proposição de que o público descubra neste novo ‘ordenamento’ da cidade as condições para a decifração do espetáculo” (CARREIRA, 2005, p. 32).

O teatro de invasão, ensina Carreira, vai além da noção tradicional de teatro de rua que aspira abandonar o recinto teatral e levar o teatro a um público sem acesso aos bens culturais. Esta forma de teatro busca tomar as ruas como matéria do próprio espetáculo e, através destas situações de encontros, discutir a própria cidade. Sendo assim, o teatro de invasão é um teatro político cuja manifestação artística é de resistência ao abrir um leque infinito de possibilidades, através das relações e do diálogo, manifestação que acaba funcionando como um agente de transformação social.

Para Silvia Fernandes, o teatro “nunca foi exatamente popular neste país” (2010, p. 73), mas existem movimentos pela defesa de uma política pública para o teatro. Esses manifestantes lutam por territórios para a propagação da voz de grupos artísticos de minorias como homossexuais, presidiários e deficientes físicos. Segundo a autora:

[...] a criação desses territórios de alteridade acaba multiplicando os sentidos da cena e age como mecanismo de resistência contra o preconceito e a discriminação, na medida em que dá voz e visibilidade a grupos que não teriam condições de manifestar-se em outros espaços. (FERNANDES, 2010, p. 75)

A partir da luta pelo teatro público no país, Fernandes (2010) levanta a questão: o que seria um teatro público? Com base em Bernard Dort, o ato de promover teatro público está intrinsicamente ligado à formação de espectadores críticos e à defesa do teatro para um público-cidadão. A autora cita o Grupo Vertigem como um dos que realizam a miscigenação dos territórios de teatro público e do teatro de arte, em que há a busca de respostas às questões urgentes do país e dramatização da insegurança social e criminalização. Esse grupo realiza seus espetáculos em espaços como presídios, hospitais psiquiátricos, igrejas, o rio Tietê, ou seja,

locais contaminados pelo uso público e focos do imaginário urbano, já que a cidade os reconhece como territórios da fé, da doença e da exclusão. É evidente que nesses lugares de memória coletiva, a cena tem condições maiores de funcionar como núcleo emocional e político da comunidade. (FERNANDES, 2010, p.77)

Então, para Fernandes (2010), a qualidade da pesquisa do Grupo Vertigem tem maior impacto justamente por se apropriar de marcos simbólicos da cidade, fazendo destes espaços públicos locais políticos, através das manifestações

artísticas apresentadas e vivenciadas pelos diversos públicos. Essa apropriação dos espaços urbanos realizada tanto pelo Grupo Vertigem como por muitos outros grupos, usa o corpo da cidade como material para intervenção com a intenção de ativar marcos simbólicos, na esperança de restaurar as cidades invisíveis que se escondem nas metrópoles, buscando a reflexão através da sua revelação, atitude esta que acaba por funcionar como foco de resistência e crítica ideológica.

Nesse sentido, percebe-se quão ambígua é a questão da nomenclatura, mencionada no início deste capítulo, pois, se pensarmos em relação à população que está à margem e que não tem acesso ao teatro, poderia se falar em cena “acolhedora”, aquela que acolhe todo o ser humano sem hierarquias sociais, étnicas e políticas; por outro lado, se pensarmos na lógica constituída, que ideologicamente tornou-se uma convenção, ao colocar uma *cena/performance* em locais públicos que possuem outra função que não o “fazer teatral”, acaba-se por “invadir” ou “desviar” uma lógica de consumo capitalista e romper com o fluxo da convenção. Mas ambas aspiram por um teatro político, pelo fato de priorizarem teatros/*performances/intervenções* em espaços não convencionais.

Mesmo que o conteúdo das manifestações não seja político, a escolha do local acaba por dialogar com as cenas, transformando-as em acontecimentos políticos. Segundo Hans-Thies Lehmann (2007) o que é político não é o conteúdo, mas a forma, ou seja, o político do teatro pós-dramático é o político da percepção. Nessa revolução perceptiva está seu engajamento:

Para Lehmann, o teatro pós-dramático não é apenas um novo tipo de escritura cênica. É um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais *presença* que *representação*, mais *experiência partilhada* que *transmitida*, mais *processo* que *resultado*, mais *manifestação* que *significação*, mais *impulso de energia* que *informação*. (FERNANDES, 2010, p. 9, ênfase do autor)

É possível afirmar que as manifestações que serão analisadas neste trabalho possuem as características mencionadas acima, as quais Lehmann (2007) relaciona com o teatro pós-dramático.

Os espaços públicos, aos quais Certeau, Fernandes e Carreira se referem, com seus elementos: edifícios, praças, ruas e fachadas possuem uma historicidade e uma carga semântica e energética, odores e outros fatores, que também interferem no discurso e na concepção da cena.

Evill Rebouças, em *A dramaturgia e a encenação no espaço não-convencional* (2009) discorre sobre estas imbricações tanto em espaços abertos como em espaços fechados e semi-fechados como igrejas, hospitais, banheiros públicos, presídios, etc. Para tal estudo, Rebouças analisa alguns espetáculos do Grupo Vertigem, como *O paraíso perdido*, que estreou na Igreja de Santa Ifigênia; *O livro de Jó*, realizado no Hospital e Maternidade Humberto Primo; e *Apocalipse 1,11*, cujo espaço de encenação foi o Presídio do Hipódromo em São Paulo; todos dirigidos por Antônio Araújo. Além destes, é analisado o espetáculo *Evangelho para lei-gos*, encenado e escrito por ele e realizado pela Cia. Arthemus de Teatro, apresentado no banheiro público da Galeria do Viaduto do Chá, em São Paulo.

Nessa pesquisa, Rebouças problematiza diversas questões pertinentes ao processo de dramaturgia e a encenação no espaço não convencional, dentre elas a da interferência das características arquitetônicas e a população que circula por esses espaços na construção dramática do espetáculo; as alterações possíveis na escrita do texto com espaço da encenação como elemento dramático; a historicidade dos espaços como elemento dramático; a questão das interpretações e valorações estéticas do espetáculo em relação à localização e

classe social e as alterações que ocorrem na recepção do espetáculo a partir da carga semântica do local.

Nos espetáculos teatrais analisados por ele, as concepções da dramaturgia do espaço e da encenação são idealizadas ao mesmo tempo, a partir de experimentos coletivos. Como estes experimentos acontecem nos espaços não convencionais, a escrita dramática é alterada e ampliada de acordo com a historicidade do local de encenação, acrescido de todos os elementos que envolvem o espaço que os circunda, engendrando uma forma dramática aberta à concepção e imaginário do espectador através de tudo o que o espaço possa representar em determinada sociedade.

Especificamente no capítulo “A historicidade do espaço como elemento dramático” (2009), que mais interessa para esta pesquisa, Rebouças analisa como a historicidade do espaço e a sua carga semântica alteram a percepção dos espectadores no momento da recepção do espetáculo ou evento cênico em questão. Para o estudo da carga semântica impregnada em determinados edifícios e espaços públicos, Rebouças utiliza conceitos formulados por geógrafos culturais, dentre eles Yu-Fu Tuan, Roberto Lobato Corrêa e Benhur Pinós da Costa, que investigam a *topofilia* e os *microterritórios*

Topofilia é um conceito que compreende a percepção e interpretação ambiental em diferentes níveis de cognição e afetividade [...] para a topofilia, a percepção e a interpretação ambiental não são ou estão relacionadas somente ao conhecimento do visível, do informacional, mas envolvem dimensões mais íntimas e subjetivas decorrentes das experiências humanas durante toda a sua história individual ou coletiva. (REBOUÇAS, 2009, p. 125)

Com base em Tuan, Rebouças ressalta que a percepção que o ser humano tem do local, o elo afetivo entre ele e o ambiente físico e o valor dado a este

ambiente, são fenômenos da *topofilia* que interferem na percepção do espectador. Essa interferência de percepção acaba por engendrar diversas possibilidades de leitura da cena.

Os valores impregnados em certos locais são determinados pela paisagem, que é composta pela arquitetura – construção na qual o ser humano cria uma série de associações e valores que interferem na percepção, como, por exemplo, alguns monumentos enraizados na memória coletiva, que devido as suas estruturas e à maneira como estão dispostas, por meio das geometrias, expressam ideais. Nesses monumentos – templos, obeliscos, estátuas, etc. estão implícitos elementos simbólicos que representam o passado, agregando significados políticos, econômicos e sociais no imaginário social.

Além destas questões de arquitetura dos locais, Rebouças problematiza e investiga a partir dos espetáculos que analisa a questão da atividade/passividade do público em relação ao espetáculo e à vida e afirma:

Vários homens de teatro investigam os fatores que abarcam a atitude de uma platéia ao assistir um espetáculo em um lugar fixo. Na maioria, esses pensadores acreditam que tal comodidade provoca uma passividade diante da cena. No entanto, a partir dos exemplos citados, fica claro que cabe ao encenador fazer emergir situações que provoquem um estado de alerta no espectador, independentemente do caráter fixo ou móvel da platéia. Sentar-se e não poder fazer nada em *Evangelho para Lei-gos* suscita um incômodo. Por conseguinte, estar numa condição passiva perante uma cena, desde que essa inércia intensifique um discurso do espetáculo, é colocar o espectador ativo diante daquilo que assiste. (REBOUÇAS, 2009, p.157)

A mudança de lugar e estatuto do espaço cênico transforma, também, as relações entre público e espetáculo, assim como seus respectivos papéis e funções. Segundo Margarida Gandara Rauen no artigo “Do controle da cena às interações

alostéricas” (2009), alguns acontecimentos artísticos contemporâneos têm como abordagem um ambiente de encontro, interação e jogo entre o público e o próprio evento.

Nesses eventos há o acolhimento do espectador como agente compositor, a partir das dinâmicas de interação e jogo, já que as ações do público e suas incorporações na cena são criadas a partir dessas relações. Com isso, a noção de obra de arte é desestabilizada e transferida para *work in process*, assim como o controle da cena – que nas artes convencionais eram propriedade do artista criador da obra – é transferido para o agente compositor durante o acontecimento artístico. Porém, segundo Rauen, o grau de participação do público para assumir o controle possui implicação comportamental, relacionada com o mecanismo de opressão histórica dos indivíduos e da sociedade.

Rauen (2009), emprestando nomenclaturas da física, chama de bifurcações as aberturas para novas possibilidades propostas pelo agente compositor. Para ela, a movimentação no espaço/tempo do acontecimento artístico caracteriza um sistema de bifurcação que se aplica à *performance* e às artes visuais.

Citando Nicolas Till, Rauen fala que a interatividade dos objetos, assim como do público agente-compositor, provoca um envolvimento que vai além do simplesmente recepcional, mas reposiciona o espectador como ser performático, já que este é um ser corporal dentro do espaço tempo real. “A rigor, a instabilidade do sentido é inerente às artes” (RAUEN, 2009, p. 161). Instabilidade que varia nas artes cênicas, conforme o controle exercido por seus proponentes.

As rápidas mudanças nas condições do sistema provocadas pelo comportamento caótico exercido pelo público em tempos específicos transformam a

cena em cada evento, constituindo infinitas possibilidades de bifurcação. A autora afirma que

a interatividade implica uma relação direta com as variáveis de equilíbrio/desequilíbrio e do controle/descontrole (sic) da cena, aspectos típicos do *work in process* e que não devem ser confundidos com a relação arte-vida. O ambiente proporciona tantas vivências quantas forem as interações do público, agente compositor num *continuum*. A relação arte-vida emerge como meramente ilusória: Só o instante do ato é vida. [...] Tomar consciência já é ser no passado. (CLARK citado em RAUEN, 2009, p.163)

Já que o público agente-compositor é um *performer/jogador*, Rauen problematiza questões inerentes ao jogo. Sendo o jogo um *continuum* entre polos opostos, ou seja, de um lado está a *paidia*, um princípio comum à diversão, turbulência, improvisação e jocosidade, sem controle; do outro há o *ludus*, uma tendência à disciplina, as convenções arbitrárias, imperativas e entediantes.

Rauen (2009) relaciona a *paidia* com a TAZ (zonas autônomas temporárias), que é uma tática anarquista que aparece e desaparece, ou seja, cada vez que, com a participação do público, configuram-se cenas inusitadas, independentemente de um roteiro ou texto dramático, esse aparecer e desaparecer de cenas no tempo real do acontecimento seria o TAZ. Analogicamente poderíamos dizer que o TAZ pode ser uma *epifania* gumbrechtiana, por parte do espectador, já que o TAZ é um evento que ocupa espaço, nunca se sabe se e quando ocorrerá, assim como não sabemos sua intensidade e duração.

Para Nicolas Bourriaud, em *Radicante* (2011), na contemporaneidade o tempo é valorizado em detrimento do espaço, ou seja, as problemáticas artísticas se deslocam do espaço para o tempo, de tal forma que “cada vez mais os artistas

consideram seu trabalho do ponto de vista temporal, e não mais estritamente espacial” (2011, p. 178).

Nesse sentido, podemos relacionar sua teoria com todos os aspectos do trânsito e da caminhada vistas anteriormente, à luz de Certeau, ou da dramaturgia do espaço, que acontece no aqui-agora do evento em locais públicos, nas historicidades impregnadas nos monumentos e arquiteturas (REBOUÇAS, 2009), e nos passos/ações dos agentes-compositores (RAUEN, 2009) diante de um evento cênico.

A partir disso, vemos que vários artistas contemporâneos, assim como aqueles que serão abordados nessa dissertação, expressam em suas obras:

[...] uma trajetória, um percurso, mais do que um espaço e um tempo fixos. O dar forma passa aqui pela composição de uma linha de fuga ou mesmo de um programa de tradução mais do que pela elaboração de um plano ou volume: deixamos aqui o campo da geometria euclidiana para abarcar o campo da topologia. (BOURRIAUD, 2011, p. 115)

Partindo desses pressupostos, a forma-trajeto é muito utilizada em obras contemporâneas, pois ela abarca um percurso, dá conta de um encaminhamento ou o duplica, de tal forma que a obra desenvolve-se como uma cadeia de elementos articulados entre si – “e não mais na ordem de uma geometria estática que assegure a sua unidade” (BOURRIAUD, 2011, p. 117). Ademais, esta concepção espontânea de tempo-espaço das obras atuais “se originam em um imaginário em que tanto a geografia como a história representam territórios a serem percorrido” (BOURRIAUD, 2011, p. 117). Esta peregrinação da forma-trajeto faz parte desta arte efêmera e precária.

Bourriaud (2011), ao comentar sobre esta efemeridade e precariedade, característica da produção artística do século XXI, cita alguns artistas que utilizam

essa estética do precário. Entre eles está Joseph Cornell, com suas caixas surrealizantes, ou os acumulados, comprimidos e embalados dejetos industriais acumulados pelos Novos Realistas de 1960, os quais objetivavam criar um nexo expressivo da nova natureza industrial.

Vários membros do movimento Fluxus realizavam composições precárias, valorizando a vida cotidiana em oposição à captura pelos meios de arte, introduzindo, desta forma, uma poética do quase-nada. Os artistas de hoje, que fazem uso dessa poética do precário, utilizam objetos, usados ou não, acumulados e isolados em estruturas assimétricas sem nenhum tipo de conjunto, formando composições dissimuladas sob a massa de materiais.

Em 1993, numa instalação de Jason Rohades, em Colônia, via-se

[...] todos os elementos daquela estética precária: entulhamento, saturação até; o recurso a materiais pobres; a indiferenciação entre o refugo e o objeto de consumo, entre o comestível e o sólido; a recusa de um princípio de composição fixa em proveito de instalações com aspecto *nomadizante* e indeterminado. (BOURRIAUD, 2011, p. 86)

Outro artista citado por Bourriaud (2011) é Rirkrit Tiravanija, de Nova York, que, também em 1993, transformava uma galeria em sopão popular ao convidar os transeuntes a entrarem e se alimentarem. Utensílios de cozinha, mobília sumária, imagens e objetos diversos estavam esparramados numa aparente desordem e sem nenhuma “composição” reconhecida, “como se, em um mundo saturado de objetos, só restasse compor em negativo, de modo indireto” (BOURRIAUD, 2011, p. 87). Tanto em Tiravanija quanto em Rohades, “o caos preexiste, e eles operam a partir de seu centro” (BOURRIAUD, 2011, p. 87). Tais obras são

[...] reflexos de uma civilização da superprodução, no qual o entulhamento espacial (e imaginário) é tamanho que a menor *falha* em sua cadeia ininterrupta - quer se trate de um terreno baldio urbano ou de uma extensão virgem (mata, deserto ou mar) ou de um contexto miserável – adquire de imediato uma *fotogenia* ou mesmo um poder de fascinação? O *pouco* é o ícone supremo, inclusive na acumulação; a não intervenção artística de Rhoades assume aqui o valor de um ato moral. (BOURRIAUD, 2011, p. 87)

Na contemporaneidade, diz Bourriaud, há uma vasta quantidade de obras que se debruçam e retratam a vida cotidiana nas grandes cidades. Os artistas do século XXI são fascinados pela metamorfose de seu ambiente próximo, pois “a onipresença da precariedade na arte contemporânea faz que esta efetue, pelas forças das coisas, um retorno às fontes da modernidade: o presente fugitivo, a multidão movente, a rua, o efêmero” (BOURRIAUD, 2011, p. 92). Ou seja, a partir da precariedade, entulhamento e mobilidade da paisagem urbana contemporânea, surgem as composições artísticas frágeis, que exaltam a instabilidade (BOURRIAUD, p.87).

Ao migrar a arte contemporânea para as ruas ou para locais de exclusão percebe-se que ela acontece em lugares específicos relacionando-se com uma pequena camada de pessoas, sendo que a função social da arte fragmenta-se naquele microespaço. Há um esmaecimento da perspectiva revolucionária, pois, por estarmos num mundo multifacetado, não há mais a ideia de existência de uma razão universal capaz de definir os rumos da coletividade.

Na contemporaneidade os valores são outros, pois cada indivíduo aspira coisas diferentes, e busca-se o respeito a todos estes coletivos e grupos diversificados (DESGRANGES, 2003, p. 150). Se antes se buscava uma arte revolucionária, em que artistas lutavam por uma liberdade coletiva, hoje vemos

manifestações contraditórias que acontecem simultaneamente em nome de uma tal liberdade: passeata gay, passeata contra o mal, passeata contra corrupção etc.

Há uma dificuldade de formulação de uma estética que se estruture como expressão coletiva. A arte na contemporaneidade, impossibilitada de conceber um todo orgânico que abarque a totalidade, propõe, desta maneira, “recortes que proponham uma atitude analítica ao espectador” (DESGRANGES, 2003, p. 150).

Nesse sentido, a arte do fragmentado, da efemeridade e do transitório, faz jus à contemporaneidade. Em relação à função do trabalho com a arte do transitório, da efemeridade e da errância urbana, Bourriaud afirma que:

Ao fazer funcionar de outro modo os elementos de sua mecânica corriqueira, a arte funciona como banco de montagem alternativo da realidade vivida. Ao formalizar comportamentos, condutas sociais, espaços, funções, a arte contemporânea confere à realidade um caráter transitório e precário. (BOURRIAUD, 2011, p. 99)

Dessa forma, a arte mostra uma imagem da realidade como uma construção frágil e mutável, “a hipótese de um plano B” (BOURRIAUD, 2011, p. 99). Ademais, o projeto político, através do trânsito, confere coerência à arte no sentido de “levar a precariedade até o próprio âmago do sistema de representações pelo qual o poder gera os comportamentos, fragilizar todo e qualquer sistema, dar aos hábitos mais arraigados ares de um ritual exótico” (BOURRIAUD, 2011, p. 99).

Bourriaud afirma ainda que “a arte é, portanto, uma espécie de ilha de edição tosca que apreende o real social pela forma” (2011, p. 99). Nesse sentido, as obras contemporâneas produzem ficção de um universo que funciona de forma diferente, pois essa ficção traz para a realidade social uma dimensão de infinito, da mesma forma que a linguagem que recorta em pequenos fragmentos a realidade física, que para o animal constitui como um *continuum*, um espaço unidimensional,

para os seres humanos, devido a linguagem, a matéria dentro da qual ele evolui não é una e indivisa (BOURRIAUD, 2011, p. 99).

Através da dimensão ficcional da arte na contemporaneidade, há uma ruptura com a cadeia da realidade, de forma que sua natureza precária é devolvida, assim como é dado a ver à mescla instável de real, imaginário e simbólico contidos na realidade, “essa ficção amplia a realidade, permitindo-nos mantê-la em perpétuo movimento e nela introduzir, portanto a utopia e a alternativa” (BORRIAUD, 2011, p. 100). Ou seja, ao invadir uma cidade ou outro espaço não convencional, a ficção artística embaralha-se com a realidade, fazendo vir à tona a questão do que é realidade e sua relação com o imaginário e simbólico criado temporalmente pelo ser humano, e, desta forma, trata da realidade como uma construção mutável, tão frágil e precária quanto a arte que está sendo feita no momento da “invasão”.

A partir dessa investigação sobre os caminhos da arte contemporânea, Bourriaud afirma que no radicante não existe origem única, mas enraizamentos sucessivos, simultâneos e cruzados. Enquanto o artista radical buscava voltar a um lugar original, o radicante “se põe a caminho, e isso sem dispor de nenhum lugar para onde voltar” (BOURRIAUD, 2011, p. 51). Não há origem nem fim, a não ser se ele mesmo resolve defini-los; o radicante leva consigo fragmentos de identidade e transplanta-os em outros solos, aceitando sua permanente metamorfose, preferindo os abrigos precários (BOURRIAUD, 2011, p. 51).

Nos próximos capítulos, os espetáculos/intervenções/vivências mencionados na introdução serão discutidos à luz dessas e outras perspectivas teóricas.

3 DEJETOS – BR-3, DO GRUPO VERTIGEM

Parto da premissa de que tudo pode ser pensado como texto. Segundo Claus Clüver (2001, p. 338), com a ascensão da semiótica todas as artes e mídias consideradas sistemas de signos podem ser considerados legíveis. Ou seja, todos os meios que veiculam informação e reúnem um aparato social e cultural em sua volta, como cinema, rádio, TV, jornal, literatura, teatro, escultura, uma catedral, etc., são textos passíveis de serem lidos.

As cidades, com sua estrutura arquitetônica, fluxo e contra-fluxo de carros e transeuntes, *outdoors*, placas com os mais diversos símbolos e informações, também podem ser consideradas texto, ou, a “fala teatral que emerge da sobreposição destes elementos” (CARREIRA, 2005, p. 31).

Em artigo intitulado “Teatro de invasão: redefinindo ordem da cidade”, André Carreira discorre sobre as práticas teatrais invasoras, ou seja, espetáculos que utilizam a silhueta urbana como dramaturgia. O autor esclarece: “se a cidade é um texto dramático, uma encenação invasora será sempre percebida como uma releitura da cidade” (2008, p. 71).

Os chamados “grupos de invasão” são aqueles que buscam fazer rupturas nos ritmos das cidades, causando estranhamento nas rotinas cotidianas, subvertendo a lógica dos espaços urbanos. Para ele, as cidades estão repletas de contradições sociais – que são a base do processo de crescimento, porém, a lógica de espetacularização e do consumo esconde-as com a sua ordem, preservação e espaços limpos, que estabelece o fluxo do consumo.

Nessa forma de construção espetacular que Carreira denomina de “dramaturgia do espaço”, as imagens urbanas é que dão impulso à construção de ações dramáticas, o que torna o diálogo dos atores e espectadores com as

estruturas da cidade a própria fala do espetáculo. Essas formas de teatro têm como objetivo estabelecer relações e propor diálogos que acabam por deformar as noções de ordem, espaços limpos e preservação, implícitas nas lógicas das cidades.

Jacques Derrida, em *Gramatologia* (1973), buscava as contradições nas estruturas de textos, na tentativa de desconstruir as noções de verdade, de centros de poder e de essência. O que se entendia como “texto” era o que poderia ser colocado no papel, como romances, poesias, crônicas, contos, etc., tanto é que sua teoria buscava mostrar as contradições em conceitos tradicionais estruturalistas.

Apesar de estar voltada para a literatura e a filosofia, a proposta da desconstrução está calcada na revelação das oposições que acabam por estruturar a lógica instituída que geralmente está relacionada com centros de poder, e a instigação do pensar estas supostas verdades estruturadas que permeiam as relações humanas.

Partindo dessa ideia de desconstrução de uma suposta verdade/centro/poder que permeia a estrutura do texto e também da cidade, já que essa também possui sua “escritura”, como dito anteriormente, problematizo, no presente capítulo, o espetáculo *BR-3*, do Grupo Vertigem, cuja concretização desconstrói a lógica do texto visual, no caso o espaço urbano, especificamente o Rio Tietê e seu entorno, assim como, metaforicamente, a estrutura da(s) identidade(s) brasileira(s), que foram reveladas através da vivência do grupo em três cidades: Brasília (DF), Brasilândia (SP) e Brasiléia (AC).

3.1 VIATOR: COMPOSIÇÃO ESPETACULAR PELO TRAJETO

Nicolas Bourriaud afirma que o artista contemporâneo tornou-se o protótipo do viajante. “O *Homo-viator*, cuja passagem através dos signos e formatos remete a

uma experiência contemporânea da mobilidade, do deslocamento, da travessia” (2011, p. 114). O trajeto e o deslocamento estão ligados ao nosso ambiente visual, à globalização, à banalização do turismo, à irrupção da tela do computador no nosso cotidiano, etc. Essa proliferação de projetos expedicionários e de deslocamento na arte contemporânea é realizada

[...] em face de representações congeladas do saber, os artistas acionam esse saber construindo mecânicas cognitivas produtoras de distanciamento, de afastamento em relação às disciplinas instituídas e de colocações em movimento dos conhecimentos. A globalização oferece uma imagem complexa do mundo, fragmentado por particularismos, fronteiras políticas, ao mesmo tempo que cria uma única zona econômica. Os artistas de hoje percorrem essa extensão e inserem as formas que produzem em redes e linhas: nas obras que hoje geram efeitos de saber, o espaço contemporâneo é mostrado como uma extensão quadridimensional na qual o tempo é uma das coordenadas do espaço. (BOURRIAUD, 2011, p. 113)

Nesse sentido, o espetáculo *BR-3*, do Grupo Vertigem, pode ser considerado um espetáculo viajante, pois além de acontecer no decorrer de uma travessia, foi concebido a partir de uma viagem pelo Brasil realizada pelos artistas, duplicando e reconstruindo os locais por onde passou, como veremos a seguir.

Para Silvia Fernandes (2010), que acompanhou o processo de *BR-3*, uma característica essencial que move o trabalho do grupo Vertigem é a escolha por espaços públicos com uma grande carga simbólica e política para as apresentações. Com o objetivo de investigar identidades ou não-identidades brasileiras, o grupo realizou uma vivência em três cidades do país, cujas localizações estão em pontos-limites físicos e imaginários, Brasília (DF), Brasilândia (periferia de São Paulo) e Brasiléia (cidade fronteira entre Acre e Bolívia).

Os três lugares brasileiros, além de estarem ligados pelo seu radical, trazem à tona a enfraquecida ideia de pertencimento nacional, através da amostra das

idades de fronteira, a planejada e a periférica, e as noções de borda, margem, instabilidade e hibridização. Além dessas vivências realizadas pelo grupo, várias questões foram levantadas junto a diversos estudiosos, arquitetos, antropólogos, sociólogos etc. Dentre elas, a dificuldade de investigar um perfil de identidade nacional, a relativização de paradigmas iniciais, como a divisão centro-periferia, a constatação da progressiva disjunção do espaço urbano e o isolamento de microcidades fortificadas – condomínios de luxo, *shopping centers*, etc.

Essa ocorrência simultânea de diversas cidades no mesmo espaço urbano é acentuada no texto de *BR-3* por Bernardo Carvalho, assim como na direção intensificada no percurso espetacular no Rio Tietê, em que há uma justaposição de lugares estranhos, onde cada local do rio é associado a uma das cidades investigadas, todas convivendo no mesmo leito-estrada (FERNANDES, 2010, p.88).

Fernandes também relata que a utopia moderna da construção de Brasília, do avesso de um Brasil selvagem, inculto e rústico, foi desmistificada pela discussão sobre a história dos construtores vitimados em exaustivas horas de trabalho e canteiro de obras precário, que jamais puderam morar na cidade.

Em relação a esse assunto, o grupo assistiu ao filme, *Conterrâneos velhos de guerra* (1990), de Wladimir Carvalho, e o dramaturgo do espetáculo apropriou-se de algumas falas durante o processo de deslocamento e superposição de camadas ficcionais e reais compostas pela dramaturgia do espetáculo. Além dos seminários teóricos, a pesquisa foi desenvolvida em várias frentes de ação, por meio de oficinas artísticas, e um processo de vivência no lugar, para a criação de improvisações, roteiros e ideias que interagissem com o cotidiano dos locais.

Após essa vivência, o grupo passa a trabalhar em *workshops* e improvisações, partindo de um roteiro proposto por Bernardo Carvalho, que conta a história da saga de uma família brasileira:

Jovelina, grávida de um filho, deixa o Nordeste para procurar o marido que trabalha na construção de Brasília, em 1959. Ao saber de sua morte no canteiro de obras do Congresso Nacional, e a conselho de uma médium local, Zulema Muricy, embarca em um ônibus com destino a São Paulo. Muda de vida e de identidade e, em dez anos, passa a controlar o tráfico em Brasilândia, com o codinome Vanda. Tem dois filhos que se envolvem numa relação incestuosa, Helienay e Jonas, herdeiro natural dos negócios da mãe. Convertido pela Evangelista, Jonas entra para uma igreja local e se casa com uma crente, com quem tem um casal de filhos, Patrícia e Douglas. Em 1980, numa guerra familiar, Vanda é assassinada a mando do Dono dos Cães, um antigo policial interessado no controle da área, agora amante de Helienay. Jonas é preso e mantido em cativeiro pelo pastor do bairro, comparsa do ex-policial, que lhe revela o destino da mãe e a suposta morte dos filhos em um incêndio criminoso, parte da mesma ação de extermínio de sua família, planejada para evitar uma possível vingança. No entanto, Evangelista descobre o cativeiro e liberta Jonas. Sem saber que os filhos foram salvos e separados na adoção, ele parte para uma longa viagem pelo país e funda uma seita em um seringal nas proximidades de Brasiléia. Em 1997, dezessete anos depois de ser adotado e criado no estrangeiro, Douglas volta a Brasilândia à procura da família. Orientado pela Evangelista, parte em busca do pai na fronteira do Acre. Quarenta dias depois, sua irmã Patrícia foge de um reformatório e é forçada a cuidar de Helienay, agora drogada e decrépita, de quem ouve sua própria história. Ao saber da identidade de Patrícia, o Dono dos Cães que tomara conhecimento das intenções de Douglas, decide matá-lo usando a irmã como instrumento. Convence a menina, que não o conhece, de que o Dono dos Cães foi para a fronteira com o propósito de matar seu pai. Patrícia não sabe que o suposto matador é, na verdade, seu irmão Douglas. O reencontro de Jonas com os filhos é o desfecho da trama. (FERNANDES, 2006, p. 47-48)

No texto de Carvalho, os perfis das figuras são definidos e modificados conforme os lugares por onde passam. As personagens não possuem uma

profundidade emocional, sendo elas figuras alegóricas ou criaturas⁷. Essas figuras mudam de nome e de vida, transformando-se, no decorrer da trama, em outras figuras, apesar de serem as mesmas. Essa questão faz ponte com a problemática da identidade e com o que Derrida chama de *différance*, conceito que será explicitado adiante.

Vê-se, em *BR-3*, que as figuras usam máscaras e que a figura *presente* num determinado momento da trama, torna-se *ausente* depois. Mas, ainda assim, está *presente*, pois dentro da própria figura existe troca e acúmulo de figuras, porque elas vão assumindo outras identidades (Fig. 1).



(Fig.1). Utilização de máscaras em *BR-3*. Foto: Nelson Kao.

Por exemplo, o Dono dos Cães policial usa máscara diferente do Dono dos Cães que assume o tráfico. Outras vezes a própria figura usa uma máscara de seu próprio rosto. A Halienay do início não é a Halienay do final, além dos nomes que também são transformados, como Jovelina que vira Vanda. Numa das cenas de *BR-3*, Jovelina vai perguntar à uma médium por seu marido desaparecido. A

⁷ Enquanto criatura a personagem dramática é – tanto no sentido literal como no sentido simbólico – *desfigurada*. Em vez de atingir a individualidade, despersonaliza-se até as últimas consequências (SARRAZAC, 2002, p. 103).

médium Zulema Muricy que a aconselha, diz “nunca deixe ninguém chamá-la pelo nome, pois o nome é o destino, só o fugitivo restará. Grite um novo nome, crie um novo papel...”. Vê-se que nenhum papel é fixado, mas todo o tempo, todos se transformam. Percebe-se a fluidez da figura, sua presença e sua ausência.

3.2 O CONCEITO DE DIFFÉRANCE E A FLUIDEZ DAS IDENTIDADES

Em sua obra filosófica, Jacques Derrida (1930-2004) propõe uma crítica ao conceito de estrutura. Para o filósofo, na questão da estrutura estão implícitas maneiras cristalizadas de pensar, que têm como fundamento a suposição de uma origem e a funcionalidade estável de um centro.

Derrida procura, por meio da desconstrução, compreender o jogo da estrutura a partir de uma análise escrupulosa e compreensão da lógica estruturalista – seja de uma obra filosófica ou literária – pondo a nu o que pode estar oculto ou excluído, suas oposições hierárquicas e as operações retóricas que fundamentam sua premissa. De acordo com o teórico, a centralidade da razão entendida como presença é a lógica ocidental, ou logocentrismo. E todos esses conceitos filosóficos, coisas, pensamentos – tidos como presença, foram tratados como princípio central e básico.

Podemos relacionar esse princípio central, ou presença, com a concepção de identidade, já que a sua construção encobre as contradições sociais, o orgulho de ser acreano, paranaense ou paulista, escondendo o real que se forma e reforma na violenta estrutura da desigualdade e da dominação.

Segundo Jonathan Culler, a presença só funciona, como se diz, se tiver supostas características que pertencem ao seu oposto, no caso, a ausência. Então, ao invés de falar de um em termos de negação do outro, “podemos tratar a presença

como efeito de uma ausência generalizada (...) de *différance*” (1997, p. 110). Para Derrida, *différance*:

[...] é uma estrutura e um movimento que não pode ser concebido na base da oposição presença/ausência. *Différance* é o sistemático jogo de diferenças, de traços de diferenças, do espaçamento [*espacement*] pelo qual os elementos se relacionam uns aos outros. Esse espaçamento é a produção, simultaneamente ativa e passiva (o a de *différance* indica essa indecisão no que diz respeito à atividade e passividade, aquilo que ainda não pode ser controlado e organizado por aquela oposição), de intervalos sem os quais os termos ‘cheios’ não poderiam significar, não poderiam funcionar. (DERRIDA citado em CULLER, 1997, p.113)

Observa-se que a questão da *différance* permeia todo o espetáculo *BR-3* em vários aspectos, dentre eles a escolha das três cidades brasileiras como pontos de referência da pesquisa. Brasilândia, que apesar de ser um bairro de São Paulo, um dos principais polos urbanos com a melhor infraestrutura do país, é, ao mesmo tempo, campeã em moradias precárias, sendo, a um só tempo, centro e periferia; o mesmo acontece com Brasília, do Palácio do Planalto e das cidades satélites de Taguatinga; e Brasiléia, nos confins do Acre, que faz fronteira com a Bolívia e a selva amazônica.

As três cidades são centro e periferia; em sentido estrito todas são presença e ausência, em relação à identidade brasileira, e, de alguma maneira, traduzem diferentes significados de fronteira, visto que elas têm “a ideia do inacabado, da expansão, da conquista do território, de um país que tenta, sem conseguir, cumprir o seu encontro marcado com o futuro” (DELMANTO, 2006. p. 51).

Então, ao se afirmar/fazer presente uma concepção do que seja a identidade de certa cidade, essa identidade faz-se também, e ao mesmo tempo, ausente, já que ao se afirmar ausenta-se tudo o que é diferente. Como exemplo, o próprio questionamento do grupo no decorrer do processo de investigação do espetáculo:

se São Paulo é considerada um centro urbano no Brasil, não seria também periferia por ser uma cidade de um país periférico?

Outro aspecto é a revelação dos “ausentes sociais”. Na família pobre e desestruturada de *BR-3* percebe-se o que é ausente, pessoas e histórias que são varridas para debaixo do tapete, ou melhor, jogadas para as margens de um invisível rio-esgoto. Todos eles têm em comum a rejeição da sociedade: na construção do ideal de identidade e, também para fazer repercutir uma identidade ideal, olha-se para os bairros nobres, os clubes e *shopping centers*, e não para a pobreza de Brasília, periferia, tráfico, miséria.

Os rejeitados, marginalizados, tornam-se, na sociedade, excluídos, a não-presença, a não identidade. Mas, por outro lado, ao abordar estes ausentes eles tornam-se presentes no espetáculo, de forma a invadir e agredir os espectadores e a própria cidade, revelando as contradições inerentes à estrutura da lógica identitária das cidades.

Percebe-se que a questão da *différance*/diferenciamento está na revelação de diversas cenas do espetáculo que mostram as contradições das supostas verdades, ideologias e identidades, como, por exemplo, a desconstrução da presente ideia de que a cidade de Brasília é a cidade modelo. Juntamente com ela, emerge a presença de todos os miseráveis que trabalharam no canteiro de obras para levantá-la, e que nunca chegaram a habitá-la.

Em vários momentos nas falas das figuras, como por exemplo, quando Jonas afirma “Tudo que eu toco morre”, algo é afirmado como verdade, presença; no entanto, ela já não é mais, ela é ausente, é rastro, diferimento. A “verdade” é fluida, não se pode prender nem materializar, porque é contraditória, junto a ela estão outras milhares de “verdades” ausentes, e, por isso, ela sempre escapa, como a

água. Neste ir e vir de presença/ausência percebe-se o paradoxo de impossibilidade de decisão – o “adiar”. Antônio Araújo afirma em entrevista:

É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, se conformarem de novo, se precipitarem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo. (ARAÚJO, 2006. p. 19)

Na trama de *BR-3* há uma busca desenfreada por várias figuras, a busca por alguém que não é mais, e que acabam por não se encontrar; como a busca de Jovelina por seu marido que morreu na construção de Brasília e a busca de Douglas e Patrícia pelo pai ausente, que também mudou de identidade. Essa busca pode ser interpretada, metaforicamente, como a busca pela identidade de um país que sempre tentou se construir, adiando-se sempre.

3.3 DRAMATURGIA DA *DIFFÉRANCE*

Assim como as contradições sócio-políticas e questões identitárias que foram examinadas à luz da desconstrução em *BR-3*, a forma, ou seja, as escolhas feitas para a concretização do espetáculo, também é desconstrutora em si. Como afirma Hans-Thies Lehmann, parafraseando Georg Lukács: “O que é verdadeiramente social na arte é a forma” (LEHMANN, 2008, p. 234). Para ele, a forma como é trabalhada a questão da percepção das coisas pelo espectador é política.

O político na arte é quando há a mudança na forma de percepção, e isso pode ser provocado através de uma interrupção, pausa ou cesura, “fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça

pensar a respeito disso” (LEHMANN, 2008, p. 238). Vemos, a partir daí, outra metáfora em *BR-3*: a escolha do espaço não convencional, o Rio Tietê.

Primeiramente, há uma desconstrução na própria forma tradicional de teatro, quando se opta por não apresentar o espetáculo num edifício teatral, local em que – como dito anteriormente - geralmente a classe artística ou burguesa compra seu assento e onde, geralmente, o lugar com melhor ângulo de visão para se “assistir” ao espetáculo – no caso de um palco italiano – custa mais caro.

Quando o grupo coloca o espectador dentro do rio Tietê, ressignifica o rio e ressensibiliza o público, possibilitando a apreciação de um pedaço do Brasil, que é um rio e um esgoto, um rio e um lugar teatral. Estão ali, ao mesmo tempo, as pontes do cebolão, os viadutos, os dejetos, Brasília, Brasilândia e Brasília. Tudo é fluido. A ideia do rio, a ideia de passado, presente e futuro do Brasil, as personagens, os espectadores que também estão em movimento dentro do rio. As cidades ficcionais se transformam, assim como o próprio Rio Tietê e os conceitos de Brasil. Tudo se transforma. Essa metamorfose constante acontece devido à forma-trajeto do espetáculo.

Como dito anteriormente, André Carreira problematiza a concepção da dramaturgia do espaço. Nessa forma de dramaturgia, o espectador faz leituras diferentes dependendo do aqui-agora do espetáculo. O rio pode ser visto como uma estrutura dramática e como significante fundamental do acontecimento cênico. Pode se tomar como exemplo o fato de que, segundo entrevista por parte do Grupo Vertigem, para surpresa do grupo, e minha também, existem moradores às margens do Rio Tietê! Assim, se um espectador avistar um morador que aparece em alguma cena, esse fato/aparecimento transformará a leitura/sentido do espetáculo e da

cidade. Para aquele espectador que viu alguma interferência do fluxo da vida, a leitura será outra.

Portanto, a dramaturgia do espaço é formada no momento em que acontece a cena, para logo em seguida não ser mais a mesma. Quando há o acontecimento de um espetáculo urbano, como *BR-3*, os transeuntes/público são também compositores da cena. Nem sempre um transeunte que passa pelo local, e vê uma cena, vai acompanhar o espetáculo inteiro, então aquela cena vista/vivenciada – que pode ser só uma imagem – é o todo para sua interpretação, não havendo um centro da cena e da fábula. Só esta imagem já basta para que haja uma interrupção na lógica da cidade.

O motorista de um carro que passa pelo lado do rio e vê um barco cheio de pessoas, ou a construção de uma cidade em pleno Rio Tietê, percebe, então, a desconstrução, pela intervenção e rompimento do fluxo “real” daquele espaço da cidade e a abertura de infinitas possibilidades de transformação do mesmo. Na dramaturgia do espaço, teatro e vida estão em trânsito contínuo sem fronteiras, como as identidades brasileiras.

3.4 ESPAÇO: MAPA, PERCURSO, MOVIMENTO

Diversos tipos de espaço compõem o espetáculo *BR-3*. Partindo da nomenclatura organizada por Patrice Pavis (2005), citada no primeiro capítulo, pode-se afirmar que o “espaço cênico” desse espetáculo – uma parte do curso do Rio Tietê – é fixo, pois se encontra no rio, e fluido, porque o rio é movente e o barco percorre um trecho. Ou seja, seu espaço cênico é fixo e fluido ao mesmo tempo.

Os locais percorridos pelo grupo, para a criação do “espaço dramático”, são diversos, como estradas e locais das cidades pelas quais o grupo passou

determinado tempo. Em relação a esse trajeto espacial realizado para a sua concepção, perguntamos: até que ponto o público, no ato da recepção, percebe e sente a influência dessa peregrinação? Levando em consideração que esses locais afetam os atores, estes lugares poderão compor o “espaço interior do ator”, que será percebido pelo público no ato da encenação.

Como é dado a ver ou sentir as experiências e historicidades vivenciadas que não estão aparentemente ali no momento da cena? Se levarmos em conta que o espaço é um lugar praticado e está em constante movimento, e que os espaços são percursos realizados pelas práticas (CERTEAU, 2011), podemos dizer que os relatos imbricados nos percursos e itinerários realizados pelos atores estão no espaço do aqui-agora em seus corpos na hora do acontecimento, como veremos mais adiante.

Em relação ao processo de concepção do espetáculo *BR-3*, é possível dizer que ele inclui dois tipos de espaço: o espaço cênico (Rio Tietê) e o espaço dramático (composto por diversos espaços e tempo: os locais vivenciados nas três cidades brasileiras). Porém, há um entrelaçamento entre eles, pois o espaço dramático vai além de um simples espaço ficcional. Ele é ficcional para a recepção, mas real, em certa medida, para o grupo que o vivenciou em corpo e mente e o trouxe para a cena.

Apesar de os espaços percorridos pelo grupo (Brasília, Brasília, Brasília, estradas) serem representados no Rio Tietê, poderíamos dizer que estes espaços de vivência não estão contidos no aqui-agora da manifestação *BR-3*, apenas no espaço dramático, mas também no espaço cênico, através da carga energética emanada pelo corpo dos atores, que se apropriou desta experiência semântica. Por

exemplo, não vivemos na época em que Brasília foi construída, mas podemos sentir esta carga na voz de uma pessoa que viveu.

Nesse sentido, inseri as teorias sobre “relatos” de Michel de Certeau, citada no capítulo dois, pois a carga impregnada no corpo dos atores, que constitui seu espaço interior, é percebida pelo público no momento do espetáculo. Essa questão aproxima a dramaturgia do espaço com a dramaturgia corporal⁸. Apesar de a dramaturgia corporal não ser o foco desta pesquisa, esse aspecto está interligado com as questões espaciais aqui estudadas. Quando o ator cria uma partitura corporal, também estão impregnadas nesta ação, suas memórias, sua historicidade, sua carga energética, assim como os edifícios, também possuem estas cargas históricas, energéticas e semântica, neste sentido há uma aproximação entre estes dois tipos de dramaturgias, pois ambas ao serem praticadas interferem uma na outra. Ou seja, o corpo do ator só se movimenta naquele espaço, mas o espaço só se torna espaço com o movimento daquele ator.

Primeiramente, essa questão corresponde ao que Rebouças investiga quando fala da influência da pesquisa de campo na dramaturgia. Segundo ele, a pesquisa de campo transforma a cena, tanto em relação à criação de personagens, quanto à composição da fábula, figurino e texto (2009, p. 33-38).

Mas pode-se ir além tomando como base a carga energética ou a produção de presença que os sentidos não podem transmitir, como diz Hans Ulrich Gumbrecht, emanada pelos atores e toda a equipe do espetáculo. E, além disso, ao observar o que Certeau postulou sobre as práticas da cidade, vê-se como é difícil não articular estas influências do fazer humano – tanto através do caminhar quanto dos relatos, com o que se tem de noções de espaço e sua influência nas artes.

⁸ Dramaturgia corporal ou dramaturgia do ator é o modo pelo qual o ator entrelaça suas composições no quadro geral do espetáculo (BARBA, 1994, p. 179).

Em relação ao espaço cênico que integra e totaliza todo o discurso junto com a ficção, pode-se afirmar que a escolha pelo rio Tietê como dramaturgia é produtora do sentido do que é marginal no Brasil. O Rio Tietê, rio-esgoto da cidade de São Paulo, passa por viadutos e atravessa grande parte da cidade, como o Viaduto do Chá e o Viaduto da Freguesia do Ó. Nesse rio são jogados os dejetos dos moradores da cidade, os restos, tudo o que é considerado lixo, o que não presta, coisas sem serventia; e suas margens, onde o cheiro é insuportável, são povoadas por baratas, ratos e outros animais que se alimentam destes dejetos jogados por seres humanos.

Ao mesmo tempo, Tietê é um rio que atravessa o Brasil, fonte de água, habitado – ao lado dos animais citados – por uma pequena população que vive nas suas margens. O público que se propôs a ir até o Tietê para ver o espetáculo – vivencia-o de dentro do rio, em um barco que navega por um trecho de 12 km. O que pode ser percebido pelo público, e todo o coletivo, recebe interferência tanto do texto e da encenação como da carga semântica e energética, evocando no espectador uma carga emocional que dialoga com a noção que ele tem de Brasil, de identidade. Todas essas interferências contaminam a encenação como uma espécie de metatexto.

Os elementos arquitetônicos para a composição da cena, tais como as pontes e as tubulações, são utilizados para a cartografia da cena, como, por exemplo, os viadutos, que, no momento da cena/ficção, são utilizados para representar a construção da cidade de Brasília. Para Rebouças “[...] as dimensões arquitetônicas dos locais utilizados trazem ao espectador outra possibilidade de apreensão do espaço, além dos significados históricos ali impregnados” (2009, p.149).

Na figura 2 vê-se como o homem (ou os homens) é pequeno diante da grande estrutura da cidade. O espectador, ao olhar, vê o ator bem pequeno ao lado dessas gigantes armações de concreto. Esse aspecto pode influenciar no momento ficcional do espetáculo, em que muitas figuras trabalham na construção de Brasília. Percebe-se quão insignificante é o ser humano ao lado deste empreendimento de construção de uma cidade-satélite, a sede do governo brasileiro, representado por apenas alguns seres humanos. (Fig. 2).



(Fig. 2). Figuras trabalhando na construção de Brasília em BR-3.

Foto: Nelson Kao.

A carga semântica, aqui, também se reflete na carga que tem o palácio do governo no Distrito Federal, e sugere um distanciamento entre os ricos e os pobres, já que, ao criar um prédio tão grande, aqueles que detêm o poder, no caso os políticos, aqueles que frequentarão o edifício, ficarão distantes fisicamente das massas.

A partir disso, entendemos, novamente, que o espaço é muito mais do que aquilo que se pode observar como um *voyeur* e demarcar conceitualmente, mas,

também, é um lugar praticado (CERTEAU, 2011), pois, ao vivenciar o Tietê, é estabelecido um jogo em que tanto os espectadores quanto os atores, e as pessoas que vivem em seu entorno, constituem uma rede que compõe uma organização às cegas, formada por fragmentos de trajetórias que estão sempre criando e alterando espaços continuamente.

Segundo Certeau, o urbanismo ocidental, que começa a acontecer desde o século XVI, acaba por transformar o *fato* urbano, inerente às práticas urbanas em *conceito* de cidade. A partir do momento em que se conceitua a cidade há a suposição de que seja algo tratável pela racionalidade urbanística. Porém, a aliança da cidade e do conceito jamais os identifica, mas joga com sua progressiva simbiose: planejar a cidade é ao mesmo tempo pensar a *própria pluralidade* do real e dar *efetividade* a este pensamento do plural: é saber e poder articular (CERTEAU, 2011, p. 160).

Em relação a essa cidade-conceito, três operações definem o discurso urbanístico sobre a cidade: primeiramente, produz-se um espaço *próprio*, cuja forma de organização recalque poluições físicas, mentais e políticas. Depois, criam-se estratégias científicas unívocas para estabelecer um *não-tempo*, ou seja, um sistema sincrônico, com o objetivo de substituir as táticas dos usuários que por ventura possam jogar com “ocasiões” que apresentem lapsos de visibilidade, dando a ver as opacidades da história; e, por fim, a criação de um *sujeito universal* e anônimo que é a própria cidade, cujo modelo atribui funções aos múltiplos sujeitos reais, grupos, associações e indivíduos.

Essa “cidade” concebe e constrói o espaço “a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre as outras. Neste lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e

eliminação” (CERTEAU, 1990, p. 160). A gestão se refere ao fato de que há uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos e acúmulos. E a eliminação é mencionada tendo em vista que tudo aquilo que não é tratável e constitui os detritos de uma administração funcionalista, como doença, morte, desvio e anormalidade, é rejeitado.

Pode se observar essa diferenciação entre fato urbano e cidade conceito no espetáculo *BR-3* em vários momentos. Primeiro, na construção da cidade de Brasília, que, como dito anteriormente, foi criada para quem detém o poder, sendo que esses observam e mandam no país de forma distanciada, enquanto que as massas, ou seja, quem de fato construiu a cidade a mando dos poderosos, estão embaixo da construção, que é a concretização de uma ideologia de cidade moderna em que as três operações para esta cidade-conceito são efetivadas.

Na “bela” cidade são recalcadas todas as formas de poluição, as ocasiões também não acontecem para que rompa o fluxo do que é considerado organizado e harmônico em seu ideal e há a eliminação de tudo o que não é idealizado, como, por exemplo, os miseráveis que construíram Brasília e morreram.

Não é à toa que esses miseráveis são mostrados, em *BR-3*, ao lado dos dejetos do rio Tietê, expondo uma história escondida. Em um momento do espetáculo o pastor fala para a Evangelista: “A história nunca é como a gente imagina” (DVD, *BR-3*), talvez porque, na maioria das vezes, quem escreve a história oficial dos espaços não é aquele que realmente vivencia, mas aquele que a cria como conceito.

Certeau relata, também, que para romper com essa disciplina institucionalizada pelo conceito-cidade, em que se mascaram as contradições e é marcada por combinações entre gestão e eliminação, existem alguns procedimentos

resistentes e teimosos. Dentre eles, os passos, a criação de atalhos e desvios a partir de pedestres, relatos e lendas. Assim, insere-se a importância da dramaturgia corporal, comentada anteriormente, pois ao se praticar o lugar – Tietê, Brasília, Brasilândia e Brasileia, aparece o espaço praticado como um desvio da cidade-conceito.

De certa forma, todas as manifestações aqui pesquisadas não deixam de ser formas de desvio que atrapalham o fluxo destas cidades-conceito, já que interferem na estrutura de um modelo a ser visto, fazendo aparecer todas as contradições que as permeiam. O Grupo Vertigem, ao levar um espetáculo que fala de identidade brasileira para o Rio Tietê, realiza e mostra uma caminhada por um espaço “eliminados” do conceito-cidade.

O espetáculo *BR-3* trata de cidades periféricas e excluídas, que não fazem parte do conceito-cidade ou conceito Brasil, mas é um “fato urbano” (CERTEAU, 2011). Em relação a Brasília, que é uma cidade-postal-conceito, os que aparecem no espetáculo são narradores “eliminados do conceito-cidade”: os trabalhadores que a construíram, ou seja, é dado a ver o que há por trás do poder, explicitando a escravidão de muitas pessoas.

E quem conta essa história? Ela foi escrita por Bernardo Carvalho a partir de relatos de pessoas que trabalharam na construção da cidade (através de filme) e de pessoas que vivem na Brasileia e em Brasília. Esses relatos, ocultados pela História regida pelo conceito-cidade, além de serem vistos através das cenas, durante o espetáculo, são revelados através do espaço do Rio Tietê – local onde são jogados os dejetos, e outras coisas que são escondidas, como metáfora de ocultamento.

Seguindo o raciocínio de Certeau, os passos dos indivíduos falam e moldam espaços, e tecem lugares. O ato de caminhar é um processo de apropriação do

sistema topográfico pelo pedestre, ou seja, “uma *realização* espacial do lugar” (CERTEAU, 2011, p. 164), e implica relações entre as diferentes posições. Então o ato de caminhar parece “encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação” (CERTEAU, 2011, p. 164). Desta forma, o andar dos pedestres forma o sistema que constitui a cidade, “elas não se localizam, mas elas que espacializam” (CERTEAU, 2011, p.163). O caminhar transcreve os traços e trajetórias reportando-se a mapas urbanos.

Tanto o grupo que vivenciou os relatos durante o processo nas três cidades de *BR-3* traz em seus corpos a historicidade e os relatos dos lugares pelos quais passaram e os quais espacializaram, quanto o lugar Rio Tietê transforma-se em espaço praticado, tornando-se espaço continuamente quando acontece a relação entre os espectadores, atores e transeuntes que ali vivem e o praticam. O grupo, o público e quem se encontra ali, durante o acontecimento, vai moldando espaços sucessivos.

A caminhada afirma, lança, suspeita, arrisca, transgride, respeita etc. as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões e, com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida diversidade dessas operações enunciativas. Não seria, portanto, possível reduzi-las ao seu traçado gráfico (CERTEAU, 2011, p. 166).

Em *BR-3*, o percurso realizado pelo barco no Tietê, ou seja, os movimentos organizados para se chegar aos lugares que são espaços dramáticos (Brasília, Brasília e Brasileia), vai espacializando esses lugares “reais” sucessivamente, da mesma forma que acontecem as mudanças das figuras/personagens e, também, da História do Brasil que, na intenção de busca de identidade, espacializa-se infinitamente.

Ao olharmos o mapa do Brasil vemos estabelecidos lugares e suas delimitações, é como olhar um quadro, porém, ao realizar o percurso, percebemos que essas fronteiras são delimitações e, ao mesmo tempo, pontes para outros lugares. Segundo Certeau (2011), enquanto o itinerário relaciona-se com o fazer, o mapa relaciona-se com o ver. Podemos dizer, por analogia, que a personagem Helienay, a irmã de Jonas, para não se perder, pede que seu irmão desenhe o mapa nela, em seu corpo. O interessante é que ela não consegue sair do lugar, mesmo com o mapa desenhado no corpo. Por outro lado, as personagens que não têm mapa são os itinerantes que mudam de lugar e de vida, nome e identidade.

Em relação à proxêmica⁹, podemos dividir o espetáculo em três partes. Num primeiro momento, o público está no barco, sentado e ouvindo a narradora da saga de Jonas, a Evangelista. Além de o público ser o espectador que acompanha a história, pode ser também um grupo de fiéis que se encontra numa espécie de igreja em que Evangelista é a pastora, já que esta provoca os espectadores em vários momentos sobre suas vidas, fé e comportamento.

Ao ouvirem a narração também observam as cenas que acontecem às margens do rio. Então, ao mesmo tempo em que há uma proximidade do público com a cena dentro do barco, a distância é grande em relação às cenas que acontecem às margens, pois os atores chegam a ficar pequenos ao lado da arquitetura do Tietê e, ao mesmo tempo, estão próximos da narração.

Num segundo momento, o público é conduzido ao segundo andar do barco, em que acontece o ritual de Santo Daime e onde acontece o assassinato de Jonas por sua filha, passando a fazer parte da cena com seus deslocamentos e, também,

⁹ Proxêmica: disciplina que avalia as distâncias estabelecidas entre as pessoas no convívio social e, ainda, as variações dessas distâncias conforme as condições arquitetônicas ou ambientais, a partir dos diversos grupos ou situações culturais que se encontram aí envolvidos (REBOUÇAS, 2009, p. 150).

compondo a igreja junto com os atores. Nesta cena enquanto acontece a conversa entre Jonas e seu filho enquanto dançam, uma música de bailado típica deste ritual toca e o público fica em meio ao baile (Fig.3). A distância entre atores e espectadores é mínima, assim como na última parte, em que o público sobe ao convés do barco, onde há o desfecho da trama.



(Fig. 3). Público compondo a cena em *BR-3*. Foto: Acervo do grupo Vertigem

Rebouças (2009), a partir de Roubine, afirma que há dois elementos que podem alterar a relação espectador-espetáculo, a área reservada para a representação e a arquitetura do edifício teatral. Quando o público se locomove pelo espaço, em *BR-3*, esses deslocamentos acabam por ser incorporados à escrita da cena, interferindo na dramaturgia, como, por exemplo, no momento em que o público entra no barco *BR-3*, que além de ser o veículo que para que percorram o Rio Tietê, representa uma igreja – como pode se ver os seguintes dizeres em sua entrada: “Jesus é mais alvo que a neve” – sendo o papel dos “fiéis” reservado ao público (Fig. 4).



(Fig.4). Público compondo a cena em *BR-3*. Foto: Nelson Kao.

Rebouças (2009, p. 152) afirma que, para Pavis, o deslocamento físico do espectador altera a percepção por trazer uma sensação de liberdade e de escolha de ângulos para ver a ação. O espectador pode, em função do espaço reduzido, acompanhar a cena como se fizesse parte dela, o que acaba interferindo no olhar dos demais espectadores. Também em relação à proxêmica, Rebouças afirma que em alguns espetáculos:

[...] há um limite muito tênue para o público distinguir se é apreciador ou personagem daquela situação. Porém, por um lado a proximidade pode trazer ao espectador um envolvimento intenso com o que acontece no plano da ficção, por outro pode ocorrer um efeito de distanciamento da ação. Isso acontece, geralmente, quando o espectador, ao ver a cena, tem como imagem de fundo a platéia (2009, p. 154).

Por outro lado, a acomodação fixa do espectador pode remeter à reflexão sobre a passividade da sociedade diante de muitos problemas.

A dramaturgia do espaço explora, também, na percepção do espectador, os aspectos sensoriais como o cheiro, o vento, a luz, a semântica do espaço e a sensação provocada pelo espaço reduzido ou ampliado (REBOUÇAS, 2009, p. 144 - 145). Então, se os atores trazem os relatos de memória para o espaço da encenação, ela também fica impregnada desses lugares com suas legendas, por quais passaram influenciando a carga semântica e histórica do aqui-agora com sua presença, assim como a dramaturgia do espetáculo.

Além dos sentidos da visão e da audição, outras sensações são acionadas durante um espetáculo, como odores que “podem aguçar a percepção e evocar cargas emocionais de um passado” (BACHELARD citado em REBOUÇAS, p.163) e a experiência corporal daqueles que ali se encontram, que também acentua a percepção dos espectadores ao partilharem o mesmo tempo de seus corpos.

Antônio Araújo, diretor do Grupo Vertigem, em seu livro *A gênese da Vertigem: o processo da criação de O paraíso perdido* (2011), diz que a razão que os leva a utilizar espaços não convencionais, dá-se pelo tema tratado, ou seja, o significado simbólico, histórico e institucional do lugar é mais importante que as possibilidades cênico-arquitetônicas. Ao falar sobre o processo de criação de *O paraíso perdido*, relata que o motivo da escolha do local específico surgiu a partir da necessidade de um elemento de “realidade” que uma construção cenográfica jamais atingiria, pois um cenário jamais substitui a experiência sensível intrínseca a esses locais. “[...] mais do que um jogo de representações, buscávamos a concretude do imanente” (2011, p. 166). Para ele um local específico interfere e afeta a criação do espetáculo, a leitura e recepção da obra, e, além do mais, ressignifica o espaço. Em *BR-3* também podemos considerar este significado simbólico e histórico, assim como a ressignificação do Rio Tietê. O rio esgoto que atravessa o Brasil e que está

em movimento o tempo todo, é marginal, mal-cheiroso, escondido, violento, assim como muitos episódios da História do Brasil.

O espetáculo *BR-3* foi pensado a partir do espaço do Rio Tietê, pois, segundo Araújo, ele é um rio com grande significado simbólico na história do Brasil e também “é um rio que corre para dentro” (ARAÚJO, 2006, p. 24). Segundo o encenador, as cenas e as cidades ficcionais foram pensadas em relação aos lugares do rio, Brasília associada ao monumental e aos viadutos, Brasilândia abrigada sobre as pontes e Brasileia dispersa em suas margens. Porém, o grupo foi obrigado a encerrar *BR-3* no Rio Tietê devido à alta do aluguel dos barcos. E foi convidado a apresentar o espetáculo no festivalriocenacontemporânea (2007), no Rio de Janeiro, no qual escolheu o ponto mais poluído da Baía de Guanabara, onde o grupo procurou adaptar-se às novas condições da Baía. Ao apresentar em outro local que não o Tietê, a adaptação do espetáculo torna o diálogo com o espaço outro e, desta forma, emergem outras possíveis significações e, assim, outra dramaturgia do espaço.¹⁰

Para Araújo (2011, p. 174-175), as principais interferências que a utilização de um “local específico” provoca são: 1) a relação espaço/texto, é quando a dramaturgia é afetada pelo espaço, ou seja, a dramaturgia tem que ser reescrita e adaptada conforme as condições arquitetônicas do local. Como por exemplo, textos criados para que se efetue o deslocamento de ator ou público de uma área a outra no lugar de representação; mudanças de ordem no texto na tentativa de dialogar com a estrutura espacial, ajuste do roteiro conforme a atmosfera proporcionada pelo

¹⁰ Estas informações, em relação à apresentação na Baía de Guanabara, constam em: WAJNBERG, D. S. **Mergulho do Brasil deteriorado**. Cal Digital. Disponível em: <WWW.revistacal.com.br/rev-6/vertigemhtm> Acesso em: 08 ag. 2012.

local. 2) a relação espaço/ator, em que o espaço afeta a interpretação, devido a situação atmosférica e objetual específica. Neste sentido, as construções arquitetônicas podem facilitar ou induzir construções emocionais e ainda, a presença do ator no lugar e sua relação com objetos que ali estão promove o redimensionamento e a redescoberta do lugar. “Se o espaço afeta o ator, também este afeta o espaço, humanizando-o e teatralizando-o simultaneamente. O corpo do intérprete re-significa o corpo arquitetônico. E vice-versa” (2011, p. 175). 3) a relação espaço/público, em que o espaço interfere a recepção do espectador, pois evoca as memórias pessoais, condicionamentos culturais, e as projeções do espectador em relação ao local. A experiência em um local específico pode afetar todos os sentidos da plateia, devido à presença de diferentes parâmetros arquitetônicos e visuais, modificação na percepção sonora e auditiva, odores característicos, variações de temperatura, contato físico com texturas e objetos, presença corporal de outros espectadores de forma mais acentuada. “O espaço também carrega uma história – conhecida ou não, mas que se encontra inscrita em suas paredes – e uma carga emocional específica, que dialogarão com a subjetividade de cada indivíduo da plateia” (2011, p. 175). A separação convencional espetáculo/público é rompida, já que tudo é cena, é presença, e todos, inclusive os atores são espectadores.

Percebe-se que estas três classificações de interferências articuladas por Araújo, se inter-relacionam. No primeiro ele fala da relação espaço e texto escrito em papel, ou seja, realizam uma adaptação de um roteiro pré-estabelecido ao local. Em *BR-3*, a partir da vivência pelas três cidades e junto às improvisações, foi criado um roteiro por Bernardo Carvalho, para, conforme os ensaios, realizarem as modificações. No segundo e terceiro tipos de interferência, comentado pelo diretor, percebe-se uma aproximação com o que Certeau afirma que espaço é lugar

praticado, pois ele se modifica conforme os seus praticantes (atores e espectadores) realizam ações e se movimentam, e ao mesmo tempo, este movimento também é influenciado por tudo que caracteriza o local.

A partir das considerações críticas de Araújo a respeito dos diferentes tipos de interferência em relação ao local específico como dramaturgia (as relações espaço/texto, espaço/ator e espaço/público), percebe-se que diversos processos de produção de sentido se imbricam com a dramaturgia do espaço. As teorizações de Araújo evidenciam as infinitas possibilidades de leitura que se podem fazer quando o lugar – incluindo todos os seus aspectos: simbólicos, históricos, energéticos, etc. – é praticado por todos os participantes (atores e público).

Conclui-se que, em diversos sentidos, *BR-3* possui uma forma-trajeto, em que as componentes não estão necessariamente reunidas em um espaço-tempo unitário. Esse espetáculo é considerado um teatro de espaços, inseparável da experiência dos lugares por onde passam e passaram os integrantes do grupo, assim como as identidades migratórias.

Ao falar de espaço-tempo unitário, analogicamente é possível falar, também, de *différance*, já que o mecanismo sucessivo de mutações faz com que a fluidez, o “adiar” e o *diferimento* permeiem todo o espetáculo, desde a localização das cenas e dos espectadores (barco que conduz os espectadores e margem do Rio Tietê), passando pelos personagens e pelas cidades fictícias em constante mudança de identidade, como forma-trajeto.

Considerando que, para Nicolas Bourriaud, a forma-trajeto:

[...] pode remeter a um ou vários elementos ausentes, fisicamente distantes, passados ou futuros. Pode ser constituída por uma instalação conectada com eventos posteriores ou com outros lugares; pode, pelo contrário, reunir em um

mesmo espaço-tempo as coordenadas estouradas de um percurso. Em ambos os casos a obra de arte se apresenta na forma de um desdobramento, de uma disposição de sequências que geram dúvida sobre sua presença objetiva e fazem cintilar sua “aura”. A obra transforma-se então em um índice de um itinerário. (BOURRIAUD, 2011, p. 119)

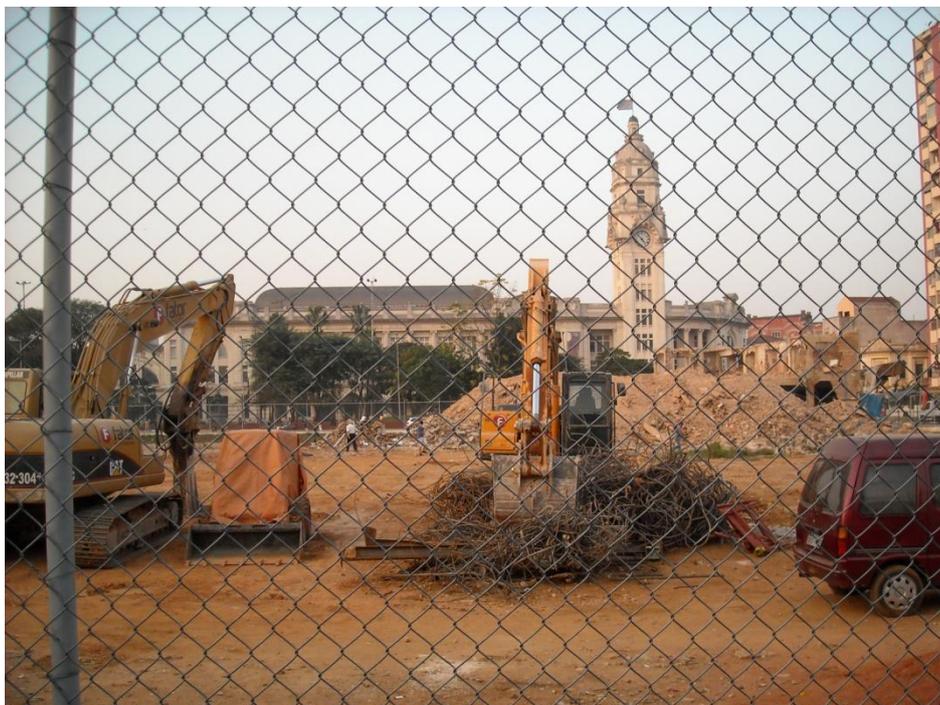
Já que o espaço é formado conforme é praticado, os atores, ao se movimentarem por ele, refletem e emanam através de seus corpos, sua historicidade, memória afetiva, carga de experiência acumulada, e com isto, os lugares pelos quais passaram.

4 DETRITOS EM ESPAÇOS DIVERSOS

4.1 CIDADE SUBMERSA, DO GRUPO VERTIGEM

Cidade submersa é uma intervenção urbana que foi realizada em 26 de junho de 2011, pelo Grupo Vertigem, no terreno da antiga rodoviária de São Paulo. A antiga Estação da Luz foi inaugurada em 1961, em 1988 tornou-se um *shopping center* popular e, em 2007, foi desapropriada e demolida, com o intuito de se estabelecer no local um teatro e uma escola de dança. Há prédios históricos no entorno do local, com aspecto de abandono.

O horário escolhido para o evento foi 18h, ao entardecer, quando acontece uma transformação no local, visto que tanto as pessoas que transitam por ali como as coisas que elas fazem mudam no final do dia, como veremos adiante. Enquanto o público aguardava o início do evento, via-se no vasto terreno, cercado por muro de tela, amontoados de tijolos, terra e escombros de uma velha construção e algumas escavadeiras (Fig.5).



(Fig.5). Escombros da Antiga Estação da Luz em *Cidade submersa*. Foto: minha

Esses destroços e detritos foram, outrora, um prédio arquitetônico com a função de lugar de passagem para diversas pessoas, de várias gerações, visto que se tratava da antiga rodoviária.

Para essa intervenção, o espaço foi preparado como se fosse um sítio arqueológico a ser explorado pelo público, com o intuito de ampliar e proporcionar uma percepção diferenciada nos participantes em relação à história de um ponto importante da cidade, através do contato físico com seus escombros. Evill Rebouças, ao realizar sua análise dos espetáculos do Grupo Vertigem e da Cia Artehúmus – já citados no segundo capítulo - afirma que as experiências teatrais efetuadas em espaços não convencionais fechados apontam “para uma exploração da arquitetura e ainda para uma relação entre a narrativa e a história do local utilizado” (2009, p. 136).

Ademais, existem significados simbólicos implícitos nos monumentos que são “representações de passados que agregam no imaginário social uma série de significados políticos, sociais e econômicos” (REBOUÇAS, 2009, p. 137). Apesar de *Cidade submersa* não ser um espetáculo teatral – assunto abordado por Rebouças – observa-se uma forte relação com a carga semântica e historiográfica, que acaba por influenciar e ampliar a percepção dos participantes, através das diversas formas de relações de contato do público com o espaço: tato, visão, olfato e audição.

Logo na entrada, foi dada ao público a opção de escolha de atuação como observador ou participante. Havia cordas, baldes, pás, peneiras e outros objetos de trabalho por toda a parte (Fig. 6), que marcavam sítios arqueológicos, luzes que vinham do chão, e pequenos amontoados de terra, pedras e outros, delimitados por uma faixa que separava o espaço do trabalho “arqueológico” do participante que observava.



(Fig.6). Público em contato com objetos arqueológicos em *Cidade submersa*.

Foto: Nelson Kao.

Os participantes recebiam instruções para o trabalho e, com os apetrechos disponíveis, procuravam objetos, resquícios e vestígios soterrados. Havia uma faixa branca separando participantes e observadores que somente os “arqueólogos” podiam ultrapassar.

Nesse sentido, seria possível levantar a questão de que a história de uma cidade pode ser vivenciada de duas maneiras, como observador e praticante e, por outro lado, com essa divisão de funções, questionar em relação à construção histórica: quem é que escreve a História e quem a aceita? Quem planeja a História e o progresso e quem a vivencia?

Sabe-se, na contemporaneidade, que a História oficial fora por muito tempo escrita pelos representantes da classe dominante. A partir dessa constatação, surgiram diversas reconstruções históricas por diferentes pontos de vista. Além da história das mentalidades, a arte e a literatura também servem como uma forma de pano de fundo para a narrativa histórica. Segundo Bourriaud:

[...] não há, e não pode mais haver um Grande Relato. O tornar-se fragmentário de tudo e de todos, dentro de uma massa indistinta que forma uma bolha de informações, faria então as vezes a ideologia totalizante para o nosso mundo antitotalitário. Daí a nossa dificuldade em pensar a História em marcha: quem conta essa História? E para quem? Quem seria o herói desse relato, dado que nenhum povo e nenhum proletariado pode mais se arrogar esse título e que já não existe um tema universal? [...] A precariedade geral pode ser compreendida a partir da emergência de uma cultura em que não subsiste nenhum grande relato histórico ou mítico em torno do qual as formas se ordenariam – exceto o da arquipelização das iconografias, dos discursos e dos relatos, entidades isoladas ligadas por linhas em filigrana. Somos confrontados com as imagens de um mundo flutuante [...]. (BOURRIAUD, 2011, p. 103)

Ao lado dessa concepção, uma nova estética, no teatro, vem servindo para reconstituir o presente à luz do passado: a estética do fragmentário, ligada à crítica otimista do progresso. Hans-Thies Lehmann, ao comentar sobre o desconstrucionismo de Heiner Müller, afirma que “a montagem moderna de fragmentos é vista como reflexo da desordem real, permitindo uma visão crítica da totalidade” (2009, p. XVIII) através da participação do espectador. Acrescenta ainda:

O fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor, correspondendo ao que Müller chama de espaços livres para a fantasia, em sua opinião uma tarefa primariamente política, uma vez que age contra clichês pré-fabricados e padrões produzidos pela mídia. [...] O trabalho com o fragmento provoca também a colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado. (LEHMANN, 2009, p. XIX)

Considerando que o fragmento é aberto à subjetividade do receptor, e sabendo que esse último está em constante movimento por ser um ente no tempo, conclui-se que a construção de sua fragmentária história é precária, porque efêmera e esfacelável. Por outro lado, isso é um reflexo dos contratos que regem o mercado

de trabalho, calcado em suas breves validades impregnadas na nossa percepção do mundo.

É preciso constatar que hoje todo mundo percebe intuitivamente a existência como um conjunto constituído de entidades efêmeras [...] Paradoxalmente, porém, a ordem política que rege esse caos nunca pareceu tão sólida: tudo muda o tempo todo, mas no âmbito de um padrão planetário imutável e intocável, a que nenhum projeto alternativo parece se opor de forma crível. (BOURRIAUD, 2011, p. 79)

Na prática “arqueológica” de *Cidade Submersa*, os participantes reconstruíam a História através dos fragmentos das ruínas – como veremos adiante. Essas histórias criadas por eles iam sendo compostas como uma colcha de retalhos, ou seja, também de forma fragmentária, já que cada participante compunha um pequeno fragmento daquela totalidade do local da intervenção.

Enquanto acontecia a ação arqueológica e de observação, um *camera-man* filmava as ações dos participantes e projetava as imagens num casarão antigo, que ficava em frente ao terreno, intercalando estas ações filmadas no aqui-agora com a. Projeção das seguintes frases: “escavando o futuro”, “construindo a modernidade”, “camadas da população”, “revitalizar”, “cidade na mesa de cirurgia”, “cidade produto”, “especular espetacular”, “vestígios de memória”, entre outras (Fig. 7). Na figura, a seguir, podemos observar os participantes realizando o trabalho de arqueologia: ao fundo, do lado direito, a Cracolândia, e à esquerda o casarão antigo onde foram projetadas as imagens e frases que compunham a intervenção. Percebe-se que as frases projetadas relacionam-se com o acontecimento *Cidade submersa*, e tendo em vista a forma como o público relaciona-se com a intervenção, podemos dizer que pode haver diversas interpretações e relações entre as frases

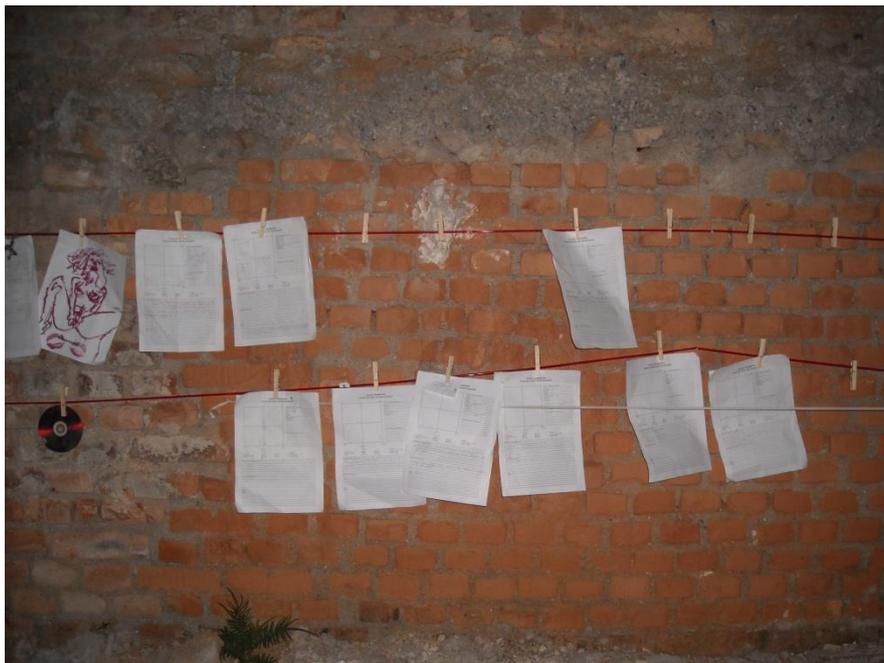
com o local e seu entorno, com a vivência, e com a ação realizada proposta pelo grupo.



(Fig. 7). Projeção de imagens em *Cidade submersa*. Foto: Nelson Kao

Conclui-se, então, que, de certa forma, a experiência e ação dos participantes implicava uma tradução plural da História, ou, como afirma Bourriaud: “permitir que se reescreva a História oficial em benefício de relatos plurais, ao mesmo tempo que se estabeleça um possível diálogo entre essas diferentes versões da História” (2011, p. 26).

Após um tempo, começam a ser penduradas, num varal improvisado, fichas preenchidas pelos participantes sobre os materiais encontrados. A ficha, composta por um pequeno quadrado dividido em quatro partes, para que fosse desenhado o local dos objetos encontrados no sítio *Cidade submersa*, era organizada nos moldes da arqueologia. Outras questões deveriam ser preenchidas, tais como: lócus, quadra, nível, coletor, responsável, cor-textura do sedimento; além de perguntas pessoais, como: “de onde vem este objeto?” e “de onde você vem?” (Fig. 8).



(Fig. 8). Fichas preenchidas pelos participantes em *Cidade submersa*.

Foto: Nelson Kao

Buscava-se a percepção do participante com vestígios que são a própria cidade (em escombros), ou seja, “uma trama de vínculos afetivos entre a cidade, arquitetura e indivíduos são alguns motivos que dão sentido ao projeto”¹¹.

Um dos fatores que influencia a percepção dos espectadores se deve ao fato de que os espaços são impregnados por cargas semânticas em função das agregações sociais instaladas e das pessoas que circulam na região da intervenção. Esse local, situado em frente à Rua Julio Prestes, no centro de São Paulo, é, durante o dia, rodeado por um grande fluxo de carros, ônibus e transeuntes, e pelo comércio legal e ilegal, promovendo a circulação de pessoas das mais diversas classes sociais, sendo que algumas estão trabalhando, enquanto que outras estão preocupadas em conseguir dinheiro para comprar o *crack*, pedindo esmolas, fazendo truques e outras ações, inclusive furtos, para conseguir dinheiro.

¹¹ Informação que consta do programa do evento *Cidade submersa*. Ver anexo.

À noite há o aumento de marginais, mendigos e prostitutas. As casas comerciais e os prédios residenciais dormem, janelas e portões são fechados, o fluxo de carros, ônibus e transeuntes diminui significativamente, e o espaço é tomado por centenas de viciados em *crack*, que se deitam nas calçadas e também no meio das ruas para se drogar. Esta região é conhecida como a “Cracolândia” da cidade de São Paulo (Fig. 9).



(Fig. 9). Vista da Cracolândia do local da intervenção

Cidade submersa. Foto: Nelson Kao.

Evill Rebouças se apropria do conceito de *microgeografia*, criado por Benhur Pinós da Costa, para desenvolver suas considerações críticas a respeito da influência que as pessoas, que ocupam o entorno dos lugares onde são realizados espetáculos, acarretam na recepção e dramaturgia. Esse conceito significa a “ciência que investiga a ocupação humana em espaços públicos” (COSTA citado em REBOUÇAS, 2009, p. 137). Esses territórios agregam significados a partir da concentração de determinadas atividades humanas.

Ao me apropriar dessa teoria para analisar *Cidade submersa*, compreendo que por mais que a proposta da intervenção não tenha nenhuma relação com a Cracolândia, visto que o objetivo era fazer com que o público se relacionasse com os detritos da arquitetura em ruínas, é difícil não relacionar esse ato com o que acontece em seu entorno que estava à vista do público o tempo todo. Ao mesmo tempo em que se observavam pessoas mexendo com as pedras dos escombros, via-se no entorno do local centenas de pessoas sentadas e deitadas nas calçadas fumando a pedra de *crack*.

Segundo Rebouças (2009, p. 139), além das atividades desenvolvidas no local que agregam cargas semânticas em relação ao espaço, o caráter de utilidade também influencia na percepção através de sua carga semântica. Cada espaço da cidade normalmente é útil a algo que justifica sua existência em benefício da população. Uma igreja acolhe seus fiéis, um hospital atende os enfermos, uma penitenciária prende marginais, etc. E qual seria a serventia de um terreno baldio ou em ruínas? A rodoviária foi desativada e tornou-se um local “sem qualquer utilidade”? Um local no qual no passado havia uma rodoviária remete-nos a um lugar de passagem, sua função era a de acolher as pessoas para que elas pudessem se movimentar entre bairros e cidades. Mas a rodoviária, com sua função de passagem, foi trocada de lugar, instalando-se, ali, um *shopping* que, depois disso, foi demolido para uma futura construção de um teatro, ficando só um espaço abandonado, vazio e “inútil”.

O local escolhido, portanto, não tem utilidade alguma, sugere apenas um lugar que foi alguma coisa, mas já não o é. Ali estão apenas ruínas, destroços de um passado em pleno centro de São Paulo. Um lugar abandonado. Essa despersonalização do espaço por sua vez, possibilita que os espectadores atribuam

vários e diferentes significados ao lugar. Além disso, o local também suscita questionamentos: Qual seria a utilidade de um local em ruínas? Esse lugar é utilizado por pessoas consideradas sem utilidade na sociedade brasileira, os viciados, que estão doentes e não produzem, sendo considerados, a partir da ótica capitalista de consumo, excluídos socialmente. Rebouças acredita que

[...] além do espaço público ter a sua própria carga semântica, esse valor se altera se ele está sendo utilizado ou não. Por conseguinte, são locais que, segundo Benhur Pinós da Costa, passam a ser ocupados por grupos sociais que se territorializam nos espaços públicos e constroem significados semânticos relativos às suas práticas – estéticas, sociais e econômicas. (2009, p. 162)

Hoje, no Brasil, uma grande quantidade de pessoas, jovens e idosas, é considerada improdutiva, ou seja, não serve para produzir no fluxo capitalista de consumo. São as sobras, os destroços e detritos da sociedade, que não têm serventia, e que são excluídos da “normalidade”. Porém, no local em que se realiza *Cidade submersa*, o espaço de destroços, cuja arquitetura está em ruínas e não tem qualquer utilidade, é, ao mesmo tempo, abrigo para os viciados, ou seja, é útil a uma camada da população paulista.

No minidicionário *Aurélio*, a palavra “útil” significa “que tem ou pode ter algum uso, ou serventia. Proveitoso. Diz-se de período reservado ao trabalho produtivo. Prescrito por lei” (1988, p. 517). Isto posto, é possível levantar algumas perguntas, tais como: Qual o conceito de utilidade numa sociedade em que rege a lei do consumidor e do *marketing* neste capitalismo tardio em que tudo, inclusive o ser humano, é tratado como mercadoria e gira em torno do lucro? Não estariam essas pessoas viciadas, escravizadas? Servindo ao lucro de algum traficante? Qual a diferença de uma escravidão legalizada e não legalizada, tendo em vista que

muitas pessoas são viciadas em coisas que são propagadas pela mídia do sistema, e que não deixam de ser uma droga, sem utilidade existencial?

Partindo desse conceito do dicionário, e também de questões – acima comentadas – que regem a reconstrução histórica contemporânea, pode se dizer que essas pessoas que utilizam o local são úteis para mostrar ou desnudar as contradições que permeiam esse sistema, como um reflexo da sociedade. Imagem real, reveladora do cerne da estrutura globalizada neo-liberal: desemprego, fome, miséria, doença e vícios sociais. É uma pena que, para a maior parte das pessoas, esses viciados, habitantes da Cracolândia, fazem parte de uma camada invisível da população. Uma intervenção que acontece ao entorno destas pessoas ilumina e mostra essa invisibilidade rotineira, ou seja, faz presente ao que parece ausente, mas está lá.

Ao propor um “trabalho arqueológico” no local, o grupo Vertigem nos oferece uma possibilidade de dar vida, reconstruir ou traduzir uma história esmagada, que pode até parecer morta, mas que em destroços está lá, pronta para se transformar. Pode se afirmar que esta ação proporcionada aos participantes, a de relacionarem-se fisicamente com os objetos em destroços, seria o que Gumbrecht. (2010, p.152) denomina de “presentificação”, conceito visto no capítulo dois da presente pesquisa. Pois, a partir do contato físico desses objetos do passado, há a possibilidade de falar com os mortos e tratarmos com carinho as ilusões dessas percepções.

Porém, essa ação foge ao conceito de presentificação, no sentido de que, para Gumbrecht, esse fenômeno é pertinente única e exclusivamente ao aqui-agora, enquanto que, em *Cidade submersa*, pode haver uma interpretação como possibilidade de futuro por parte do participante. Quando o espectador experiencia

os objetos em destroços e, ao mesmo tempo, vê e percebe a Cracolândia, essa acaba por influenciar nas suas questões e reflexões, instigando-o a pensar em possibilidades futuras para o local, como por exemplo, segundo o comentário de alguns participantes, a possibilidade de mudanças no local e algum caminho para os viciados em *crack*.

Por outro lado, no local pretende-se construir um teatro. Então, a escolha por esse espaço é a escolha de um lugar que não é, mas promete ser, ou seja, é um lugar de passagem, um lugar transitório no tempo. Poderíamos dizer que o teatro é um espaço de possibilidades. Como afirma Lehmann ao comentar, no capítulo *Peça didática e espaço de possibilidades*, que hoje

[...] o teatro inovador se concentre mais nos momentos de liberação de potencial, jogo, fantasia, imperfeição, abertura, do que na profundidade ou pseudopropriedade da representação e “representância”, mais na *performance* do que na obra, na sua perfeição e na sua estrutura perfeita (LEHMANN, 2009, p. 392).

O político que, para Lehmann e Luckács, é a forma, pode ser visto nesse evento, já que, segundo Flávio Desgranges em *O espectador épico* (2003), inspirado nas divagações sobre história de Walter Benjamin, a memória das pessoas foi a nocaute frente a tantos choques constantes vivenciados no cotidiano. Essa memória “jaz estirada no asfalto das ruas, espalhada na sujeira dos becos, esfacelada nos cacos dos canteiros de obras” (DESGRANGES, 2003, p. 104) e, ao possibilitar ao público relacionar-se com essa memória através da forma intervenção, ressignifica em devaneio, como possibilidade futura da emanção de uma voz ora abafada num passado.

O passado não pode ser encarado de forma definitiva, incontestável, é preciso desencantá-lo, deixando-o em aberta relação com o hoje, capturando no dito, o não-dito, e, no feito, o não-feito, o não realizado, aquilo que foi desejado, mas reprimido; despertando os sonhos adormecidos pelo véu da história, sonhos realizados anteriormente e que foram sufocados; oxigenando-os para que venham à tona, invadam e impulsionem o presente e o futuro. [...] Os sonhos coletivos de ontem não cessam de esperar respostas da atualidade; frustrados historicamente buscam incessantemente serem revitalizados, trazendo seu potencial transformador. (DESGRANGES, 2003, p. 108)

Durante a intervenção, de tempos em tempos, viaturas policiais se encarregavam de retirar os viciados das ruas e calçadas, porém, em questão de segundos, os viciados voltavam, alguns nem saíam do lugar porque não tinham forças para se levantarem. A ação dos viciados chamava a atenção dos participantes, a tal ponto de os observadores se aglomerarem para vê-los melhor.

A relação da Cracolândia com a intervenção *Cidade submersa*, a meu ver, é impossível de não ser estabelecida, mesmo que essa não seja a intenção principal do grupo, pois, a partir de tudo o que acontece, tanto dentro do local cercado por tela quanto em seu entorno, evidencia-se uma espécie de desassossego por parte dos participantes. Conclui-se, portanto, que o contexto da intervenção não se resume apenas pelo lugar escolhido em si, mas pela associação dele com o que há em volta.

Nicolas Bourriaud, em *Radicante* (2011), ao discorrer sobre a arte atual, cita algumas produções de artistas contemporâneos, e uma delas me chamou atenção por haver muita semelhança com *Cidade submersa*. Mark Dion recrutou voluntários para coleta de qualquer objeto preso na lama do Tâmis, como cachimbos, objetos de plástico, sapatos velhos e conchas. Foi um trabalho de arqueologia que “permitiu

trazer à superfície a história cultural e industrial de Londres” (BOURRIAUD, 2011, p. 89).

Segundo Bourriaud, esse artista, além de problematizar, através de suas produções, a questão da crise ambiental global e as relações sociopolíticas entre os países ricos e os pobres, descreve o nosso mundo “como um imenso amontoado de dejetos diversos que a obra de arte se dedica a coletar, classificar e interpretar” (BOURRIAUD, 2011, p. 89). Seria possível, em última instância, relacionar os conceitos de utilidade abordados anteriormente com os dejetos e detritos da sociedade.

No final de 2011, depois da intervenção *Cidade submersa*, uma operação foi realizada pelo governo de São Paulo, oferecendo passagens de ônibus aos doentes viciados que habitavam aquelas ruas, para que retornassem às suas cidades natais. Não seria uma limpeza social? Parece que a prática de higienização, conhecida bastante no início do século XIX, de certa forma, ainda acontece no Brasil.

No programa distribuído antes da intervenção, alguns objetivos são revelados pelo grupo, dentre eles a busca pela trama de vínculos afetivos entre cidade, arquitetura e indivíduos, através do contato corporal, físico: tato, olfato e visão, experimentado e percebido pelo público. Pode-se dizer que novos espaços são construídos a partir dessa prática/relação com o local.

Nesse sentido, há uma ruptura da concepção de espaço de duas maneiras. Em primeiro lugar, a ruptura está no fato de que, nessa intervenção, o público não é espectador, mas criador, devido à sua disposição livre no espaço e em relação a todos os materiais disponíveis para que possa interferir no evento, ou seja, no próprio espaço através da prática. Em segundo lugar, mas não menos importante, é o distanciamento real da sociedade produtiva de consumo com o que é improdutivo

ou excluído, como marginais, viciados e prostitutas, assim como objetos em ruínas e escombros, casas desabitadas e “sem serventia alguma”.

As cidades são projetadas para uma concepção de urbanidade organizada, *clean*, para que sejam úteis ao sistema de produção. O governo deseja tornar as pessoas e os espaços que possam romper com essa estrutura idealizada de cidade, invisíveis. Não existe espaço para eles, ou, se existe, esse espaço não é sentido, ou ainda, é apenas visto como espetáculo por mídias. Essa situação pode ser exemplificada com o comportamento dos participantes que se aglomeravam no local, atrás do muro de tela, para “ver” a Cracolândia.

Mas, através da prática, nesse lugar “invisível” e ao mesmo tempo espetacularizado, onde aconteceu *Cidade submersa*, houve o desvelamento desse local – que constitui a cidade, assim como o espaço de possibilidade de um *ser-aí* através da prática e sua reconstituição por parte de uma relação física entre espaço e participantes. Certeau diz que o indivíduo, ao subir nos altos prédios de uma cidade¹², faz com que o corpo não esteja mais enlaçado pelas ruas, mas pelo contrário “foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda a identidade de autores ou de espectadores” (2011, p.158). Essa elevação distancia o indivíduo das massas, da cidade, como um *voyeur*, tal qual Ícaro acima das águas:

Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava “possuído”. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino, exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber. (CERTEAU, 2011, p. 158)

¹² Michel de Certeau refere-se ao alto do World Trade Center para falar do arrebatamento do domínio da cidade (este livro foi escrito antes do atentado 11 e de setembro). Porém a partir deste exemplo falo em nome de todo o projeto urbanístico moderno com seus altos prédios “seguros” planejados pela modernidade, que ao mesmo tempo distancia os indivíduos.

Essa cidade panorâmica, com seu distanciamento produzido pelo urbanista ou cartógrafo, acaba por condicionar um esquecimento e desconhecimento das práticas. O *voyeur*, então, faz-se estranho e se exclui do entrelaçamento dos comportamentos cotidianos. Nesse sentido, a experiência proporcionada por *Cidade submersa* remete-nos a uma “descida” através da metáfora dos escombros e o contato do que está no chão, justamente por haver iluminação que vem do chão (e não de cima). E também, mesmo havendo esta iluminação vinda de baixo, o espaço permanece escuro, fazendo dessa relação às cegas uma outra forma de percepção prática do mundo cotidiano da cidade:

Mas “embaixo” (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os praticantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2011, p. 159)

Nessa intervenção, o participante realiza uma relação orgânica com esses destroços da cidade, toma nota do que encontra sob os escombros e cria representações – relatos através das sensações que tem a partir da relação com os objetos encontrados. Escreve nas fichas arqueológicas “de quem eram aqueles objetos”, ou seja, por meio de contato, e imaginação, revela um pouco de sua historicidade, que está relacionada com a sua prática *in memoriam* com a cidade em

que habita, “o artista do mundo precário considera o meio urbano como um invólucro do qual há que se desprender fragmentos”. (BOURRIAUD, 2011, p. 96)

Observa-se, então, que existe um passado da própria cidade em cada indivíduo que participa de sua reconstrução, em fragmentos, que se revela a partir de sua prática/contato com ele através dos escombros. Nesse sentido, há uma reescritura, mesmo que às cegas, ou uma tradução da cidade. Segundo Nicolas Bourriaud, a tradução “põe em presença, com ainda mais clareza, realidades distintas e autônomas cujo deslocamento ela organiza” (2011, p. 134). Em certa medida, nessa intervenção, cada participante torna-se um artista radicante:

O artista radicante inventa trajetórias em meio aos signos: *semionauta*, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um corpus de obras. Ele recorta fragmentos de significação, colhe amostragens; compõe herbários de formas. O que hoje poderia parecer estranho é, pelo contrário, o gesto de uma *volta ao princípio*: pintura e escultura já não se concebem mais como entidades em relação às quais é possível que nos contentemos explorando seus componentes. (A menos que só levemos em conta segmentos de história dessas “origens”). (BOURRIAUD, 2011, p. 52)

Quando o público realiza essa prática significativa de contar lendas inventa espaço, pois permite a habitabilidade a partir da criação de possibilidades de leituras, cuja caminhada substitui as legendas que abriam o espaço para o outro, produzindo “uma exploração dos desertos de minha memória” (CERTEAU, 2011, p.174). Então, “os relatos de lugares são bricolagens. São feitos com resíduos e detritos de mundo” (CERTEAU, 2011, p. 174). Quando esses relatos dispersam, fica a memória que não é localizável. A lembrança é despertada como clarões que passam rapidamente, “o que impressiona mais, é o fato de os lugares vividos serem

como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais” (CERTEAU, 2011, p. 174).

O local da intervenção era uma rodoviária que já não se vê mais, temos ali apenas os seus detritos e as pessoas que entram em contato com eles, ou seja, o praticam e o recriam.

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. “Gosto muito de estar aqui!” é uma prática do espaço este bem estar tranquilo sobre a linguagem onde se traça, um instante, como um clarão. (CERTEAU, 2011, p.176)

A partir dessa relação do público com o lugar nasce o memorável, em que a subjetividade é articulada sobre a ausência, estruturando-a como existência “e a faz ser-aí (*Dasein*)” (CERTEAU, 2011, p. 176), através da prática do espaço como um lugar palimpséstico, então, “todo relato é um relato de viagem – uma prática do espaço” (CERTEAU, 2011, p. 183). Quando, ao final da intervenção, ao observar os varais com as fichas preenchidas, era perceptível o memorável compondo o espaço através das ruínas.

Para Certeau, o espaço e lugar podem ser comparados à palavra quando falada, ou seja, o espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas.

Diversamente do lugar, não tem, portanto, nem a univocidade nem a estabilidade de um “próprio”:

Em suma o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 2011, p. 184)

Nesse sentido, pode-se dizer que, em *Cidade submersa*, as representações que o público cria quando entra em contato com os objetos que encontra em detritos é nada mais do que o espaço praticado pela prática do lugar em detritos.

Conforme já foi explicitado no segundo capítulo e, tomando por base a diferenciação que Certeau faz entre lugar e espaço, posso dizer que as ruínas da antiga Estação da Luz são um “lugar”, como um *estar-aí* de um morto, inerte em um túmulo que a partir das ações dos sujeitos históricos, no caso o público que realiza operações neste lugar, produz espaço e o associa a uma história, através dos relatos deixados nas fichas dos varais. De modo que “os relatos efetuam, portanto, um trabalho que, incessantemente, transforma lugares em espaços e espaços em lugares” (CERTEAU, 2011, p. 185).

A prática de expedição vem sendo realizada por artistas contemporâneos num incessante diálogo com o nosso tempo, pois, como afirma Bourriaud,

[...] a expedição tem duas facetas: a descoberta de novos territórios (o modelo colonial, que acompanha a apropriação) e a missão arqueológica, que adquire hoje uma real importância por representar uma relação específica com o tempo: é o presente rumo ao passado, em busca de sua história. (BOURRIAUD, 2011, p.128)

Dessa forma, o artista, ao propor uma expedição arqueológica, procura o tempo dentro do espaço. Bourriaud ainda comenta, baseado no livro *As formas do Tempo* (1962), de George Kubler, que “[...] o artista-explorador é o pioneiro dessa relação espacializada com a História” (BOURRIAUD, 2011, p. 129), pois tende a

pensar que vastas zonas de um universo de possibilidades continuam inexploradas, ou seja, permitem a aventura e a descoberta.

Em vez de considerar o passado como uma parte microscópica do tempo em face de um futuro ilimitado, teríamos, então, de imaginar um futuro cujas possibilidades de mudanças seriam limitadas, mas teríamos igualmente de examinar seus significados no passado. (BOURRIAUD, 2011, p. 129)

Nesse sentido, mediante uma paciente coleta – por parte destes “artistas radicantes” – dos detalhes visuais dos detritos, submerge a memória dessas pessoas, assombrando suas vidas e construindo o espaço que as cerca.

Na intervenção em questão, o “radicante” aparece como a tradução realizada por cada um dos participantes, ou seja, há um enraizamento precário quando ele entra em contato com o local e seus escombros, até então, território desconhecido, “cada ponto de contato que forma a linha radicante representa, desse modo, um esforço de tradução” (BOURRIAUD, 2011, p. 52).

Como dito anteriormente, enquanto acontecia a ação “arqueológica” e de observação, um *camera-man* filmava as ações dos participantes e projetava frases num casarão antigo que ficava em frente ao terreno. Tais frases são passíveis de inúmeras interpretações, já que elas parecem remeter às atitudes que estão acontecendo na intervenção, como, por exemplo, colocar a “cidade na mesa de cirurgia”, cuja operação é realizada pelos participantes; o “especular espetáculo”, visto como os viciados sendo um espetáculo aos olhos dos observadores que se aglomeram para vê-los; ou, ainda, a partir dos escombros, o público pode estar “escavando o futuro” e criando histórias e possibilidades etc. Mas, também, é possível relacionar essas frases com o projeto modernista da construção

arquitetônica da cidade, já que muitos artistas modernos buscavam subvertê-lo através de rupturas com a tradição vistas em suas inovadoras produções.

Para Bourriaud, a modernidade tinha como objetivo a estética do choque, destruir tudo para partir do início. Ao analisar esse movimento de desassociação das identidades e dos signos da altermodernidade, o autor diferencia “radicais”, que tem a ver com o modernismo, do “radicante”, cerne da altermodernidade. Para ele, o modernismo era

[...] obcecado pelo *radical*: desbastar, depurar, eliminar, subtrair, retornar a um princípio primeiro (...) princípios a partir dos quais se desdobra, na arte moderna, uma metafísica da raiz. Retornar ao ponto de partida, para recomeçar tudo e fundar uma nova linguagem, liberada de seus dejetos. (BOURRIAUD, 2011, p. 43)

O objetivo dessa volta às origens era tornar o “novo” um critério estético. O radical, então, busca o fim da arte anterior para iniciar um novo “a um só tempo conclusão e início” (BOURRIAUD, 2011, p. 44).

Em *Cidade submersa* tudo já está em ruínas, a começar pela própria história, então, quando acontece a intervenção, existe um pôr-se em marcha de onde se está, para frente, como errância, um eterno movimento. Nesse sentido é que essa intervenção pode ser chamada de arte radicante, pois está sempre à caminho, em cadeia, em “êxodo” (BOURRIAUD, 2011, p. 75).

Segundo o programa de *Cidade submersa*, o reconhecimento deste espaço público é pensá-lo como um lugar de encontro, antagonismo e negociações, tendo como proposta dar visibilidade a aspectos escondidos que possam vir à luz através do vínculo afetivo entre o público e o lugar, aparecendo sentidos híbridos e entrelaçamentos nas histórias subjetivas de cada participante. O local o qual o público se relaciona, possui carga semântica, historicidade, cheiros e diversos aspectos que

interferem no imaginário coletivo do público, interferindo desta maneira em suas ações. Neste sentido, a dramaturgia do espaço nesta intervenção é composta pelas práticas realizadas no espaço, e com elas a multiplicidade de vozes encontradas em cada objeto em meio aos escombros e por cada participante e tudo o que permeia aquele local, que serão deixadas nos varais improvisados da intervenção.

4.2 MATERIAL TEBAS ELDORADOS/ 11 DE SETEMBRO, DA II TRUPE DE CHOQUE

A II Trupe de Choque¹³ é um coletivo teatral que atua na cidade de São Paulo há mais de 10 anos e que foi contemplada com a Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo com os seguintes projetos: *Miopia*, pesquisa teatral desenvolvida de 2004 a 2006; *Corpos Acumulados*, durante o ano de 2008; *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro*, em 2010 e 2011; e *Material Ciborgue Eldorado Silício/ 11 de Setembro*¹⁴. Acredito ser de extrema importância comentar o histórico do grupo, tendo em vista a característica processual da trupe, para uma melhor compreensão do presente evento.

No primeiro projeto contemplado, o grupo desenvolveu uma pesquisa a partir da “dialética no teatro” com abordagens baseadas em três encenadores cujo pensamento dialético¹⁵ era estruturante de suas práticas: Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht e Vsevolod Meyerhold. Na busca pela recriação de alguns conceitos desses encenadores e desenvolvimento de novas técnicas e metodologias para os trabalhos do ator, do dramaturgo e da cena teatral, o grupo constrói uma dramaturgia inédita que parte da improvisação dos atores, reelaborada pelo

¹³ A proposta da II Trupe de Choque foi publicada em duas edições de manifesto em forma de jornal, denominado *negativo*. Todas as citações desse documento serão assinaladas pela letra N1, referente ao primeiro ou N2, que se refere ao segundo, seguida pelo número das páginas.

¹⁴ Este último por estar em andamento não será incluído aqui.

¹⁵ “A dialética pode ser definida sumariamente como a filosofia da contradição e do movimento dos contrários que, ao interpenetrarem-se, geram uma nova realidade, a da sua superação”. (N1, p.2).

dramaturgo presente nos ensaios, tendo como ponto de partida a pesquisa sobre a dialética no teatro.

Paralelamente aos ensaios do evento teatral *Miopia* foram ministradas oficinas artísticas na Usina de Compostagem de Lixo de São Mateus, com o intuito de, através de um diálogo com a comunidade, buscar “a formação de público e de cidadãos conscientes da totalidade das contradições que conferem movimento à realidade social que os cerca” (N1, p. 2). A importância das oficinas na criação do espetáculo está calcada na elaboração de forma e conteúdo que se baseiem nas experiências cotidianas dos excluídos na metrópole, através do diálogo entre pessoas das mais diversas experiências teatrais, vindas de diferentes estratos sociais, para, a partir daí, emergir a discussão sobre aspectos sociais que envolvem a exclusão no Brasil. O evento cênico foi apresentado de abril a dezembro de 2006 na Usina da Compostagem de Lixo de São Mateus.

Corpos Acumulados, o segundo projeto da II Trupe de Choque, foi um processo de criação e experimentação permanentemente aberto que recebeu novos integrantes interessados em estudar teatro a todo o momento. O projeto foi realizado simultaneamente na Usina de Compostagem de Lixo de São Mateus e no Hospital Psiquiátrico Pinel.

Nesse projeto o grupo aspirava que, através do processo de um desejo coletivo, de forma não-hierárquica, todos os participantes se tornassem sujeitos da criação, modificando constantemente as configurações cênicas apresentadas, sem o fechamento de um produto espetacular. A investigação desse amplo processo colaborativo contou com a participação dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel e habitantes de diversas regiões.

Antes de falar do terceiro projeto contemplado, o qual é foco do presente capítulo, comentarei brevemente sobre alguns objetivos, assim como conceitos e termos utilizados pela II Trupe de Choque. O interesse do grupo pela dialética é o cerne de todo o histórico do grupo, tendo em vista que, ao longo do processo criativo investigativo, desconstroem e reconstroem suas próprias descobertas, num fluxo contínuo.

Nesse sentido, podemos exemplificar com o projeto que se encontra em andamento, *Material Ciborgue Eldorados Silício/ 11 de Setembro*, que nasceu da realização do projeto *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro*, que, de acordo com a trupe teve fracasso

[...] na tentativa de montar uma peça a partir da tetralogia tebana sob o ponto de vista do 11 de setembro. Ao fracassar, descobrimos os *Detritos em Ensaio*. Nosso atual projeto, *Material Ciborgue Eldorado Silício/ 11 de Setembro*, pretende aprofundar e dar continuidade ao conceito de *Detritos*, partindo de diversos materiais dramaturgicos que serão pesquisados sob a perspectiva da tragédia. (N2, p. 5)

Não só a parte criativa, mas também os conceitos utilizados como material de pesquisa para criação são desconstruídos e reformulados num processo dialético contínuo. O grupo busca, a partir desse formato de criação e investigação, subverter as regras da lógica vigente do capitalismo tardio. Ao realizar trabalhos corporais, buscam o desvelamento das contradições, impregnadas no sujeito assujeitado contemporâneo. Segundo o grupo,

cabe à pedagogia ir além do momento subjetivo da coisificação, ao decifrar as determinações objetivas da subjetividade. Não basta só revelar o sujeito por trás da reificação: ele é também socialmente determinado na adequação ao vigente, como sujeito que se sujeita e não experiencia as contradições sociais da produção

efetiva da sociedade, ocultas ideologicamente na ordem social imposta pela indústria cultural. (N1, p. 8)

Além das subjetividades, são abordadas questões que envolvem a exclusão, tanto com relação aos textos dramáticos escolhidos quanto em relação aos espaços em que realizam o trabalho, e, ainda, em relação ao formato da estrutura do grupo que é aberta a qualquer pessoa interessada.

O processo da II Trupe de Choque remete às peças didáticas de Bertolt Brecht. Tendo como base o teatro dialético, a criação coletiva inclui a colaboração de pessoas de diversas classes sociais e pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel. Em 1970, a peça didática foi apontada por Reiner Steinweg (citado em DESGRANGES, 2006) como

[...] caminho possível para um teatro do futuro, propondo uma nova compreensão deste teatro brechtiano que, diferente do teatro épico de espetáculo, estaria centrado na participação efetiva do espectador, caracterizando-se fundamentalmente por um evento em que os integrantes seriam ao mesmo tempo observadores e atuantes. (DESGRANGES, 2006, p. 78)

Assim como a peça didática de Brecht, em II Trupe de Choque deve ser levado em consideração não um teatro de espetáculo, mas sua característica de aprendizagem e o processo investigativo de apreensão e crítica da vida social, pois, como dito anteriormente, possui um caráter pedagógico calcado na proposição participativa feita aos integrantes do evento, ou seja, “um processo que possibilite ao indivíduo tomar conhecimento das coisas pela via da experiência sensível” (DESGRANGES, 2006, p.79-80).

O fundamento da proposta educacional da peça didática é a ideia de que os atuantes, a partir de questionamentos provocados pela ação, crítica da situação social e reflexão sobre as atitudes realizadas diante dos fatos abordados, ensinam a

si mesmos. Ao atuarem para si mesmos, os participantes visam o próprio aprendizado, pois, diante da própria atuação, da atuação dos outros e – por meio destas – a crítica aos comportamentos e discursos, a peça didática visa gerar uma atitude crítica e um comportamento político. O texto da peça didática é concebido como um roteiro ou modelo de ação, cuja participação dos atuantes é quem fundamenta o seu processo de construção. Esse modelo de ação constitui-se de uma proposta a ser discutida, criada, estudada e compreendida por todos os jogadores.

Toda essa pesquisa busca que seus participantes sejam capazes de expressar e refletir sobre o mundo para além da determinação social da formação da sociedade do capitalismo tardio. O engajamento político e o caminho percorrido pelo grupo, como a utilização do teatro dialético de Bertolt Brecht, remete a um encenador importante, Heiner Müller.

Percebem-se várias semelhanças entre a II Trupe de Choque e o Teatro de Müller, dentre elas a forma fragmentada característica da desconstrução. Segundo Ruth Röhl, em *O teatro de Heiner Müller* (1997), o trabalho com o fragmento tem várias funções, entre elas a de “impedir a indiferenciação das partes numa aparente totalidade e ativar a participação do espectador [...] o fragmento torna-se produtor de conteúdos, abrindo-se à subjetividade do receptor” (p.121). Essa é uma tarefa, segundo Brecht, primariamente política, já que age contra padrões produzidos pela mídia, e, ainda, o trabalho com o fragmento “provoca colisão instantânea de tempos heterogêneos, possibilitando a revisão crítica do presente à luz do passado” (p. 121).

Outra característica da II Trupe de Choque semelhante ao teatro de Müller é a abordagem do aspecto histórico que, para o primeiro, é a sociedade contemporânea pós atentado 11 de Setembro, enquanto que, para o segundo, era a

da Alemanha comunista dividida. Ambos abordam os estilhaços de uma cultura. A questão do trabalho com a des-razão – a qual veremos a seguir – proposta pelo grupo analisado, remete ao irracionalismo de Artaud, apropriado por Müller.

Como afirma Ruth Röhl, “Müller faz uso das concepções teatrais de Artaud investido com a bagagem teatral herdada de Brecht. [...] a anarquia e o irracionalismo artaudianos visam a uma organização, a um “equilíbrio supremo” através da destruição” (1997, p. 93). Porém, o grupo investigado neste capítulo não visa um equilíbrio, mas a negação dos valores num mundo já desconstruído, e, ainda, a agressão ao conceito linear da história perpetrada pela rebelião do corpo contra o conceito (RÖHL, 1997, p. 94), a resistência ao logocentrismo e a valorização da diferença.

A peça didática é raiz da dramaturgia contemporânea. Ambos, Il Trupe e Müller, apesar de se inspirarem em Brecht, por utilizarem seu teatro dialético, são diferenciados, pois, “para Müller, usar Brecht sem criticá-lo é traição” (RÖHL, 1997, p. 150).

Em *Negativo 1*, o grupo apropria-se de termos de diversos escritos filosóficos, os quais são utilizados para explicitar o processo artístico realizado desde o início de sua investigação. Dentre eles está o termo “peripatético” que, pela terminologia grega, significa “aqueles que ensinam caminhando”. Na Grécia, Aristóteles ministrava suas aulas caminhando pelas ruas de Atenas para que seus discípulos apreendessem a partir dos passos dados. A partir da apropriação deste termo o grupo cria os “Núcleos Peripatéticos de Pesquisa”, iniciado com as oficinas ministradas no projeto *Miopia*, porém, nesse primeiro momento, esse processo pedagógico e artístico foi chamado de “Teatro Peripatético”, e, só depois, em *Corpos Acumulados*, ao agregar outras linguagens artísticas, passou a ter este nome.

Os Núcleos Peripatéticos de Pesquisa são espaços de reuniões pedagógicas que acontecem semanalmente, abertos aos mais diversos integrantes – pessoas interessadas em estudar teatro e outras linguagens artísticas, pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel etc. – buscando unir o processo criativo do grupo ao trabalho pedagógico dos Núcleos.

Esse trabalho artístico-pedagógico, que a princípio objetivava estimular o pensamento crítico com a inserção dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Pinel, ganhou outra dimensão: construir um diálogo com a des-razão, conceito esse que se aproxima do termo elaborado por Michel Foucault, que não tem nada a ver com a loucura ou sem-razão, mas como o negativo da lógica perversa do mercado, assim como a exclusão que imperava a Razão Administrada.

Buscamos, em uma prática teatral da des-razão, participantes capazes de orientarem suas escolhas artísticas e políticas por outra cartografia, elaborada no aqui agora da experiência em ruínas, sob os escombros de uma metrópole injusta e desigual. (N1, p. 7)

O formato de trabalho do grupo por meio dos Núcleos Peripatéticos de Pesquisa acaba por romper as limitações entre teoria e prática, fazendo jus ao significado do termo “apreender caminhando”. Em relação a essa prática, aliada aos estudos teóricos, o grupo apropria-se de outro termo filosófico e denomina “Ensaio em Devir”. “Ensaio” etimologicamente remonta a ideia de tentativa e “Devir”, segundo Deleuze e Guattari, significa:

a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se tem (...), extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão, as mais próximas do que já estamos devindos e pelas quais a gente devém. Nesse sentido, diz-se que o devir é o processo do desejo. (DELEUZE, GUATTARI, p. 334)

Então os “Ensaio em Devir”, realizados pela II Trupe de Choque, instauram um processo de desejo coletivo em que todos os participantes colocam-se como sujeitos da criação, abarcando inúmeras vozes em processo contínuo.

Outro termo filosófico apropriado pelo grupo é “Ciborgue” que, partindo do conceito de Donna Haraway, significa o corpo contemporâneo que não é mais uma unidade harmônica como era o corpo clássico, mas um corpo metamorfoseado por invasões artificiais de diversas ordens, tais como: remédios, drogas em geral, próteses, cirurgias, anabolizantes, exercícios físicos e padrões de beleza difundidos. Ciborgue, para a II Trupe de Choque é um exercício de preparação corporal em construção, que tem como fim a busca por um corpo político, ou seja, um corpo ativo e transformador que revele as estruturas moldadas pelo sistema dominante de representação, antes não percebidas.

No projeto *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro* o grupo continuou sua investigação artística prática e pedagógica nos formatos dos experimentos dos “Ensaio em Devir” aliados aos Núcleos Peripatéticos de Pesquisa no Hospital Psiquiátrico Pinel, sempre buscando – a partir da abertura do processo de criação etapa por etapa e das criações coletivas não hierarquizadas entre criadores e espectadores participantes ou não - vivências e apresentações, não de uma peça teatral, mas de seus detritos.

Os detritos de Material Tebas têm sido formados por todo o material artístico fracassado, mal resolvido e mal acabado criado até agora. Em vez de uma forma finalizada, apresentaremos um anti-produto, ruínas, restos de tudo aquilo que o processo de criação foi incapaz de digerir. (N1, p. 3)

Ao apresentar as ruínas e fracassos é reafirmado o abismo que se encontra dentro de seu próprio processo criativo e lançada luz à possibilidade de uma outra

experiência artística baseada em cacos, ruínas e detritos da tradição esmigalhada do contraditório consumidor assujeitado: “Queremos dividir essa nova experiência artística com o público, para que assuma o papel de um catador de sucata e de lixo e recolha por entre os cacos, os restos, os detritos, algo que possa nos fazer sentido” (N1, p. 4).

Para a realização dos “Ensaio em Devir” e pesquisa dos Núcleos Peripatéticos foi escolhido como base para esse projeto a miragem de Eldorado, cidade imaginária, fruto que o desejo de colonizadores brasileiros não cansou de dissolver. A partir de escavações de um território esquecido da cidade, o Hospital Psiquiátrico Pinel, a pesquisa buscou investigar aproximações “da história de todos os soterrados pelas ilusões que a má formação da sociedade brasileira não satisfaz” (N1, p. 5).

Nesse sentido, o Eldorado desse projeto é visto como um ideal de transformação que pode gerar também fracassos e horror, pois são capazes de revelar relações de poder concentradas histórica e socialmente em tempos e espaços de sonho e pesadelo. O Eldorado que norteia a pesquisa é a sociedade do espetáculo concretizada no momento traumático do capitalismo tardio: o 11 de setembro. Mutilados no olhar, já que todos vimos pela televisão a imagem do atentado, todos nós temos o corpo ferido e o sentido que nos ordenava amputado, ficando apenas o vazio.

A imagem da viagem, do trânsito permanente, lugar de passagem, é a imagem central desse projeto, que torna capaz de articular seus inúmeros Eldorados. Como material cênico catalisador da investigação sobre o *Eldorados 11 de Setembro* tem-se a tetralogia tebana: *Édipo Rei*, *Édipo em Colono*, *Antígona* e *Os sete contra Tebas* que, segundo o grupo, a partir da identificação por meio de

improvisações das ações centrais de cada uma dessas peças, pode haver o confronto com o universo do Eldorado 11 de Setembro e, com isso, a possibilidade da abordagem de questões como relações de poder e de dominação, inseridos nos conceitos de estratégias espetaculares de produção de valor e de subjetividades.

Como visto até aqui, correspondendo à proposta do projeto de que cada Eldorado é prisioneiro da passagem, ou seja, os Eldorados coletivos e individuais estão acorrentados à infinita encruzilhada e, através dos Núcleos Peripatéticos de Pesquisa e os diversos Ensaios em Devir, o *Material Tebas Eldorados 11 de Setembro* esteve em trânsito permanente durante os anos 2010 e 2011.

A vivência deste projeto é iniciada com a leitura de um texto dramático (Fig. 10) baseado em *Antígona*, de Sófocles, no qual observa-se uma revisão do texto clássico à luz de Bertolt Brecht. Nesse texto há a proposição de investigar *Antígona* de maneira polifônica, e, a partir disso, criar um personagem de acordo com o consumidor contemporâneo, sujeito assujeitado pelos ditames da forma mercadoria. O texto busca dar algumas bases para trabalhar o vazio de Antígona para dar novo conceito à personagem.



(Fig. 10). Leitura de texto no início da vivência de *Material Tebas*.

Foto: Acervo II Trupe de Choque

Após a leitura do texto todos são convidados a participar do aquecimento corporal. Alguns participantes podem apenas assistir ao aquecimento. Ivan Delmantto, diretor da II Trupe de Choque, conduz um aquecimento em formato de jogo em duplas ou trios (Fig. 11).



(Fig. 11). Aquecimento corporal durante a vivência de *Material*. Foto: Acervo II Trupe de Choque.

Depois, todos são encaminhados até um espaço aberto, um pouco mais afastado, onde há mato, árvores e uma casa em ruínas (Fig. 12).



(Fig. 12). Casa em ruínas no espaço de criação em *Material Tebas*. Foto: Acervo II Trupe de Choque.

Ao chegar ao espaço vários elementos, objetos e dispositivos estão arrumados no local, como, por exemplo, diversos figurinos pendurados nos galhos das árvores (Fig. 13), telões presos em fios, computadores, aparelhos de som, luz, aparelhos televisores e outros eletrônicos (Fig. 14) deixados à vontade para que todos possam mexer, mudar e criar no espaço e tempo da vivência. Tudo pode ser utilizado para criar, inclusive terra, lixo, mato, etc. (Fig. 15).



(Fig. 13). Público escolhendo figurinos em *Material Tebas*.

Foto: Acervo da II Trupe de Choque



(Fig. 14). Objetos dispostos no local para possíveis criações em *Material Tebas*. Foto: Acervo da II Trupe de Choque.



(Fig. 15). Objetos do local utilizados para criação de instalação em *Material Tebas*. Foto: Acervo II Trupe de Choque.

Após o primeiro contato do grupo com o espaço, cada um dos participantes escolhe um espaço/figurino/objeto e, a partir desses materiais, cria cenas - pode ser tanto uma cena teatral, quanto uma instalação, pois há total liberdade. As criações acontecem em vários lugares ao mesmo tempo (Fig. 16).



(Fig. 16). Exploração da casa em ruínas para a criação de cena em *Material Tebas*. Foto: Acervo: II Trupe de Choque.

Depois desse reconhecimento do local, escolha de materiais e de uma primeira ideia de criação, o grupo volta para o barracão e as mesmas duplas ou trios fazem outros exercícios (jogos) conduzidos por Ivan Delmantto. Então é estabelecido um jogo partindo de ideias que já haviam sido manifestadas no primeiro momento de criação para aquele dia, tal como a questão levantada no processo: qual é o desejo de Antígona? Esse jogo acontece como um jogo de “poder”, em que cada pessoa da dupla ou trio tenta dominar e prender o outro, corporalmente (Fig. 17).



(Fig.17). Jogo corporal realizado durante a vivência de *Material Tebas*.

Foto: Acervo II Trupe de Choque.

Depois, inicia-se a Jornada em que cada dupla ou trio experimenta o jogo junto com a cena criada a partir do texto proposto até chegar ao local de criação novamente, mas, desta vez, buscando relacionar cada criação individual com a criação coletiva para recriá-la novamente pelo todo¹⁶ (Fig. 18)

¹⁶ Este momento do Ensaio em Devir é denominado “jornada” pelo grupo. Falarei em breve mais sobre este conceito da Trupe de Choque.



(Fig. 18). Cena realizada durante o momento da Jornada em *Material Tebas*. Foto: Acervo da Il Trupe de Choque

A partir dessas vivências, cada participante mostra as cenas criadas, num cortejo em que todos observam em conjunto (Fig. 19).



(Fig. 19). Cenas assistidas por todos os participantes no final da vivência de *Material Tebas*. Foto: Acervo da Il Trupe de Choque

Em relação às cenas criadas durante o ensaio em devir, observa-se que muitos dos trios ou duplas, não chegam a utilizar o texto lido no início da vivência,

porém, em todas elas predominam as relações de poder e dominação através de gestos corporais. Algumas duplas lêem trechos do texto, outras apenas repetem algumas palavras-chave. Há infinitas possibilidades de interpretação, pois tudo é fragmentado e aberto. O local e os objetos que ali estão fazem parte do material de criação de cenas tanto quanto os cacos e detritos que podem ser visto nestas tentativas compostas de fragmentos: as telhas da casa em ruínas, o lixo, os escombros.

A proposta do projeto *Material Tebas* de fazer emergir o aparecimento das vozes dos que ficaram abafados pela história é realizada devido ao seu formato de criação coletiva na qual se manifesta uma polifonia de eldorados. Pois, se não fosse coletivamente efetivada, tendo em vista que o acontecimento seria direcionado por um olhar – de diretor ou dramaturgo ou ator – de forma hierárquica, o discurso do projeto teria unidade, correspondendo ao discurso histórico criticado pelo grupo.

Outro motivo que sustenta a proposta é justamente a investigação do sujeito esmigalhado, assim como o vazio irrompido no pós 11 de setembro, pois, a partir daí, surge a contradição, que é dada a ver através dos fragmentos que podem ser os cacos do momento histórico contemporâneo.

As jornadas passam a ser detritos em movimento contínuo. Não são apenas esboços de ideias esperando por um sentido e sim cenas que se põem em transformação contínua, questionada pela própria prática de fazer e refazer, sempre provocada. (N1, p.11)

No “Ensaio em Devir” do dia 27 de julho, evidenciou-se a manifestação das vozes dos participantes, ao criarem juntos, de diversas formas, como atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas, músicos, sonoplastas, interventores, etc., e cada um poderia mudar de papel quando quisesse, não havendo uma

assinatura do papel que realizaria no ensaio em devir. Nesse sentido, farei aqui uma breve diferenciação entre duas formas de se “criar junto”.

Por volta de 1960/70, grupos de teatro experimentais realizavam espetáculos e *performances*, cuja concepção da obra era realizada por toda a equipe do grupo. Tal façanha tinha o intuito de romper com uma hierarquia que, então, formava uma pirâmide em relação à importância de cada função teatral em relação à criação do espetáculo. Nessa pirâmide, o texto era considerado o elemento mais importante, em seguida, o papel do encenador, depois dos atores, e, por último, de toda a equipe técnica que envolve a cenografia, sonoplastia, figurino e contra-regras. Esse processo de criação coletiva foi realizado por grupos como o Living Theatre, de Judith Molina e Julian Beck (precursores), entre vários outros.

Por outro lado, na modalidade de criação coletiva todos os integrantes do grupo ocupam espaços iguais para proposições, sendo as questões artísticas resolvidas de forma autônoma. Então, a direção, o texto, o som, o cenário, o figurino, a atuação, etc., são criados e assinados coletivamente. Com o desenvolvimento dessa prática, por volta da década de 1980, vários grupos de teatro utilizavam o que passou a se denominar de processo colaborativo, que difere da criação coletiva pelo fato de que cada área do espetáculo tem um profissional respondendo por ela. Ou seja, todos participam de todo o processo e de todos os ensaios, porém, o

[...] figurinista, o iluminador, o sonoplasta, o cenógrafo, o diretor musical, não são mais vistos como complemento do processo de criação. Suas proposições somam-se aos experimentos criados pelo elenco, pelo dramaturgo e pelo encenador na sala de ensaio e na exploração do espaço na encenação. (REBOUÇAS, 2009, p.64)

Então, apesar de a Il Trupe de Choque considerar-se um grupo que utiliza o processo colaborativo, percebe-se que o que acontece no “Ensaio em Devir” é uma

grande criação coletiva, pois os próprios papéis que os participantes do grupo assumem em cada ensaio, ou momento, também estão em trânsito contínuo, não havendo uma forma de assinatura fixa do papel ao qual ele desempenhou, ou seja, não há um lugar estabelecido no qual o agente compositor possa ser fixado.

Para Margarida Gandara Rauen (2009), acolher o público como agente compositor é uma questão de transferência de controle. Tendo em vista que o teatro é um jogo, a partir de uma análise do estudo de Callois sobre o jogo e suas tipologias, Rauen comenta que *ludus* implica jogo com regras e *paidia* jogo sem regras, porém a palavra “jogo” tende a ser mais relacionada com o *ludus*, incluindo nossa bibliografia de teatro.

Segundo a autora, parafraseando Schechner, a diferença entre *paidia* e *ludus* foi ignorada na teoria do teatro, desde a teoria aristotélica, em que é perpetuada a perspectiva hierárquica de dramaturgia e encenação, e deixa em segundo plano o estudo do público como coletivo interativo, que é inerente ao teatro, mesmo o teatro convencional com separação entre palco e plateia.

Quando o público atua com ações, a participação dilui a fronteira entre o elenco e o público, instaurando uma relação aberta entre ambos, transcendendo a noção de um jogo com regras convencionadas e, em função do aumento da dinâmica interpessoal, encontrando possibilidades de um andamento coletivo da cena. (RAUEN, 2009, p. 176)

Aí então, permanece a noção de *paidia* e não de *ludus*. E:

No sentido mais amplo do termo *paidia*, o público, ao invés de participar de um jogo, aceitando suas regras, compartilha da criação no tempo-espaço real da cena e passa a interferir na mesma, subvertendo eventuais regras, resignificando o roteiro de partida. (RAUEN, 2009, p.176)

Por mais que o espectador tenha sido esquecido como compositor durante séculos na História do teatro ocidental, na contemporaneidade muitos coletivos teatrais no intuito de des-hierarquização da cena buscam resgatá-lo. Mas a liberdade proporcionada à criação difere em relação a tipos e graus de peças, espetáculos ou *performances*. Rauén afirma que o desafio de levar o público à participação em cena se ramifica em questões de tipo e grau.

Uma substituição do espaço convencional com observação frontal por espaços que levem o espectador a explorar o seu campo de visão dará apoio para que produza seus próprios recortes, não se limitando à perspectiva dada pelo artista propositor. Enquanto que a posição dos espectadores num espaço com caixa cênica implica uma interatividade controlada e disciplinada, em espaços abertos cada espectador pode transitar livremente ampliando seu relacionamento com a obra, “ou seja, o grau de liberdade dado ao público para vivenciar a obra determina o grau de interferência ou participação que um ou vários espectadores possam experimentar, estando diretamente ligados ao tempo-ritmo do processo” (RAUEN, 2009, p. 178).

Então, como dito anteriormente, posso falar aqui de níveis de participação do espectador em espetáculos de teatro. Já é sabido que o espaço cênico influencia, e muito, nesta “parede” entre obra e espectador, mas, ainda assim, nesses espaços não convencionais também existem paredes invisíveis que separam o espaço criador do espaço receptor. Existem grupos de teatro que têm como objetivo a participação do público, porém o público é conduzido o tempo todo para jogar conforme a proposta do grupo, neste sentido, posso dizer que o grau da participação é muito limitado, tendo em vista o direcionamento e controle exercido pelo atores.

A partir dessa questão, percebe-se na vivência com a II Trupe de Choque que o nível de exclusão do espectador em todo o processo criativo é mínimo, nesse

caso o espectador é um agente compositor. *Material Tebas Eldorados 11 de Setembro*, apesar de conter uma proposta de espaço, materiais, apresentação de texto no início e exercícios corporais, permite que durante todo o acontecimento – desde o aquecimento e as discussões iniciais até o final do processo criativo do “Ensaio em Devir” do dia – todos, público e integrantes do grupo, participem de alguma forma, sem uma rígida e disciplinada condução por parte do grupo.

Tendo em vista que os participantes do processo da II Trupe de Choque pertencem a diversas classes sociais e localidades da cidade, o seu comportamento difere bastante. Para Rauen, a participação do público está ligada a “desestabilização ou suspensão de elementos controladores, tais como o autor, texto, a arquitetura ou quaisquer outras hierarquias” (2009, p. 168). Esse grau de participação do público para assumir o controle tem implicações comportamentais, pode-se relacionar o estudo sobre a composição artística para a questão política implicando identificar “quem controla e quem é controlado, quem manda e estabelece regras e quem deve segui-las ou obedecer” (p. 169).

O controle é um mecanismo de opressão que está no âmago tanto da história de diversos povos como da história pessoal de muitas pessoas. Então, muitas vezes, um espaço que não tenha a forma de controle com a separação palco/plateia pode gerar confusão no jogador, que, por falta de convenções reconhecidas de comportamento, pode encontrar-se perdido na cena.

Se não houver instruções sobre o que fazer e onde estar no espaço, o jogador – que apesar de estar na função de agente compositor se comporta como público – aplica estratégias de generalização, como ficar em frente a um ator e observá-lo, e também resiste à participação por motivo de vergonha, medo de ser exposto. Por outro lado,

[...] ser agente compositor da cena, não requer, inclusive interagir diretamente com um (a) *performer*. O simples fato de uma (a) *pártcipe* da cena locomover-se no espaço ou realizar uma ação simultânea às ações do/da *performer*, já constitui uma composição e uma configuração do local específico. Ou seja, o/a *performer* não precisa reter o controle das ações, nem mesmo precisa responder a participações. Quanto mais permitir que os *pártcipes* reorganizem a cena ao seu redor, quanto menor for o seu controle, maior será a liberdade desses *pártcipes* e, conseqüentemente, maior o grau de desestabilização das noções de autoria e de obra. (RAUEN, 2009, p.171)

Porém, na experiência *Material Tebas*, observa-se que todos os participantes, desde o mais tímido ao mais extrovertido, realizavam a composição não apenas por locomover-se no espaço, mas por ir além, pois de alguma forma suas presenças no local se manifestam nas cenas, através das relações e também do formato da des-razão.

Segundo Lígia Marina, integrante do grupo, são múltiplos os conceitos, textos, referências, tempos históricos, textos clássicos e contemporâneos pesquisados pelo grupo, porém, apesar de suas diversidades, eles formam entre si “uma constelação saturada de estrelas que se contradizem e se iluminam ao mesmo tempo” (N1, p. 13).

Uma das questões do grupo é a de como cada artista poderia formar sua constelação junto com a constelação coletiva e todas as suas referências. Então, como ferramenta para essa questão, o grupo realiza as “jornadas”, momentos em que a parte se relaciona com o todo, ou seja, “a parte é criada pelo todo e recria-o ao mesmo tempo...” (N1, p. 13), quando acontece uma espécie de improvisação individual ou coletiva em que são apresentados fragmentos de ideias, ruínas e vestígios montadas pelo todo, recriadas através de investigação intensa.

Essa “jornada” dava-se através das relações humanas que aconteciam no local. Às vezes, um pequeno palpite ou frase muda o rumo das proposições das cenas e o nível de fronteira entre espectador e grupo é praticamente nulo.

Em relação à forma do projeto, primeiramente, o controle da cena é transferido para todos os participantes, havendo a possibilidade de exercerem o poder da criação. Por ironia, essa liberdade, pela qual o participante pode exercer o papel de compositor, muitas vezes não acontece. Quando a criação é deixada nas mãos do público, através de suas atitudes ou não-atitudes, aparecem as contradições que permeiam a questão do “onde está o poder”. Com isso, é revelada a opressão a que muitas pessoas são subjugadas social, política e culturalmente.

Ao se verem em frente à liberdade não sabem o que fazer, pois sempre foram controladas e estão condicionadas a seguir as regras estabelecidas por aqueles que exercem o poder. Não só o pensamento dos participantes, mas também suas atitudes, reveladas por meio de seus corpos de sujeitos assujeitados, são permeados pelo controle exercido por um poder em que tudo equivale a uma mercadoria. Há, a partir dessas atitudes, um desvelamento do sujeito assujeitado por meio do “Ensaio em devir”.

Nesse sentido, ao experienciar o “Ensaio em devir”, os participantes têm a possibilidade de realizar esse “poder”. Talvez aí haja uma brecha sobre o questionamento do grupo sobre “onde está o poder?”, ao perceber-se e conscientizar-se como um ser no e do mundo o sujeito pode exercer uma transformação pelo desvelamento de que é criador, ator e espectador do evento *Material Tebas* assim como da sua própria história pessoal e social. “Nós não precisamos transformar espectadores em atores. Nós precisamos reconhecer que

cada espectador já é um ator em sua própria história e que cada ator é, por sua vez, espectador do mesmo tipo de história” (JACQUES RANCIERE citado em N 2, p. 22).

A partir dessa afirmação, citada pela II Trupe de Choque, podemos trazer novamente à tona a peça didática brechtiana, em que

[...] se poderia questionar as atitudes dos personagens e, junto com elas, as atitudes dos próprios atuantes, que refletem acerca de seus próprios comportamentos diante de fatos semelhantes experimentados cotidianamente. O fato se tornaria, dessa maneira, historicizado, sendo reportado ao presente. (DESGRANGES, 2006, p. 83)

Por mais que tenhamos consciência do assujeitamento a que estamos sujeitos, não basta pensar, conceituar e refletir sobre o mundo de forma passiva. Assim como nas peças didáticas, nos “Ensaio em devir” também as contradições podem apontar a crítica ao comportamento social, como no exemplo que se segue, que retirei do texto de Desgranges:

Em *A exceção e a regra* – a peça trata de um empresário que almeja chegar na frente de seus competidores em uma região de campos petrolíferos; o indivíduo contrata um carregador que, puxando uma carroça, irá conduzi-lo até a região, e, na ânsia de não perder o excelente negócio, explora e ameaça o cule para que ele chegue o mais rápido possível ao local. No final, ao sentir-se ameaçado de agressão pelo empregado, que, durante a noite, fora na verdade lhe oferecer gentilmente um pouco d'água num cantil, o patrão mata o cule - , a atitude do anti-social, como no caso do patrão que mata o carregador, por exemplo, nos faz tanto questionar a atitude do agressor quanto nos lança ao encontro do comportamento da vítima: Por que o cule permitiu que seu patrão o tratasse daquela maneira? Por que tanta mansidão e fidelidade ante maus tratos? Por que tanta incapacidade de reação? Quem seria responsável pelo acontecido, afinal: o patrão ou o empregado? (2006, p. 84)

Nesse sentido, não necessariamente são reproduzidas ações e posturas valorizadas como positivas socialmente, mas as posturas antissociais também

trazem um efeito educacional, que, pelo jogo das contradições, são apontadas críticas a qualquer forma de comportamento social. Cabe-nos, mais uma vez, a indagação de “onde está o poder?”, E qual a relação de tudo isso com o espaço?

Segundo a II Trupe de Choque

Promover uma residência artística no Pinel significa abordar a exclusão e o isolamento provocados pela sociedade do consumo, buscando – não só no conteúdo, mas no formato de seus espetáculos – questionar tal segregação e as distâncias físicas e simbólicas que ela é capaz de impor. (N1, p. 1)

O Hospital Psiquiátrico Pinel, escolhido para o acontecimento dos “Ensaio em Devir”, localizado na Zona Oeste da cidade de São Paulo, dialoga com a proposta do grupo em vários sentidos. Pode ser considerado uma metáfora de exclusão social.

Há a questão da exclusão social não só em relação aos diversos públicos participantes, mas também a que permeia o discurso dos materiais investigados: os textos tebanos e também da humanidade 11 de setembro. Ademais, a localização e a função do espaço possibilitam ao público o engendramento de percepções outras, permeadas de diversos elementos contraditórios, fazendo jus à pretensão do grupo de apresentar uma construção de ruínas “construídas sobre as bases esmigalhadas das contradições” (N1, p. 3).

Afastado do grande centro da cidade, no entorno do Hospital Psiquiátrico Pinel têm-se árvores, flores e bosques, e ouvem-se sons de pássaros e grilos, remetendo-nos a uma sensação de paz. Por outro lado, por ser um hospital psiquiátrico, conhecido como “hospício” pelo senso comum, conota loucura, sofrimento, confusão, dor, remédios e disciplina – obrigatória aos moradores do local.

Nasce, disso, o seguinte questionamento: o grupo afirma que *Material Tebas Eldorados 11 de Setembro* não tem nada a ver com a loucura. Porém, pelo fato de ser realizado em um hospital psiquiátrico, possui uma carga semântica intrínseca do lugar que acaba por interferir na percepção do público. Através do discurso de senso comum de que quem mora num “hospício” é “louco”, aliado ao discurso da desrazão, como o negativo da razão administrada, cabe-nos o questionamento: o que é loucura e o que é lucidez? Não seriam os “lúcidos” que se adaptam à loucura do mercado, “loucos”? Não estariam os pacientes do hospital psiquiátrico mais lúcidos do que os considerados normais, ao perceberem e demonstrarem, através de suas atitudes e sentimentos, o vazio no meio de tanto excesso, a loucura do mundo capitalista cheio de violência gratuita, trabalho escravo, e o caos proporcionado por um mundo cuja ordem não tem sentido?

É possível, por analogia, e também como ironia da Il Trupe de Choque, trazer novamente o conceito das oposições inerentes ao jogo. De um lado *ludus* como metáfora do Hospital Psiquiátrico, que apesar de ser um espaço de reclusão, tem por finalidade acolher pessoas que não se condicionam à viver em sociedade ou são excluídos do mesmo. “Acolhidas”, essas pessoas tomam remédios e recebem diversas espécies de tratamentos para entrar na linha de forma muito disciplinar e controladora.

O próprio grupo fala em inclusão e não exclusão, pois, nesse local de diferenças, as pessoas são acolhidas, para se tratarem e estarem novamente aptas a produzir no mercado de trabalho, sendo elas mesmas parte do fluxo e das mercadorias. Do lado oposto, está a acolhida, no mesmo espaço, a Il Trupe de Choque, um grupo de teatro que realiza processos cênicos com forte liberdade anárquica e não-hierárquica de criação, cujo controle é anulado, já que é transferido

para os participantes, e que, com esta transferência e anarquia do todo no espaço, já não se sabe quem é o propositor (do grupo) e quem não o é. Havendo uma micro e uma macro - oscilação entre *ludus* e *paidia*.

Podemos observar algumas contradições em relação ao Hospital Psiquiátrico Pinel, que dialogam com as propostas da II Trupe. Apesar de um espaço de reclusão, onde há a possibilidade de estar fora da loucura do fluxo do mundo capitalista (cerne da crítica do grupo), é um lugar de passagem para voltar a ser mercadoria. Segundo Delmanto, em entrevista concedida por e-mail:

Por estarmos fazendo a pesquisa em um espaço de confinamento, o Hospital Psiquiátrico Pinel, o que nos interessa é o estudo da fronteira entre o dentro e o fora, entre a avalanche da cidade e as formas de controle e poder da instituição asilar, entre o espaço de reclusão e o de trabalho e consumo. A imagem que nos norteou foi a da Muralha de Tebas, presente em toda tetralogia. Trabalhamos muitos exercícios que tematizaram essa experiência de estar dentro e fora dos muros do hospital e provavelmente as cenas tematizam, de alguma maneira, essa experiência.

Ao pensarmos em dentro e fora, surge a imagem da fronteira e da passagem. O Hospital também pode ser visto como metáfora de passagem, segundo o grupo “os eldorado são prisioneiros da passagem”. No projeto *Material Tebas Eldorado/ 11 de Setembro*, a imagem central é o lugar de passagem, a miragem do eldorado a partir de escavações de um território esquecido: o Hospital Psiquiátrico Pinel é um microcosmo que encerra as relações de poder e exclusão social do macrocosmo ou sociedade em geral.

Se segundo o grupo, não se trata de um espetáculo teatral, nem tampouco um ensaio aberto, dentro dos formatos que já existem e, se não existe uma peça pronta, e sim um novo processo a ser descoberto no calor da relação entre público e atores. A partir deste formato, como poderíamos definir a dramaturgia do espaço?

Segundo Lehmann, poderíamos falar em “teatro específico ao local”, ou seja, quando “o próprio local se mostra sob uma nova luz” (2010, p. 281). Nas práticas deste tipo de teatro pode haver duas variantes: uma delas é quando o local específico é utilizado em sua própria configuração, ou seja, os atores atuam naquele local em meio aos objetos que ali já existem e o público é posicionado de tal forma que o caráter básico da espacialidade não seja alterado como cena. A outra variante é a montagem de uma cena com decoração e objetos especificamente para ela, aí é introduzida uma cena dentro da cena, a partir disso cria-se uma relação entre as cenas, podendo sugerir contradições, espelhamentos e correspondências.

Em *Material Tebas Eldorado 11 de Setembro*, mesmo não havendo uma divisão entre ator e público, pois todos são agentes compositores, podemos perceber o Hospital tomando uma nova luz, a segunda variante mencionada por Lehmann. A criação de cenas de reclusão num lugar de reclusão (lembrando que todos os personagens dos textos trabalhados, são exilados), pode ser vista como moldura ou espelhamento da sociedade. As cenas são criadas de acordo com a decoração específica realizada pelos participantes em *continuum*, tendo em vista que são disponibilizados diversos materiais, para que os participantes possam interagir e se ver como cena, como atores e espectadores num mundo em ruínas.

É a prática do lugar Hospital Psiquiátrico com tudo o que é inerente à ele (imaginário, objetos, carga histórica, semântica) e o imaginário do público em relação a leitura feita no início do evento e do 11 de setembro que o transforma em espaço. Quando os participantes se observam e atuam, veem-se inseridos a partir deste universo de reclusão, e desta forma, com este afastamento cotidiano do fluxo de mercadorias.

Para a II Trupe,

[...] o hospital não é o tema de suas criações, porém é uma espécie de alegoria da formação de espaços de controle e de poder. Esta questão do poder é cerne da pesquisa do grupo. O grupo se interessa em investigar o espaço urbano em relação a sua formação histórica e econômica, ou seja, a formação do espaço capitalista. (DELMANTTO, 2012)

Concluimos então que, em diversos aspectos, o significado simbólico, institucional e histórico do local escolhido pela II Trupe dialoga com o tema tratado sobre relações de poder e relações sociais, que podem ser percebidas durante as vivências como um espelhamento da sociedade em geral.

5 DEVANEIOS – DAS SABOROSAS AVENTURAS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SEU FIEL ESCUDEIRO SANCHO PANÇA – UM CAPÍTULO QUE PODERIA TER SIDO, DO GRUPO TEATRO QUE RÔDA

Diferentemente da aspiração das obras de arte moderna que objetivavam formar realidades imaginárias ou utópicas, na contemporaneidade as artes “procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [...]” (BOURRIAUD, 2009, p.18). Para atingir esse objetivo foi necessário deslocar as artes dos espaços monumentalizados para outros lugares. Em face desse deslocamento, vários outros fatores formais, estéticos, éticos e políticos foram também transmutados. Dentre as questões que surgem a partir dessas novas perspectivas destaca-se a reflexão filosófica sobre a aproximação entre arte/vida ou ficção/realidade. O visionário, Antonin Artaud, já em 1938, ao se referir ao teatro de representação, psicológico e ficcional, afirmou:

Esse público que engole o falso pelo verdadeiro tem o senso do verdadeiro e sempre reage diante do verdadeiro quando colocado à sua frente. Não é, porém, em cena que se deve procurar esse verdadeiro hoje, mas na rua; e sempre que se oferecer à massa das ruas uma ocasião para mostrar sua dignidade humana, ela a mostrará. (ARTAUD, 1984, p. 99)

Sabe-se que a partir da década de 1960 quando surgiram manifestações artísticas como *performances*, *happenings* e instalações, muitos dos escritos de Artaud são difundidos, e a maneira de encarar a arte é transformada. Segundo Renato Cohen, que investiga a *performance* como linguagem:

A *live-art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. (COHEN, 2004, p. 38)

Quando as obras de arte são recolocadas em espaços urbanos, como invasoras destes espaços, tudo o que está ao entorno do espaço/tempo de tal manifestação é considerado arte, tanto os atores com seus figurinos e objetos, quanto os espectadores, os transeuntes do espaço, o espaço-cidade com suas ruas, carros, praças, edifícios, a carga semântica de cada lugar, sua historicidade e as relações entre todos estes elementos. A *performance*, para Cohen, é uma expressão cênica que acontece no aqui-agora, e que é uma arte de fronteira, pois rompe com a arte estabelecida de até então, “tocando nos tênues limites que separavam vida e arte” (COHEN, 2004, p. 38).

Ao sair dos museus, das galerias, dos teatros em direção a outros espaços, outras relações são formadas. Estes espaços urbanos permitem a experiência da proximidade, do encontro entre os seres humanos, o substrato destas obras é veiculado pela intersubjetividade, cujo tema central – o encontro entre ator, observador/participante e espaço, faz com que haja uma concepção coletiva de sentidos de mundo. Segundo Nicolas Bourriaud (2009, p. 19), a arte relacional é “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*”. Nas artes relacionais, durante o evento existe a possibilidade de deslocamento, comentários e percepção imediatos, no espaço-tempo do evento. Então a arte é criada e produzida neste espaço-tempo a partir da sociabilidade presente no evento através de “‘estados de encontro fortuito’ proposto pela cidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Se a arte é criada/produzida pelas relações que acontecem no momento deste encontro, o papel do espectador não é apenas o de um observador. Qual seria, então, o papel do espectador nestes espetáculos que invadem a rua? Eles passam a ser atores, pois estão inseridos no entorno da obra,

ao lado de ruas, carros e qualquer outro signo que possa estabelecer alguma forma de sentido no momento. Mesmo se pensarmos nesta criação coletiva de sentido, cada espectador verá o espetáculo pelo seu ponto de vista e de acordo como o ângulo da posição espacial em que se encontra. Assim como os cenários em perspectiva do século XIX buscavam mostrar um ponto de vista e focar o olhar do espectador, com esta saída para espaços abertos não convencionais, o olhar do espectador é polifônico, ou seja, ele pode olhar para onde quiser e escolher seu foco, fazendo com que o espetáculo possa ser diferente, pois aquele espectador que está ao lado de algum ator, também faz parte da cena para o espectador que o olha. Bourriaud (2009, p. 30) argumenta que o olhar do ser humano é quem cria as formas, e a partir daí elas passam a ser visíveis, ou seja, “elas *desenvolvem-se* umas a partir das outras”. Cada indivíduo gera sua forma, conforme o seu comportamento e as suas relações com o outro: “Ela nasce nessa zona de contato em que o indivíduo se debate com o Outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu ‘ser’” (BOURRIAUD, 2009, p. 30).

Este *encontro fortuito*, citado acima, acontece num espaço e tempo que também dialogam com os indivíduos. Segundo Evill Rebouças, o local da encenação, suas características arquitetônicas, a atmosfera do local, e a população de transeuntes interferem na dramaturgia do espetáculo. O fato de estes coletivos teatrais tomarem “como parte estrutural das narrativas um espaço real, carregado de carga histórica – elemento que, incontestavelmente, tenciona e altera os discursos cênicos” (REBOUÇAS, 2009, p. 100) torna o espetáculo um ato político, já que o artista lança um olhar questionador ao espectador. Há uma alteração na recepção do espetáculo que emerge da historicidade do espaço, pois a carga semântica interfere na percepção do espetáculo. Os temas abordados nos espetáculos acabam

ganhando outras possibilidades de leitura em função da historicidade do espaço e da relação do público com ela.

Partindo dessas reflexões, o evento cênico *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, do Grupo Teatro que Roda, de Goiânia¹⁷, que, como dito anteriormente, investiga e pesquisa o teatro como invasão do espaço da cidade, será objeto de discussão e análise. Ao falar sobre a dramaturgia do espaço urbano e o teatro de invasão, André Carreira assevera que o teatro de rua ocupa o espaço urbano e ressignifica o sentido da rua. Enquanto o crescimento das cidades se dá pelo reforço das contradições sociais, o *establishment* tenta manter uma ordem, deixando certos espaços “limpos, organizados e preservados”, para, através deste mecanismo, apagar suas contradições e articular “aquilo que podemos considerar como projetos de simulacros” (CARREIRA, 2005, p. 27). O teatro de invasão busca revelar estas contradições através dos seus procedimentos de interação ator/espaço/espectador participante.

Os não-lugares representam a auto-imagem do sistema capitalista, e a cidade é submetida a ampliar cada vez mais estes espaços de consumo (*shoppings*, lojas, condomínios fechados), em detrimento de lugares relacionais. E é a estas questões que o fenômeno teatral “de invasão” aspira resistir através de sua natureza vivencial, presencial e artesanal. Carreira acredita que na dramaturgia do espaço, ao tomar a cidade como dramaturgia (por ser produtora de sentidos), o teatro invasor rompe com a lógica da rua e os atores-invasores desorganizam seu fluxo

¹⁷ Este espetáculo estreou em julho de 2006, pelo Grupo Teatro que Roda, que existe desde 2003, com sede em Goiânia. O espetáculo participou de diversos festivais, em vários estados e foi convidado para participar do Palco Giratório do SESC de São Paulo. Aconteceram mais de 150 apresentações em diversas cidades brasileiras.

construindo Lugares¹⁸, “pois sugere aos cidadãos redefinir sua relação com os espaços da cidade implicando uma leitura da silhueta urbana como um pré-texto no qual devem ser percebidas as contradições” (CARREIRA, 2005, p. 28). O teatro que penetra no espaço público dialoga com os cidadãos que não optaram por assistir a um fenômeno cênico, porém, têm o direito de escolher se assistem ou não ao evento. O espetáculo *Das Saborosas*, além da apropriação de elementos do romance *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes em seu roteiro de ações, toma como texto a cidade:

[...] a idéia de repertório de usos do espaço urbano poderia interferir na construção na nossa percepção de dramaturgia. Nesta dramaturgia interfeririam as linhas dos edifícios, as tensões dos usuários, o trânsito das pessoas e dos veículos e o controle social do lugar público. As regras da cidade funcionam como material dramático na medida que constituem um texto que pode ser tomado como pré-texto para a construção da cena. A cidade então seria uma fala que pode ser re-interpretada pelo discurso cênico que ao mesmo tempo toma as estruturas físicas da cidade como suporte de sua construção espetacular. (CARREIRA, 2005, p. 30)

Segundo o grupo Teatro que Roda, a partir de uma oficina sobre teatro de invasão ministrada por André Carreira, uma das atrizes, observou as ruas de Goiânia, viu uma estátua/monumento de um bandeirante numa das principais praças da cidade que lhe remeteu o semblante de Dom Quixote. Esta *imagem geradora*¹⁹ foi o ponto de partida do espetáculo para o grupo. André Carreira foi convidado para dirigi-lo e, após o aceite, foi iniciado o processo de concepção do espetáculo: especulação a respeito da cidade, escolha dos locais de realização, observação dos

¹⁸ Esta teoria de dramaturgia do espaço, formulada por Carreira, em que os atores, ao invadir a cidade, constroem lugares aproxima-se profundamente da teoria de Certeau em que este diz “o espaço é um lugar praticado”. Percebe-se uma diferença nas nomenclaturas “lugar” e “espaço”.

¹⁹ Termo utilizado por Luís Alberto de Abreu para designar um dos estímulos que o dramaturgo pode aproveitar ao iniciar a escrita de um texto teatral. Referindo-se à sua importância, Abreu afirma que “uma imagem nítida tem valor maior do que uma idéia ou sensação” (ABREU citado em REBOUÇAS, p. 29).

locais, dos edifícios, ruas e fluxos de seu entorno, dos transeuntes, preparação do roteiro inspirado em *Dom Quixote* de Cervantes, etc. Nestes espetáculos os atores lidam o tempo todo com o imprevisível, então eles trabalham com elementos de risco e devem estar prontos e abertos a toda forma de improvisação, mesmo que haja como base um roteiro cênico. Em relação ao roteiro utilizado nos espetáculos de dramaturgia do espaço, Carreira

[...] propõe uma grande proximidade com a escritura do roteiro cinematográfico porque trabalha com imagens que constituem a matéria básica deste teatro, ou melhor, desta dramaturgia da cidade. As imagens urbanas funcionam como elementos disparadores que propulsionariam a construção de seqüências de ações dramáticas [...]. Disso nasceria a matriz para construção espetacular, de tal forma que o diálogo com estas estruturas constituiria a própria fala do espetáculo. (CARREIRA, 2005, p. 31)

A fábula de *Dom Quixote* narra a história de um ingênuo homem de meia-idade que vive na zona rural e adora ler livros de cavalaria. Até que um dia, decide tornar-se um cavaleiro andante e sair pelo mundo num velho pangaré batizado Rocinante, com o intuito de desfazer injustiças, salvar donzelas, principalmente sua amada Dulcineia, e combater gigantes e dragões. Conhece um lavrador chamado Sancho Pança que o acompanha pela promessa de ganhar uma ilha como pagamento de seu heroísmo. Dom Quixote vive sob a alucinação de que está vivendo no universo da cavalaria, vê pás de moinhos de vento e imagina que são gigantes com braços enormes, além de outros delírios. Com o desejo de combater as injustiças do mundo e homenagear sua dama, o personagem enfrenta situações perigosas e ridículas. De suas desventuras, restam-lhe as surras, as pedradas, os enganos. Em *Das Saborosas*, apropriando-se de alguns episódios, o grupo reelabora a partir do texto de Cervantes, “a fim de criar uma poesia urbana sobre o sonho, a

loucura e o próprio sentido da cidade”.²⁰ Os temas quixotescos são recontextualizados em centros urbanos contemporâneos. Dom Quixote, agora, é um indivíduo engravatado remetendo a um homem de negócios que desce de um prédio alto por uma corda gritando por Dulcineia. Abandona seu terno e gravata e se faz cavaleiro com objetos do lixo. Sancho Pança é um catador de lixo, que passa com seu carrinho e encontra Dom Quixote – este encontro parece uma coincidência, deixando dúvidas entre os espectadores, se Sancho é realmente um transeunte ou se faz parte do espetáculo. E o cavalo Rocinante é representado pelo próprio carrinho carregado de lixo. Vários outros elementos do romance são reconfigurados para a contemporaneidade, como o dragão que é constituído de uma colheitadeira, jovens *punks* são feiticeiros improvisados, estruturas de propaganda confundidas com gigantes etc.

Como foi dito anteriormente, o teatro invasor busca mostrar as contradições do mundo capitalista de consumo na contemporaneidade. Em *Das Saborosas*, por meio da forma, podemos observar uma subversão da ideia de realidade e imaginação, conteúdo do romance de Cervantes. Quando o *performer*/personagem Dom Quixote invade o fluxo organizado da cidade, e luta contra os dragões (anúncios de produtos da sociedade de consumo) que representam as injustiças do caminho da sua “suposta” imaginação, seria essa atitude um indício da manipulação do cidadão no mundo capitalista? Quantas pessoas sofrem e são exploradas para manter este aparente fluxo limpo, feliz e organizado?

Por meio desse espetáculo também são lançados vários questionamentos: O que é ilusão? O que é realidade? Quem é o louco? É Quixote que vive de alucinações num mundo imaginário? Ou seriam as milhares de pessoas que vivem

²⁰ Frase retirada do programa do espetáculo.

num mundo de ilusões, sofrendo para manter o fluxo da “felicidade” do ter, possuir e comprar? A ilusão ou realidade de um mundo organizado e feliz dos lugares capitalistas é invertida. Uma possível leitura é a entrada do *performer*/personagem que inicia o espetáculo descendo de rapel de prédios altos e de cabeça para baixo. É um mundo de cabeça para baixo, um mundo às avessas, que se configura com a revelação do que está por trás da aparência. Diferentemente da aspiração moderna e romântica de arte – como Dom Quixote – de mudar o mundo através da arte, esta manifestação cênica mostra um universo possível – e real, que pode ser outro (fazendo jus ao título: “um capítulo que poderia ter sido”). Percebe-se que enquanto Dom Quixote pouco se relaciona com o público ao se empenhar em lutar com monstros imaginários, Sancho Pança – um catador de lixo que está à margem deste universo de empresários, funcionários públicos etc. – se relaciona o tempo todo com os espectadores, construindo lugares de relação (Fig. 20)



DAS SABOROSAS AVENTURAS DE D. QUIXOTE - Teatro que Roda (Goiás / Brasil) / Praça Sete

(Fig. 20). Relação de Dom Quixote e Sancho Pança com o público em *Das saborosas*. Foto: Acervo do Grupo Teatro que Roda

Seria Sancho o próprio lugar relacional que não é o *shopping*, nem os condomínios fechados, mas a própria rua. Pública? Sancho ao ser abordado por Quixote, quando este lhe faz a promessa de uma ilha em troca de sua companhia, diz: “Pois vou embora. Prefiro Sancho sem nenhuma terra, que a Terra sem nenhum Sancho!”²¹

Sancho relaciona-se com as pessoas e fornece indícios a respeito da realidade, como, por exemplo, quando diz que a panela, que Quixote acredita ser o elmo de Manbrino, é apenas uma panela. Quixote acredita que é um objeto de valor, talvez como muitos consumidores que precisam ter o que não precisam porque acreditam que aquilo tem valor e é necessário. Mas ao mesmo tempo, Quixote luta o tempo todo com essa (sua/nossa) realidade. Leitura marxista à parte, a questão de metalinguagem em relação à história e função da arte também marca presença. Ambos os personagens, Quixote e Sancho Pança, trazem consigo o desejo de transformar o mundo num lugar melhor. Enquanto o romântico Dom Quixote luta para formar uma nova realidade utópica – como aspirava a arte moderna ao tentar mudar o mundo através de artes ficcionais, Sancho constrói relações na realidade, sugerindo outras possibilidades de mundo – como aspira a arte contemporânea. Segundo Bourriaud, a arte contemporânea representa um interstício social: “um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009, p. 22).

Paralelamente a essa interpretação metalinguística sobre ficção e realidade, podemos também observar que a própria forma de dramaturgia do espaço comenta esta questão. Quando o espetáculo invade a rua, o espectador não sabe o que faz

²¹ Frase enunciada por Sancho durante o espetáculo.

parte do espetáculo (o que é cena/ficção/representação) e o que é realidade (transeuntes/carros e objetos que estão ali por acaso), pois tudo o que está ao entorno do acontecimento acaba fazendo parte do espetáculo e da criação de sentido do mesmo, já que os atores jogam o tempo todo com o imprevisível e com o que está acontecendo naquele tempo e espaço. O ator, o público, o roteiro de ações e a cidade como texto, ou a cidade como dramaturgia, têm a mesma importância, e o acontecimento, no instante do espetáculo, é composto através do discurso do que se pode ver e vivenciar em cena.

Segundo Rebouças (2009, p. 180), estes discursos podem ser articulados em situações “a partir da interação de todos os elementos cênicos explorados em uma representação: cartografia da cena, elementos visuais, sonoros, olfativos etc.”. Os espectadores, assim como os atores, são colocados em situação de risco, visto que se relacionam, locomovem e atuam de acordo com os acontecimentos do aqui-agora. Para Rebouças, em espetáculos que utilizam o espaço da rua, ou outros espaços não convencionais em que o espectador se locomove durante a cena, o espectador não tem uma área fixa para apreciar a encenação, “está sempre em estado de alerta para os possíveis deslocamentos e ainda terá a possibilidade de optar por ficar afastado ou próximo da cena” (REBOUÇAS, 2009, p. 152).

Em *Das Saborosas*, o público se mistura com a cena, e a acompanha como se fizesse parte dela, de tal forma que há um limite muito tênue para o público distinguir se é apreciador ou personagem da ação. “A não distinção entre o espaço de encenação e plateia propicia um envolvimento com a ficção, porém alterado conforme o repertório do espectador” (REBOUÇAS, 2009, p. 155). Como há um entrelaçamento do que é real e o que é ficção, e o local do acontecimento é a rua pública, ator e espectador correm riscos. Segundo Dionísio Bombinha (ator-criador

de *Das saborosas*), em um dos eventos, durante uma luta de espadas que acontece entre Quixote e os feiticeiros (Fig. 21), o *performer* realmente machucou a mão e o público teve que correr para não levar pancada, ao voar a espada, com o embate.



(Fig. 21). Combate entre Dom Quixote e os punks em *Das saborosas*.

Foto: Acervo do Grupo Teatro que Roda

Num outro dia, um espectador tenta segurar Sancho Pança, até que outros espectadores interferem. Todas estas manifestações e atitudes do público, no espaço – com toda a carga semântica que lhe é implícita, compõem a dramaturgia e o sentido da obra. Nesse tipo de dramaturgia, mesmo que o sentido seja construído pelo olhar do espectador, “boa parte do trabalho do *performer* reside na sua capacidade de orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua” (GLUSBERG, 2003, p. 88). Porém, o próprio *performer* necessita de grande jogo de cintura, já que a atuação no tempo presente faz com que ele tenha que conviver com as ambivalências do espaço real e do espaço ficcional, de forma imprevisível.

Em entrevista com o grupo, Dionísio Bombinha revela que cada cena foi criada para ser também plasticamente “uma espécie de instalação na cidade”. Neste caso, se a pessoa/ transeunte passa de ônibus ou a pé e vê no meio de um centro

urbano uma colheitadeira com dez mulheres vestidas de noiva (Dulcineias) sentadas (Fig.22), esta imagem é toda a obra para ela, e ainda assim, no instante desta visão, a pessoa pode sair de seu fluxo rotineiro (mesmo que em pensamento) e refletir sobre a imagem com a qual se depara em seu caminho.



(Fig. 22). Dulcineias transitando em cima de colheitadeira pelas ruas da cidade em *Das saborosas*. Foto: Acervo do Grupo Teatro que Roda

Outro exemplo desta natureza, neste espetáculo, se configura quando aparece a imagem de um homem engravatado que desce por uma corda de ponta cabeça por um prédio, ou ainda, um homem engravatado com uma panela na cabeça discutindo com um catador de lixo, ou ainda, um homem com panela na cabeça lutando com jovens punks que ele chama de feiticeiros. Que reflexões, sentimentos e sensações estas imagens podem engendrar? Que atitudes estas ações podem provocar?

Em todas essas formas de contato com as pessoas, sejam elas transeuntes que apenas passam e olham, ou espectadores que seguem todo o roteiro, uma troca é realizada. Estas trocas, diferentemente das que estamos acostumados na

contemporaneidade globalizada, não obedecem às leis do lucro. A imagem que o passageiro do ônibus vê não é apenas um *outdoor*, mas, por meio da intervenção cênica, configura-se uma provocação sobre o motivo de sua existência naquele local. Sugestões são articuladas de que há outras possibilidades de troca, diferentes das relações da sociedade de consumo.

Se o ator/*performer*, apesar de seguir um roteiro, improvisar em grande parte do tempo devido aos acontecimentos do instante, ele também, em certa medida, é um espectador. Segundo Glusberg,

[...] o *performer* atua como um observador. Na verdade ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a *performance*). Isso porque para a conversão do objeto em signo exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe, a fim de provocar no espectador, mediante a re-codificação, uma atitude similar: a expectativa. O mecanismo da *mimese*, substituído ao nível da *performance*, é transportado, assim, para o público. (GLUSBERG, 2003, p. 76)

Como já foi mencionado anteriormente, o espectador, de todas as formas, é ao mesmo tempo atuante/ator, como construtor de sentido, pois, enquanto que, de um ponto de vista (ângulo no espaço) um espectador vê uma cena em que outro espectador interage ou não, este que é visto é também parte da obra e vice-versa. Cada movimento, cada relação é uma possibilidade de construção de sentido, e como há uma confusão do que é real e o que é teatro, em cada relação há uma possibilidade de um mundo possível. É a partir destas relações que a forma se converte em *rostos*. “Toda a forma é um rosto que me olha porque ela me chama para dialogar” (BOURRIAUD, 2009, p. 31). Como essa forma de dramaturgia nasce no e do espaço e tempo presentes do acontecimento teatral, ela depende do público que se encontra no local. O deslocamento, os comentários, e as relações de

espectador com ator, espectador com espectador, espectador com o espaço urbano e espectador consigo mesmo são a própria dramaturgia.

Das saborosas foi realizado em vários lugares, desde centros urbanos de grandes cidades, passando por cidades interioranas, até em uma ilha de pescadores. Devido a esta característica itinerante, que faz jus ao nome do Grupo Teatro que Roda, em cada espetáculo, as características arquitetônicas, a atmosfera urbana e a população de transeuntes variam conforme os lugares por onde passa. Apesar de a concepção da obra ser construída a partir do espaço urbano, tendo como objetivo o teatro como invasão da cidade, o processo de criação deu-se a partir da observação e vivência no centro de Goiânia, onde fica a sede do grupo. Como investigação *a priori* deste espaço, um roteiro básico de ações foi concebido junto com a movimentação dos atores no local de origem. Porém, ao transitar em outras cidades, novas investigações vão sendo feitas à medida em que o grupo se apropria de novos espaços que apresentam novas historicidades, carga semântica, arquitetura, população de transeuntes e fluxo, e desta forma, o roteiro de ação também se modifica continuamente. Como argumenta Rebouças, a arquitetura e a historicidade dos locais da representação alteram a escrita dramática e cênica dos espetáculos, ou seja, “ela é ampliada ou ajustada às características do espaço não convencional” (REBOUÇAS, 2009, 19).

Ao se apropriar de paisagens urbanas ou não urbanas, estes grupos que trabalham a partir da dramaturgia do espaço não convencional levam em consideração a sua arquitetura, a sua atmosfera e as pessoas que o circundam, havendo uma projeção de novas possibilidades para as personagens. “Interferências do campo tátil, olfativo e da própria geografia do espaço colaboram para a

ampliação dos discursos” (REBOUÇAS, 2009, p. 58). Assim, as diferentes localidades são apropriadas através de um processo minucioso do grupo ao chegar em cada cidade de apresentação. Primeiramente, o grupo faz uma observação analítica em relação às possibilidades de adaptação cênica e temática do espetáculo. Em centros urbanos, o grupo procura uma praça onde exista um prédio alto para que Dom Quixote possa descer de rapel, perto de uma rua onde possa passar uma colheitadeira com as Dulcineias e o carro de polícia e, também, procura outras arquiteturas que possam dialogar com a ficção, como monumentos, bancos de praça etc. Porém muitas vezes este formato não dialoga com o local de realização, como no caso de uma ilha de pescadores no Timor Leste, em que o grupo se apresentou em 2009. Com o intuito de manter o tema do espetáculo de forma a dialogar com a realidade do local, o grupo percebeu que um homem de terno e gravata seria um estrangeiro naquele espaço, então decidiu que Dom Quixote entraria em cena dentro de um barquinho, com figurinos baseados nas roupas costumeiras dos pescadores da ilha, fumando palheiro, para que dialogasse com o local e se parecesse um morador da ilha. A maioria das cenas aconteceram na praia (Fig. 23).



(Fig. 23). Dom Quixote na praia no Timor Leste em *Das saborosas*.

Foto: João Paulo Barbosa. Timor Leste. 2009

Desta forma o grupo recriou todo o roteiro de ações de maneira que dialogassem com aquele universo. Por mais que houvesse uma tentativa de manter o tema, a carga semântica e o discurso se transformam completamente, porém dialogam de outra forma com a realidade daquela comunidade.

Outro exemplo de adaptação de roteiro de ações e interferência do espaço ocorreu em Sorocaba (2010)²². Lá a prefeitura não liberou a descida do grupo por um prédio alto no centro da cidade, nem permitiu a entrada de uma colheitadeira por uma rua movimentada numa grande praça. O grupo, então, teve que realizar o espetáculo numa pequena praça e em seu entorno, afastado do grande fluxo de transeuntes, onde existem umas casas antigas, sem nenhum prédio. Nesta praça fica localizada o Teatro Grande Otelo, local onde estava acontecendo o evento Palco Giratório do SESC, do qual o grupo participava.

²² A minha vivência junto ao grupo ocorreu na cidade de Sorocaba em 2010.

Com a impossibilidade burocrática para uma melhor adaptação do espetáculo pelo grupo, nesta cidade, Dom Quixote desce correndo pelas escadas do teatro (fig. 24), e Dulcineia desce de rapel por uma árvore localizada em frente ao teatro (fig. 25).



(Fig. 24). Dom Quixote iniciando o espetáculo no Teatro Grande Otelo em

Das saborosas. Foto: Rodrigo Stori. Sorocaba. 2010.



(Fig. 25). Dulcineia descendo de rapel por uma árvore em

Das saborosas. Foto: Rodrigo Stori. Sorocaba. 2010.

Toda a intervenção acontece em torno da praça, não havendo tanta movimentação e apropriação de vários aspectos da cidade. Neste horário, praticamente não há transeuntes que passam pela praça, sendo o público deste espetáculo um público iniciado, ou seja, espectadores que vão ao local para assistir ao espetáculo, mudando completamente a ideia e o discurso inicial de Dom Quixote. Nesta adaptação, parece que tudo se torna mais ficcional, mesmo porque o catador de papel Sancho Pança pouco dialoga com aquele universo do local, pacato e sem movimentação. O horário para o acontecimento também é muito importante no discurso do espetáculo, geralmente o grupo opta pelo fim da tarde, quando o fluxo de pessoas/ transeuntes é mais intenso, já que é o horário de voltarem do trabalho, o que também não ocorreu em Sorocaba por motivos burocráticos, o espetáculo iniciou às 21h.

Como já foi mencionado, essa forma de espetáculo chamada de intervenção urbana e/ou teatro de invasão, segundo André Carreira, traz um elemento de extrema importância, o elemento de risco e da improvisação, pois, apesar de ter um roteiro-base, os atores jogam o tempo todo com a rua que está em movimento e, desta forma, é imprevisível saber o que e como o público vai se relacionar, assim como quando passará um carro pela rua etc. Então, os atores podem até fazer um reconhecimento prévio do local, sua carga energética, semântica, histórica etc..., mas a poesia no espaço só acontece no aqui-agora, é neste momento que os corpos e o espaço realmente se manifestam em dramaturgia. Por exemplo, numa das apresentações do grupo estava acontecendo um comício político, interferência de extrema importância, na qual os atores têm que jogar o universo ficcional de Dom Quixote com a realidade que acontece no aqui-agora do local, transformando significativamente o discurso. Então, dependendo dos locais por onde o grupo

passa, a recepção do espetáculo é, em maior escala, alterado. Se, segundo Rebouças, os temas abordados nos espetáculos acabam ganhando outras possibilidades de leitura em função da historicidade do espaço, em *Das saborosas*, podemos falar em múltiplas possibilidades *in continuum*.

Considerando que, no teatro de invasão urbana, “todas as tensões que se manifestam na rua compõem o material que constitui o substrato da cena na silhueta urbana” (CARREIRA, 2009, p. 3), poderíamos, talvez, dizer que em Sorocaba este diálogo com a cidade e o rompimento com o fluxo da sociedade do espetáculo tenha funcionado em menor escala, pois, como dito anteriormente, o público era iniciado, não sendo transeunte compositor da cidade em fluxo. Mas ainda assim a dramaturgia do espaço não convencional interfere na ficção, pois os prédios e toda a arquitetura influenciam na recepção e no diálogo com a cidade e os moradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de muitos teóricos do teatro considerarem o lugar teatral como o espaço onde acontecem as relações de cena entre público e atores, acreditamos, com base nas perspectivas teóricas de Michel de Certeau, que um local, por trazer esta característica de estabilidade, é apenas um lugar, ainda não é espaço, e somente se torna espaço a partir dos movimentos ali praticados. Assim, cumpre esclarecer que a dramaturgia do espaço depende dos deslocamentos de pessoas por um local. Por meio do contato físico de um coletivo (atores e roteiro de ações) com o público e, principalmente, com tudo o que caracteriza o local e seu entorno, como microgeografia, topofilia, historicidade, carga semântica, imaginário etc., o local é ressignificado, tornando-se espaço produtor de sentidos.

As manifestações cênicas escolhidas para ilustrar o que é dramaturgia do espaço, apesar de apresentarem alguns aspectos em comum, são bastante diversificadas. A partir desta diversidade de projetos cênicos, uma das questões que surgiu foi como analisar a dramaturgia do espaço em manifestações com formatos tão diferentes como *BR-3*, *Cidade submersa*, *Material Tebas* e *Das saborosas*.

Ao refletir sobre as diferentes expressões cênicas em que o espaço é dramaturgia por ser produtor de sentido, evidenciou-se uma característica que aproxima as variadas manifestações analisadas, ou seja, a forma-trajeto. *BR-3*, além de acontecer no decorrer de uma travessia pelo Rio Tietê, foi concebida a partir de uma viagem, aspectos que se interligam, pois ao inserirmos os conceitos de relatos, teorizados por Certeau, a produção de presença, por Gumbrecht, e o espaço interior do ator, por Pavis, percebemos que os atores acabam trazendo o espaço da viagem

para o ambiente ficcional no espaço dramático da saga de uma família brasileira e, também, no espaço real ou espaço cênico, através das memórias e historicidade emanada por seus corpos. *Material Tebas Eldorados*, 11 de setembro tem como metáfora de Eldorado, o “prisioneiro da passagem” e ao mesmo tempo, está em processo constante de construção e desconstrução. *Das saborosas* viaja por diversas cidades e transforma sua dramaturgia conforme os lugares por onde passa. Em *Cidade submersa*, verifica-se uma viagem interior e efêmera realizada por cada um dos participantes, ao entrar em contato com os escombros daquele local de passagem onde ficava a antiga rodoviária.

Além disso, o trânsito contínuo dessas manifestações nos espaços mencionados é caracterizado por imprevisíveis relações que variam conforme o aqui-agora. Nesse sentido, as dramaturgias do espaço foram discutidas de acordo com os interesses e objetivos dos coletivos de teatro em relação aos espaços selecionados. Objetivou-se problematizar, de forma mais geral, as múltiplas possibilidades que se estabelecem quando o espaço é a matriz geradora de sentidos e de produção de presença.

Além das características apontadas por Rebouças, como carga semântica, historicidade do espaço, percepção além dos cinco sentidos etc., vimos que o corpo de todos os participantes, no aqui-agora do evento, também possuem carga semântica e histórica que interfere nas dramaturgias do espaço em questão. As especificidades da casa em ruínas em *Material Tebas*, ou a Cracolândia no entorno de *Cidade submersa*, propulsionam a construção e/ou alteração do roteiro de ações e a criação a partir de fragmentos, seja de cenas criadas no momento do acontecimento (*Material Tebas*) ou de história por meio de fichas arqueológicas

(*Cidade Submersa*). Nesse sentido, as imagens e sensações inerentes a estes locais não convencionais são fundamentais para a construção artística de tal forma que a fala da manifestação cênica é dada através do diálogo com estas estruturas.

Em *BR-3*, o conceito de dramaturgia da *differànce* foi oportuno devido à desconstrução da lógica do texto visual no espaço do Rio Tietê e no espaço dramático que discute as identidades brasileiras. Tudo é ressignificado, as mudanças são contínuas, as figuras, o rio, os papéis do público são modificados conforme os lugares por onde passa o espetáculo. É possível falar de uma dramaturgia do espaço em constante movimento. Essa questão da *differànce* permeia toda a manifestação cênica, não somente em relação às três cidades, Brasília, Brasilândia e Brasileia, mas também aos ausentes sociais.

BR-3 é formado de espaços múltiplos: espaço cênico, o Rio Tietê; espaço dramático, as três cidades internalizadas, Brasília, Brasilândia e Brasileia; e espaço interior do ator que se exterioriza por meio de seu corpo, sendo resultado da viagem ou dos espaços praticados por ele. Neste sentido, a dramaturgia do ator e dramaturgia do espaço se aproximam e se imbricam. A ação de *BR-3*, com os passos e relatos dos atores pelo Tietê é uma forma de “desvio” como observa Certeau, ou “invasão” de acordo com Carreira, que acaba por flagrar as contradições da cidade encobertas pela força dos discursos institucionais. Estes relatos ocultados da História do Brasil, inerentes ao conceito-cidade, são revelados por meio das tensões que se manifestam no momento da invasão cênica no espaço do Rio Tietê (local de dejetos, coisas escondidas e marginalizadas), ou seja, ao praticar o lugar rio Tietê aparece o desvio do conceito-cidade e novos discursos vão sendo formados sucessivamente na paisagem urbana.

Na prática cênica *Cidade Submersa*, os participantes reconstruíram a história da antiga rodoviária da Luz através dos fragmentos de ruínas, havendo uma tradução da História oficial em benefício dos relatos plurais. Esta construção fragmentária e plural da História foi influenciada por diversos fatores inerentes ao local onde aconteceu a relação para esta prática: a carga semântica do local, sua historicidade, a subjetividade (memória e afetos) do receptor, a microgeografia, o caráter de utilidade do local, o processo de *presentificação* que possibilitou a partir do contato físico falar com os mortos por imaginação.

Observou-se que, a partir da exploração pelo público, por meio de contato físico, de um local, localizado na Cracolândia, que reúne escombros ou vestígios remanescentes da antiga rodoviária de São Paulo, surgiram fragmentárias reconstruções históricas, articuladas por diversos pontos de vista. Cada fragmento encontrado no meio dos detritos é um rastro, ao mesmo tempo conteúdo e produtor de sentido. A memória e História do local e seu entorno constituíram, ao lado dos fragmentos encontrados, os substratos da dramaturgia do espaço específica ao local. O papel criativo exercido pela subjetividade do receptor desempenha um papel axial na estrutura desse evento que tem o espaço como significante fundamental.

Tendo em vista que tanto *Cidade submersa*, quanto *Material Tebas* têm uma relação com um lugar que não tem utilidade (no fluxo de consumo), e ambos são lugares de passagem – *Cidade submersa*, por ser realizado em um local que foi uma rodoviária e pode vir a ser outro espaço definido com uso específico, e *Material Tebas*, por ser praticado nas dependências de um hospital psiquiátrico, um local de recuperação, repouso, passagem e relações de poder – eles abrem espaço para o jogo, a fantasia e infinitas leituras de novas possibilidades de interação

ator/espaco/espectador. Nos escombros, o público relaciona-se com os espaços, ressignificando-os em devaneio. Ou seja, existe um passado da própria cidade em cada indivíduo que participa de sua reconstrução. A partir disso, foi inserida a teoria de Certeau em relação ao social, pois este lugar socialmente invisível, é revelado através desta prática, como uma forma de desvio. No final da vivência arqueológica, ao serem colocados no varal os folhetos com as histórias criadas pelos participantes, diversas dramaturgias do espaço foram configuradas a partir da polifonia de vozes acionadas pela proposta do grupo Vertigem.

Ao examinarmos a dramaturgia do espaço em *Material Tebas*, nos deparamos com uma das preocupações fundamentais para a trupe: a questão do público. Vimos que, segundo Rauen, a interatividade dos objetos e do público agente compositor no local da performance transforma o público em ente performático, pois ele é um ser corporal dentro de um espaço real, assim o público agente compositor exerce uma função importante em relação à dramaturgia do espaço.

Em *Material Tebas Eldorado / 11 de Setembro*, o Hospital Psiquiátrico Pinel é apropriado como matéria para a composição das cenas com o intuito de discutir as relações de poder inerentes ao local que pode ser visto como metáfora de exclusão. A instituição pode ser lida em termos de contradição, visto que os rejeitados pela sociedade encontram ali abrigo e proteção. No trabalho da II Trupe de Choque, devido a sua característica processual e não hierárquica de criação durante os ensaios em devir, são realizadas dramaturgias fluidas, a partir dos materiais dispostos nos locais: objetos inerentes ou não ao espaço, proposta de temas a partir de textos tebanos, improvisações, e interações entre ator/espaco/espectador ou

participante. Neste projeto todos os participantes são incentivados a criar cenas constantemente modificadas em função de diferentes elementos configurados no espaço e, neste sentido, são confrontados com a impossibilidade da realização de um produto espetacular. Nesse processo de criação em trânsito constante, os participantes atuam para si mesmos, obtendo seu próprio aprendizado diante da própria atuação e da atuação dos outros, gerando uma atividade crítica aos comportamentos e aos discursos hegemônicos. O texto é concebido no aqui-agora, para logo em seguida, não ser mais o mesmo; a participação dos atuantes fundamenta o processo de construção em que são abordados os estilhaços de uma cultura, o pós 11 de setembro.

Ao lado do espaço como elemento central, o grupo utiliza como material a tetralogia tebana e busca, a partir de improvisações de ações significativas destas peças, o confronto com o universo Eldorados/ 11 de setembro, possibilitando o levantamento de questões que são caracterizadas por relações de poder e dominação. A partir deste objetivo do grupo, elementos fundamentais relacionados à dramaturgia do espaço foram discutidos na presente pesquisa. A questão do espaço como lugar praticado foi investigada a partir da reflexão sobre ludus e paidia que rege essa relação participante/espaço. Em *Material Tebas*, com formato de paidia, o público praticamente não é submetido a regras (como seria em formato ludus), mas direciona a criação no aqui-agora com total liberdade. Esta transferência de controle sobre o acontecimento cênico está relacionada com um dos objetivos de investigação do grupo: as relações de poder.

Nessa manifestação artística, esta questão pode ser vista como um espelhamento na cena conforme as atitudes dos participantes, desde o conteúdo de

suas criações até o modo como se comportam, ou seja, forma de seus comportamentos. Neste sentido, a proposta de fazer emergir as vozes abafadas pela história é dada através do processo de criação coletiva e do espaço escolhido, visto que o espaço interfere, através de sua carga semântica e historicidade, na criação das cenas. Num Hospital Psiquiátrico estão aqueles que não se adaptaram ao fluxo de consumo, que subverteram de alguma maneira as leis do poder e se negaram a obedecer às regras do mundo que está fora daqueles portões, mas, como contradição, ali dentro recebem ordens rígidas e remédios que provocarão sua total submissão. Configura-se, através da criação do público, dentro daquele espaço permeado de contradições, uma polifonia de eldorados. A investigação do sujeito esmigalhado e do terror irrompido no pós 11 de setembro sustenta a proposta do grupo, pois as jornadas são detritos ressignificados em movimento contínuo. A partir do questionamento fundamental do grupo sobre “onde está poder?”, a liberdade dada ao público compositor coloca em questão a força dos discursos hegemônicos de dominação e subjugação.

Em *Das saborosas*, o grupo se apropria das cidades e de tudo o que é inerente aos locais onde acontece o evento como vetores que irão alterar o roteiro de ação. Desta forma, sua passagem é constituída dentro de uma realidade existente, havendo a aproximação entre arte e vida, pois ao invadir a cidade tudo o que se encontra no local é considerado matéria para a criação: a cidade é dramaturgia porque estabelece condições de produção de sentido em cena. Percebe-se, então, que a arte é criada a partir da sociabilidade e das interações propostas pela cidade. Os espectadores são atores, pois tanto fazem parte da cena por estarem no evento, quanto observam os outros inseridos nela. Ao tomar a cidade como texto, esse teatro invasor rompe com a lógica da rua e os atores-

invasores desorganizam seu fluxo construindo lugares relacionais e revelando contradições na ordem do *establishment*. Essas questões podem ser vistas como metáfora do tema ficção e realidade no texto de Cervantes, como crítica às contradições que permeiam o sistema capitalista de consumo.

Como foi mencionado ao longo desta dissertação, cada coletivo de teatro elabora sua definição do que seria “dramaturgia do espaço”. Para Carreira, diretor de *Das saborosas*, a dramaturgia do espaço se configura como a ressignificação da forma idílica do texto urbano, a cidade e seus fluxos, por meio do roteiro de ação e das interferências do público. Outrossim, em seus diversos artigos, Carreira também discorre sobre as interações entre ator-espaço-espectador, elegendo como elemento axial o contexto da cidade.

Para Araújo, diretor do Grupo Vertigem, as relações espaço/texto, espaço/ator e espaço/público se imbricam e evidenciam que há diferentes tipos de interferência em relação a um local específico como dramaturgia. A escolha do Rio Tietê como matriz propulsora de produção de sentido cumpre uma função axial no processo de criação.

Para a Il Trupe de Choque, o espaço é uma alegoria que flagra as relações de poder inerentes ao local. Em relação aos dejetos e detritos, ou seja, destroços que estão o tempo todo sendo formados pelas estruturas da sociedade, há uma recusa em identificar o espaço como território, fronteira, fixidez, e solidez, mas, ao contrário, uma tendência de valorização do indeterminado, efêmero e esfacelável como mostra de fragilidade e instabilidade. A liberdade conferida ao público projeta o anseio da procura de uma brecha para uma possível transformação da sociedade.

Nas manifestações cênicas problematizadas na presente pesquisa, percebe-se que as dramaturgias do espaço discutidas são vinculadas a um lugar específico. Com exceção do teatro de invasão em *Das saborosas*, que pode ser realizado em diferentes cidades, as modalidades objeto de estudo podem ser consideradas realizações cênicas específicas ao local que, segundo Hans-Thies Lehmann, tende a revelar-se sob uma nova luz (LEHMANN, 2007, p. 281-282). Por exemplo, quando *BR-3* foi realizado em outro local que não o Tietê – rio pensado para a concepção do espetáculo –, como a Baía de Guanabara, os significados simbólicos correspondentes ao outro local são outros que dialogam de outra forma com a saga da família brasileira escrita por Carvalho. E, mesmo em *Das Saborosas*, as cidades mudam, e junto com elas a dramaturgia do espaço se configura diferentemente e passa a dialogar com outras realidades e imaginários que se referem a cada local. *Cidade submersa* poderia ser proposto como um trabalho de arqueologia com o público em outro espaço com ruínas e escombros, mas o imaginário e as relações que o público faria seriam outras. Assim como *Material Tebas/ Eldorados 11 de Setembro*, pois a dramaturgia de ambas parte especificamente da fala daquele local a se relacionar com as práticas dos participantes.

Apesar da diferença de formato de análise devido à especificidade de cada manifestação estudada, todas elas têm em comum, a partir dos espaços não convencionais escolhidos, a condição de afastamento da sociedade em relação aos excluídos socialmente. Outro aspecto em comum é que as dramaturgias do espaço são formalizadas a partir do acontecimento cênico, de tal forma que todos os participantes, em menor ou maior grau, contribuem em sua formação. Em *Material Tebas* e *Cidade submersa*, por exemplo, a dramaturgia do espaço é composta por diversas microdramaturgias criadas pelos participantes, estas, por sua vez,

influenciadas pela carga semântica e historicidade arraigadas no imaginário coletivo a respeito dos lugares escolhidos para o evento. Outra característica que os une é que, em todos eles, o local é trazido à fala por meio do evento cênico.

Ao longo desta pesquisa evidenciou-se que diversos elementos se imbricam na questão da dramaturgia do espaço, dentre eles a efemeridade do aqui-agora, as historicidades, a carga semântica e as microgeografias inerentes aos lugares não convencionais escolhidos, as interferências de todos os participantes, a relação vida e arte, etc., e que o espaço é o substrato e a matriz que rege as interações ator-espaço-espectador.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, A. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.

_____. Entrevista. In: FERNANDES, S.; AUDIO, R. (Orgs.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 19-29.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBA, E. **A canoa de papel**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2005.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Radicante – por uma estética da globalização**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BROOK, P. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Ed. Vozes Limitada, 1970.

CAMATI, A. S. A dialética da transculturação do grupo Caixa-Preta: Hamlet sincrético em espaço cênico não convencional. **Sociopoética**. Campina Grande: EDUEPB, v. 1, n. 6, jul./dez. 2010, p. 11-19.

CARDOSO, R. J. B. Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano. In: LIMA, E. F. W. (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 79-96.

CARREIRA, A. **A cidade como dramaturgia do teatro de “invasão”**. **XI Encontro Regional da ABRALIC**. Universidade de São Paulo – SP, 2007, p. 6 - 7. Disponível em: http://www.andrelg.pro.br/simp%F3sios/Andr%E9_Carreira__A_CIDADE_COMO_DRAMATURGIA.pdf. Acesso em: 12 jul. 2012.

_____. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do teatro de invasão. **O Percevejo Online: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**, v. 1, n. 1, jan./jun., 2009, p. 1-10.

_____. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, E. F. W. (Org.). **Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 67-78.

_____. Dramaturgia do espaço urbano e o teatro “de invasão”. In: MALUF, S.D. & AQUINO, R.B. de. (Org.). **Reflexões sobre a cena**. Maceió: EDUFAL, Salvador: EDUFBA, 2005, p. 27-34.

_____. **Teatro da Vertigem: processos contemporâneos**. CARREIRA, A. (Org.). São Paulo: Teatro - Escola Célia Helena, 2009.

CARVALHO, B. Eu vivo neste mundo. In: FERNANDES, S. & AUDIO, R. (Org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 31-37.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.

CINTRA, W. A marionete no espírito das vanguardas históricas – uma desculpa para falar de Kantor. **Móin-Móin. Revista de estudo sobre teatro de formas animadas**. Jaragão do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v.2, 2006.

CLÜVER, C. Estudos interartes: introdução crítica. In: BUESCU, H. C.; FERREIRA, J. D; GUSMÃO, M. (orgs.). **Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada**. Lisboa: Dom Quixote, 2001, p. 333-362.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CULLER, J. **Sobre a desconstrução: teoria crítica do pós-estruturalismo**. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

DELEUZE, G & GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELMANTO, I. Diário de expedição. In: FERNANDES, S & AUDIO, R. (Orgs.) **BR-3**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p. 113-120.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DESGRANGES, F. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.

FERNANDES, S. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

_____; AUDIO, R. (Org.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

FERREIRA, A. B. H. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira S.A., 1989.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

GRUPO TEATRO QUE RODA, Vídeo do espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*. Grupo Teatro que Roda.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não pode transmitir. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

LEHMANN, H. T. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. Trad. Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

_____. Teatro pós-dramático e teatro político. In: GUINSBURG, J. & FERNANDES, S. (Org.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 233-254.

LIMA, E. F. W. **Das vanguardas à tradição. Arquitetura, teatro e espaço urbano**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

_____. (Org.). **Espaço e teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____.; CARDOSO, R. J. BR. **Arquitetura e teatro. Edifícios teatrais de Andréa Palladio a Christian de Portzamparc**. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj, 2010.

MOCARZEL, Evaldo. **BR-3**. Vídeo do espetáculo. Produção e finalização: Leonardo Mecchi e Letícia Santos. Produção: Casa Azul.

_____. **Documentário BR-3**. Produção e finalização: Leonardo Mecchi e Letícia Santos. Produção: Casa Azul.

O'SHEA, José Roberto. Impossibilidades e possibilidades: análise da performance dramática. In: LOPES, Luiz Paulo da Moita; DURÃO, Fabio Akcelrud; ROCHA, Roberto Ferreira da (orgs.). **Performances**: estudos de literatura em homenagem a Marlene Soares dos Santos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2007, p. 153-162.

PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. Trad. Editora Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **A encenação contemporânea**: origens, tendências. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

RAUEN, M. G. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Apresentação e org. RAUEN, M. G. Salvador: EDUFBA, 2009.

RAUEN, M. G. Do controle da cena à interações alostéricas: o público como agente compositor. Org: RAUEN, M. G. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Apresentação e org. RAUEN, M. G. Salvador: EDUFBA, 2009, p.155-193.

REBOUÇAS, E. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

RÖHL, R. C. de O. **O teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, J. J. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, J. P. **O futuro do drama**. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo da Letras, 2002.

SCHEFFLER, I. O espectador nas encenações de Jerzy Grotowski. **A interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. Apresentação e org. RAUEN, M. G. Salvador: EDUFBA, 2009, p.85-108.

SOUZA, N. de. **A roda, a engrenagem e a moeda:** vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

STORI, Rodrigo. Vídeo do espetáculo *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de la mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança – um capítulo que poderia ter sido*. Grupo Teatro que Roda. Sorocaba, 2010.

WAJNBERG, D. S. **Mergulho do Brasil deteriorado**. Cal Digital. Disponível em: <[WWW.revistacal.com.br/rev - 6/vertigemhtm](http://WWW.revistacal.com.br/rev-6/vertigemhtm)> Acesso em: 08 ag. 1012.

II TRUPE DE CHOQUE. **NEGATIVO**. Ano 1. São Paulo, Ed. II Trupe de Choque, 2010.

_____. **NEGATIVO: Material Ciborgue**. Ano 1, numero 2. São Paulo, Ed. II Trupe de Choque, Novembro/ 2011.

ANEXO 1: ROTEIRO DE AÇÕES

Os roteiros de ação das manifestações cênicas aqui abordadas, são diversificados, tendo em vista o formato de cena de cada uma delas. *BR-3* e *Das saborosas* podem ser vistos como um espetáculo, então o roteiro foi realizado a partir das sequências das cenas vistas no decorrer da trama. *Cidade submersa* é uma intervenção urbana, então o roteiro é a sequência das atividades propostas pelo grupo. E, *Material Tebas Eldorados/ 11 de Setembro* é um processo de investigação por meio de ensaios, então seu roteiro de ações também será realizado conforme os passos seguidos pelos participantes durante o evento.

BR-3

O público chega de ônibus ao local. Ao descer do ônibus, houve-se som de tiroteio. Pelo rio passa um barquinho com um rapaz enforcado. Evangelista recepciona o público e fala que eles estão em Brasilândia. O público é conduzido a entrar no barco BR-3. Há um letreiro na entrada do barco onde se lê “Jesus é mais alvo do que a neve”. O público senta em seus lugares, e Evangelista começa a pregar para o público, seus fiéis. O sinal de embarcação é dado, o barco começa a navegar, som de um violino junto com som de moscas. Evangelista narra a história do pastor e de Jonas, liga um rádio antigo onde há uma narração intercalada entre o pastor, “que há 17 anos fora morto a tiros bem aqui” e Evangelista. Ambos começam a contar a história. Evangelista conta que Brasilândia, onde o barco está neste momento, antigamente era de Vanda. Narra. “Naquele tempo a cidade não estava pronta e os homens também não”. Acende-se uma luz sobre um viaduto do rio, aparece projetado “Brasília, DF, 1939”, em cima, em uma das pontes, homens construindo a cidade de Brasília. Usam sacos de cimento na cabeça enquanto trabalham, outros usam máscaras apropriadas de construção civil, todos escondem o rosto com as máscaras. Aparece Jovelina chegando num pequeno barco e pergunta onde fica o congresso, pois está à procura de seu marido, que fora trabalhar lá. Os trabalhadores respondem que o congresso ainda não está pronto. O motorista do barquinho, onde se encontra Jovelina, se oferece a levá-la para que pergunte à Zulema Muricy, uma caminhoneira que sobreviveu de um sério acidente e virou vidente, faz consultas e milagres, pois ela “responde a quem pergunta”. O barquinho vai até o templo de Zulema, que fica em uma das margens do rio. Durante este trajeto houve-se em *off* Zulema discursando sobre o projeto moderno da cidade de Brasília. Ao chegar ao templo, acende-se uma luz vermelha, aparece Zulema Muricy, sem os dois braços, numa cadeira cercada por uma estrela de 5 pontas formada por velas, atrás dela há um painel com o desenho de Jesus, outro com lemanjá e outro com a face de um deus egípcio. Jovelina pergunta a ela sobre seu marido. Zulema diz: “nunca deixe que ninguém a chame pelo nome, pois o nome é o destino, só o fugitivo restará. Então grite um novo nome, crie um novo papel”. Manda criar sua criança em São Paulo e a denomina de Vanda. As luzes se apagam, Jovelina vira-se, acende uma luz amarela e aparece o canteiro de obras, no qual Jovelina pergunta novamente por seu marido. Os engenheiros dizem que seu marido morreu na construção de Brasília. Jovelina pega outro barco, que é um ônibus e que está indo à São Paulo. Um homem dentro do barco vende “poeira de Brasília engarrafada”. Um homem mascarado dá um casaco vermelho à Jovelina, pergunta seu nome, ao vestir o casaco diz que se chama Vanda. O barqueiro começa a contar a história de um homem que tentou fugir de deus, Vanda diz que o nome dele era Jonas. Ao se afastar, o pessoal que está no barco (ônibus) vê a cidade em chamas. Evangelista, no barco BR-3, conta a história de Jonas ao público, e conta que Jonas uma vez disse “Tudo que eu toco morre. Todo lixo,

da terra vai acabar do meu lado”. Neste instante o barco passa por uma parte do rio cheia de lixos boiando. Evangelista conta a história de Vanda (o nome de guerra de Jovelina). Vê-se projetado, numa das margens do rio, “Brasilândia, SP, 1981”. Luz amarela em uma favela, barulho de tiros. Todas as figuras (Vanda e seus filhos, Jonas e Helienay) vestem figurinos vermelho. Vanda está no meio da guerra de tráfico preocupada, pois acredita que tem gente vigiando, Jonas diz que tinha um pessoal de teatro fazendo barulho por ali. Aparece um policial que quer tomar conta do tráfico. Logo em seguida, aparece Helienay, filha de Vanda dizendo que não tem mapa e que sem ele não pode encontrar o caminho. O policial com uma máscara do rosto de Jonas quer falar com a mulher que toma conta do tráfico, ameaça Jonas para que ele diga onde ela está. Novamente aparece Helienay que quer sair dali mas não tem mapa. Pede que seu irmão Jonas, desenhe o mapa no corpo dela. Luz em Vanda, desesperada gritando pela quantidade de corpos mortos que lá estão. Jonas foge gritando “é a guerra”, sobe no barco BR-3. Evangelista vai acodí-lo, leva-o para a igreja. Na margem do rio, o policial (dono dos cães) já é o novo dono do tráfico, encontra Helienay que está caída e drogada. Aparece Evangelista e Jonas num barquinho ao lado do barco BR-3. Jonas está dormindo, ouve-se em *off* a voz do pastor que a ordena a levá-lo para a igreja, assim que ele acordar, pois ele tem que trabalhar para a igreja. Jonas se levanta, abre os braços, fazendo sombra de cruz refletida em uma das margens do rio. Evangelista diz que Jesus é o senhor do Brasil. Aparece o policial que virou o dono dos cães. Helienay o provoca, se humilha e pede para que ele a mate e mate sua mãe também. No barquinho, onde fica hasteada uma bandeira do Brasil, Evangelista entrega a bíblia para Jonas. Os dois começam a cantar uma música evangélica. Evangelista volta ao barco BR-3 e fala com o público sobre a crença e que é preciso dois anos para que alguém se converta e tenha fé: basta não acreditar em política, em família, no país, em nada, aí aparece Deus e é preciso acreditar que é especial. O barco pára ao lado de uma das margens do rio. Aparece Jonas com uma mulher (sua esposa). Helienay bate na porta, quer falar com o irmão. Mais uma vez pede o mapa ao irmão, pede para que ele deixe a esposa e seus filhos e vá embora com ela. Jonas não responde ao seu pedido. Helienay sai gritando dizendo que “todo mundo que é louco acha que é Jesus, mas Jesus mesmo, morreu na cruz”. Iluminação na outra margem do rio, Vanda aparece numa janela da casa na favela. Ela sai para fora de casa. Aparece dono dos cães. Som de tiros. Um homem de preto tira a capa vermelha de Vanda. Fogo na favela. Dono dos cães fala com o pastor e diz que vai botar os cães atrás de Jonas. Som de cães e de porcos. Luz em Jonas em uma das margens, ele está amarrado pelas mãos, pendurado num cativoiro. *Off* do pastor que fala com Jonas no cativoiro, tenta convencê-lo de que ele tem uma missão. Evangelista, no barco BR-3 pega um revólver e começa a narrar a morte do pastor. Conta que soltou Jonas, chora e diz que tinha que fazer ele ir embora dali. Jonas recebe uma carta dizendo para ele fugir da vingança e ir atrás do lugar onde começa o fim do mundo. Um barquinho com um índio barqueiro chega, Jonas sobe nele. É projetada a seguinte frase: “Vai até onde termina este país”. O barco onde está Jonas começa a navegar. Evangelista prega para o público no barco BR-3, toca na cabeça de alguns espectadores, tentando exorcizá-los. O barquinho, onde estão Jonas e o índio, passa por diversas imagens no decorrer do trajeto, enquanto em *off*, aparece o nome dos locais do Brasil e das pessoas por onde eles passam: Um homem que manipula uma rede de pescadores, homem trabalhando, aparece a projeção “madeiras”. Imagem de uma estátua de um negro rendido. Mulher mexendo na margem do rio. Imagem de estátuas de santos em meio a ruínas e lixo. Projeção: “queimadas”. Uma prostituta fumando cigarrete numa cama. Um cigano. Um homem negro com as mãos

estendidas com uma coroa de índio na cabeça. Um painel com um pescador num barquinho. Começa a tocar uma banda marcial que remete a hinos nacionalistas. Um homem com uma lanterna fazendo um discurso de como se constrói uma cidade: “Os escravos que fizeram esta cidade eram como as almas que não têm onde morar”. Homem com lanterna convida Jonas à entrar na cidade. Ao lado há uma ponte onde estão pendurados vários crucifixos de ponta cabeça e um elevador. Dentro do elevador está um homem médium que fala das almas que ali moram e querem se comunicar, pergunta quem são os filhos de Jonas e constata que seus filhos não estão entre as almas. O barco continua andando, Jonas se ajoelha dentro do barco e reza. O barquinho passa por uma cidade em chamas. Enquanto navegam para chegar ao fim do Brasil, o índio fala sobre a construção de uma cidade e da construção de uma religião: “Enquanto uns constroem uma cidade, outros fundam uma religião”. Aparece em projeção “Brasília, DF, 1989”. Jonas pára e desce no templo de Zulema Muricy. Uma das crentes aborda Jonas, dizendo que ele precisa escolher um papel, ele não responde, então ela sugere que ele seja um confidente. Todos que estão nesta igreja estão com uma fantasia. A crente diz que ele tem que pagar a fantasia de confidente. Jonas veste um avental de confidente e vai falar com Zulema. Esta começa a discursar sobre papeis. Jonas sai correndo, entra no barquinho e volta a navegar. O índio, bebendo, começa a discursar sobre as invasões feitas na sua tribo. Musica de banda marcial. O barquinho pára numa das margens e Jonas desce em uma das tubulações de esgoto, há uma mulher ex-leprosa, louca, com uma boia na cintura. Ela discursa sobre a construção de palácios e de cidades. Jonas, que está atrás de uma igreja, resolve voltar, ela diz que não tem volta. Mostra a igreja à Jonas, a igreja é o barco BR-3. Ela diz que está na hora de Jonas abrir sua própria igreja. Jonas volta para o barquinho, o índio dá um chá alucinógeno à ele, para ajudá-lo a “ver”. Ao beber, houve-se vozes em *off* de falas de sua mãe, ruídos, gritos, fragmento de palavras, aparecem nas margens pessoas com máscaras de pessoas. Jonas diz ao índio que ele viu o dia de sua morte. Evangelista, no barco BR-3, conta ao público que os filhos de Jonas estão vivos. Numa das margens aparece Douglas (filho de Jonas). Na outra margem Patrícia (filha de Jonas) que foge por uma tubulação de esgoto. Douglas no barquinho com o mesmo índio que levara Douglas, mas, agora mais velho. Diz que está atrás de seu pai Jonas. Índio leva-o até a igreja Aguinóia, a igreja de seu pai. Evangelista conta ao público que falou para Jonas ir até o fim do Brasil para acabar com a guerra, mas que Jonas tinha que voltar. O dono dos cães aparece e discute com Evangelista dizendo que não quer que Jonas volte e que ganhou um presente do pastor: Patrícia. Luz azul numa das margens do rio, aparece Patrícia vestida de trombadinha, começa a contar sua história e de como fugiu, encontra sua antiga casa em ruínas. Vê alguns policiais jogando corpos no rio. Eles a vêem e a levam a força. Projeção: “Brasilândia, SP, 2000”. Em Brasilândia, Helienay, agora mais velha, encontra-se amarrada falando do mapa, dono dos cães, agora seu marido, avisa que alguém virá para dar banho nela. Helienay se recusa a tomar banho para não apagar o mapa desenhado em seu corpo. Chega Patrícia, encaminhada para lavar Helienay, ao conversarem descobre que ela é sua tia, descobre onde está seu pai, e que dono dos cães quer matá-lo. Patrícia apaga o mapa de Helienay e a mata. Aparece o dono dos cães, que veste uma máscara com o rosto dele mesmo, nas costas. Patrícia, sem saber quem é ele, pergunta pelo dono dos cães, o homem que quer matar seu pai. Dono dos cães, fingindo ser outra pessoa diz que dono dos cães foi atrás de seu pai, para matá-lo, mas que pode ajudá-la dando dinheiro para que ela vá atrás dele e o mate. Patrícia sai correndo. Luz no barquinho onde está Douglas e o índio. Projeção: “Brasileia, AC, 2000”. Douglas está em dúvida se está no Brasil ou na Bolívia e

pergunta numa trincheira cheia de soldados, onde é a fronteira: “Como a gente faz para saber onde começa e onde acaba um país”. Douglas está com febre. Numa das margens aparece um posto policial, alguns policiais discursam sobre um massacre de uns índios que viveram ali, por causa da madeira. Patrícia chega ao posto policial e pede uma arma e também, que os policiais a levam para o Acre. Dono dos cães entra no barco BR-3, escreve em uma das paredes do barco “Seringal”. Douglas entra no barco. Patrícia chega numa das laterais do barco e veste-se de homem para passar despercebida, pinta bigode e barba. Assim que Douglas entra, começa a tocar uma música de sanfoneiro que remete aos rituais dos bailados da seita de ayuasca. Várias pessoas com máscaras entram no barco (igreja). Os crentes mascarados entram na igreja, passam pelo público e sobem uma escadinha do barco. Um homem, usando uma máscara do rosto de Jonas, beija Evangelista dizendo que a guerra acabou. Dono dos cães tira a máscara e diz que Jonas está morto. Dono dos cães pega Evangelista e convida o público para subir a escadinha, sobem. Enquanto o público sobe, um sanfoneiro toca uma música que remete aos rituais de ayuasca. A luz do ambiente igreja da Aguinóia, fundada por Jonas, onde o público agora está, é verde. Vários homens mascarados estão bailando ao som da música. O público, ao lado dos bailantes, parece fazer parte da igreja. Enquanto o público entra, os crentes conduzem as mulheres para um lado e os homens para o outro lado da igreja. Depois que todos se acomodam, Jonas, que agora se denomina Douglas, toca um sino. Um dos crentes recebe Douglas, filho de Jonas, e o avisa que por ser a primeira vez que entra na igreja, precisa vestir um capuz. Douglas procura por Jonas, ninguém sabe quem é, pois ele mudou de nome. Douglas coloca o capuz. Gritos indígenas, som de tambores, as luzes se acendem e apagam sem parar. Os crentes começam a dançar. Jonas é avisado por um dos crentes de que um homem está o procurando. Jonas dança com Douglas, que se revela filho de Jonas. Chega Patrícia, vestida de homem, e procura pelo homem que quer matar seu pai, o último que chegou. Douglas, ardendo em febre, cai nos braços de Jonas. Patrícia atira no homem com capuz para salvar o pai. Sons de tiros, a sanfona desafina. Escuridão. Acende-se apenas a luz de um lampião segurado por Jonas. Todos os crentes da igreja trocam de máscaras. Mataram seu filho e mataram a pessoa que matou seu filho. O índio crente revela que o atirador, assassino de Douglas, era uma menina que veio para matar o homem que mataria seu pai Jonas. Jonas, com as mãos manchadas de sangue grita: “Tudo que eu toco morre. Eu não me chamo mais Douglas, nem Jonas”. Tira a roupa e sai. As luzes se acendem. Entra Dono dos cães com máscara de Evangelista dizendo que “eles tem que morrer para a gente contar a história deles. A história de Jesus, de Maomé, de Buda ou de Jonas. O importante é que eles estejam mortos para o bem dos humildes e dos cegos. Agora Jonas está morto”. Um homem de preto com a máscara do dono dos cães chama o público para subir no andar acima do barco e ver o Evangelho de Jonas. Enquanto o público sobe, toca um samba. Em cima, está acontecendo um churrasco, com cerveja, caipirinha, pessoas sambando, um grupo de samba tocando. O barco está posicionado em baixo de um viaduto. Numa das margens do viaduto, um senador, com uma máscara faz promessas políticas. O povo começa a xingá-lo. O político se despede do público, encontra sua mulher e começam a discutir sobre o bom negócio e as terras que comprou no Acre, com o dinheiro da igreja. Os dois sobem num pedalinho de cisne no Tietê e vão passear. A esposa do político conta-lhe que um homem chamado Jonas se enforcou no Acre, ficou pendurado num barquinho e as pessoas que estavam nas margens iam atirando nele, achando que ele era um boneco. Passa um barquinho com Jonas enforcado. A mesma cena no início do espetáculo. O ator que era o dono dos cães, agora sem máscara, junto com Evangelista, discutem sobre o

novo mundo que começa, sem motivo e sem sentido. Evangelista tira sua roupa de pastora e desce as escadas. Projeção: FIM.

CIDADE SUBMERSA:

O público decide na entrada da intervenção, se quer ser observador ou participante. Após esta escolha ganha um crachá dizendo sua função. O público observador, observa. O público participante recebe instruções e materiais de arqueologia para fazer uma pesquisa nos escombros do local. Durante a vivência diversas frases são projetadas em um casarão antigo em frente ao local. Após encontrar diversos objetos, os participantes recebem uma ficha e preenchem-a, depois, cada participante pendura sua ficha num varal no próprio local da intervenção.

MATERIAL TEBAS ELDORADOS/ 11 DE SETEMBRO

Conversa. Apresentação. Leitura do texto. Aquecimento ciborgue. Reconhecimento do espaço. Criação de cenas em duplas ou rios. Exercícios corporais. Mais criação de cenas. Jornadas. Apresentação das cenas num cortejo.

DAS SABOROSAS

Em frente ao teatro Grande Otelo, no meio da praça há um obelisco, onde se vê 13 moças vestidas de noiva paradas e imóveis, são as Dulcinéias. Ouve-se um grito chamando por Quixote, uma Dulcinéia desce de rapel por uma grande árvore ao lado do teatro. As 13 Dulcinéias correm até ela, ficam de costas com um sinal de “pare” com a mão. Elas viram-se e apontam para a Dulcineia na árvore. Ao chegar ao chão, todas as Dulcineias caminham em fila para o lado esquerdo da praça. Dom Quixote aparece na janela de cima do teatro gritando por Dulcineia, desce as escadas internas e aparece em frente ao teatro. Ao lado do teatro tem um latão de lixo, Do Quixote corre até ele e encontra uma panela velha, coloca na cabeça dizendo que é o elmo de mambrino. Discursa sobre sua missão como cavaleiro andante. Aparece um catador de sucata. Quixote o denomina Sancho Pança e lhe promete uma ilha se ele o seguir como seu fiel escudeiro. Quixote discursa sobre liberdade. Quixote coloca um travesseiro na barriga de Sancho Pança e pede para que ele arrume o cavalo Rocinante, olhando para seu carrinho de sucata. Sancho monta um cavalo com as sucatas de seu carrinho. Uma ossada de cabeça de vaca torna-se a cabeça de Rocinante. Quixote chama um espectador, entrega-lhe um pau (espada) e pede para que ele o faça cavaleiro. Ajoelha-se, faz as juras de um cavaleiro, enquanto o público repete. Quixote sobe no carrinho e Sancho começa a puxá-lo. Quixote vai divagando sobre as injustiças e desigualdades existentes, as quais interferirá, junto ao seu fiel escudeiro. Sancho vai conversando com o público, fazendo comentários engraçados. Sancho Pança Puxa o carrinho onde está sentado Dom Quixote até o obelisco no meio da praça. Quixote vê as Dulcineias que estão em cima do obelisco. Quixote declara seu amor à elas. Quixote vê três jovens punks que estão sentados num banco da praça e ameaça os três “feiticeiros” para que eles se afastem de sua amada Dulcineia, corre até o Rocinante, pega uma espada improvisada (um pedaço de metal de combi), ameaça-os, os punks que estavam sentados tranquilos, se entreolham e riem com cumplicidade. Quixote entrega-lhes mais 3 espadas e

inicia-se um luta. Os punks derrubam Quixote, e o espancam, e saem correndo, Sancho Pança luta para ajudar seu amo, mas também apanha, pede ajuda ao público que não interfere. Dulcineia passa, e Quixote alucinado, levanta-se e corre atrás dela para o outro lado da praça. Sancho vai atrás de seu amo. Quixote atravessa a rua cambaleante até que aparece uma escavadeira, o motorista grita a Quixote para que saia do meio da rua. Em cima da escavadeira estão sentadas várias Dulcineias. Quixote bate com sua “espada” na escavadeira para tentar matar o “dragão”. Sancho Pança chega para ajudá-lo. O motorista da escavadeira pega Sancho e diz que ele é cúmplice e que estragaram a escavadeira. Passa uma outra Dulcineia correndo, Quixote corre atrás dela. O motorista da escavadeira vai embora com seu trator. Quixote vai para a frente do Teatro Grande Otelo. Em frente ao teatro, dois atores vestidos de palhaço entregam panfletos de seu espetáculo que começará há alguns instantes, ao lado deles há uma armação de bambu, uma espécie de toca, dentro dela está sentada uma Dulcineia. Quixote, ao vê-la pega sua espada e golpeia a estrutura de bambu tentando salvá-la. Os atores tentam impedi-lo de destruir o cenário de seu espetáculo. Quixote briga com os atores, estes, tentando se defender, derrubam Quixote que cai escada a baixo junto com toda a estrutura de bambu. Sancho Pança está preocupado com seu amo. Neste momento, chega um carro de polícia. Um policial algema Quixote, por estar causando desordem naquela cidade. Saem. Dom Quixote bate desesperado de dentro da janela do camburão, o carro sai. Sancho dá um grito de dor e chora. Diz que Quixote poderia realmente ser doido, mas foi o único que o viu, fez com que ele, um catador de lixo, existisse, que ele era bom e que eles só estavam brincando. Sancho sai correndo, chorando, atrás de seu amo. As 13 Dulcineias aparecem em cima nas janelas do prédio do Teatro Grande Otelo e gritam “Quixoteeeeeeeee”. Fim.

ANEXO 2: FICHAS TÉCNICAS

BR-3

Dramaturgia:
Bernardo Carvalho

Atores:

Bruna Lessa - Patrícia, Pernas, Fiel da Tia Selma
Bruno Batista - Edimilson, Pernas, crente da Igreja dos Mortos, Cão e Seringueiro
Cácia Goulart - Evangelista e Rainha Mariana
Daniela Carmona - Helienay Fiel da Tia Selma, Mulher do Senador e Seringueiro
Denise de Almeida - Sereia, Pernas, Sombra de Vanda e Seringueiro
Ivan Kraut - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2005-2006)
Luciana Schwinden - Zulema Muricy/Tia Selma, Mulher de Jonas e Seringueiro
Marília De Santis - Jovelina/Vanda, Princesa, Funcionário de Pedro Biló e Seringueiro
Roberto Audio - Jonas
Rodolfo Arantes - Douglas, Escriturário, Cão e Fiel da Tia Selma
Sérgio Siviero - Dono dos Cães
Sérgio Pardal - Barqueiro, Pedro Biló e Leal
Vanderlei Bernardino - Galego, Pernas, Gladiador, Cão, Oséias, Vendedor de Poeira, Seringueiro e Senador (2007)
Telma Vieira (voz off) - Tia Selma

Assistente de Direção:
Eliana Monteiro

Desenho de luz:
Guilherme Bonfanti

Direção de Arte e Cenário:
Márcio Medina

Figurinos e Adereços:
Marina Reis

Criação e Direção Musical:
Thiago Cury e Marcus Siqueira

Desenho de som:
Kako Guirado - Usina Sonora

Músicos ao Vivo:
Amílcar Ferraz Farina (live electronics e cavaquinho)
Gabriel Levi (acordeão) -2006

Músicos Gravados:
Alessandra Grani (voz), Marília De Santis (voz canção de ninar),
Marcus Siqueira (violão,guitarra,teclado e samplers)
Ricardo Campello (didjering), Thiago Cury (teclados e samplers)

Coordenação Teórica e Dramaturgismo:
Sílvia Fernandes e Ivan Delmanto

Assistente de Direção Musical e Sonoplastia:
Amílcar Ferraz Farina

Captação de Áudios:
Thiago Cury
(Brasilândia Brasília e Brasília, Centro de SP e Cantareira)

Operador de Som:
Jayson Rocha (2006) e Rafael Silvestrini (ensaios abertos)

Auxiliar de Operação de Som:
Daniel Lima

Técnico de som:
Alessandro Gratão

Assistentes de Direção de cena:
Carol Pinzan e Suzana Aragão (2006)
Zan Martins (2007)

Preparação Corporal:
Cuca Bolaffi (máscara neutra)
Daniela Biancardi e
Luciana Viacava (análise do movimento e jogo da máscara)
Inês Aranha (preparação do ator)

Canto:
Laércio Resende

Assessoria Vocal:
Mônica Montenegro

Orientação Xamânica:
Lynn Mário Menezes de Souza

Captação de Imagens:
Elisa Capai (Viagem), Daniel Zanardi (ensaios)

Fotografia:

Cláudia Calabi (viagem)

Edouard Fraipont

Maria Navarro (Rio de Janeiro)

Marina Reis

Nelson Kao

Roberto Audio (viagem)

Thiago Bortolozzo

Supervisão de Oficinas em Brasilândia:

Maria Lúcia Pupo

Estagiários de Direção:

André Queiroz, Carol Pinzan, Marília Risi, Suzana Aragão

Estagiários de Iluminação:

Andréia Kreis, Arianne Vitale, Fernanda Almeida,

Juliana Lobo, Lúcia Ramos, Luiz Carlos Oliveira,

Marcos Nasci, Nana Yazbeck, Violeta Rios Vera

Estagiários de Direção de Arte:

Adriana Harumi, Carol Piedade, Gustavo Xella,

Inaê Luz, Juliana Belmonte, Juliana Pikel, Nelson Kao,

Rachel Lacerda, Rebecca Beolchi, Ricardo Leite,

Roberta Moreira, Rodrigo Agostini, Simone Maggio,

Tatiane Vanessa Nascimento, Thereza Faria, Sarah Isaac

Estagiários de Música:

Aguinaldo Nicoletti, Alessandra Grani, Ricardo Urquizas Campello

Estagiários de Produção:

Anna Vitiello, Camila Ivo, Mariana Goulart, Rê Bertelli,

Rodrigo Frias, Tais Somaio, Wellington Almeida

Equipe de Montagem de Iluminação (2006):

Camilo Bonfanti, Lucas Nicácio, Carlos Henrique Machado Braga,

Reginaldo Ferreira

Operadores de Iluminação:

Fernanda Almeida (mesa) e Eduardo Oliveiras (seguidor)

Cenotécnico:

Vinícius Simões

Contra-regragem (2006):

Roberta Moreira, Ronaldo Ferreira, Manoel da Silva Souza,

Helio Silva Moudego

Equipe da Montagem de Cenário (2006):

César Lopes dos Santos, Cláudio Gonçalves, Dimitri Kuriki,

Fernando Luiz Romero, Haroldo Alves, Leonardo Benício,

Ricardo Ushida, Volmi Simões

Grafite:
Paulo Ito

Pinturas:
Nelson Kao

Costureira:
Maria Célia de Paula

Adereços de Luz:
Marina Reis

Técnico de Adereços e Figurinos:
José Franciso de Paula

Confecção de máscaras (látex):
Helô Cardoso e Verônica Arias

Máscaras de Fotografia:
Marina Reis e Nelson Kao

Tripulação Almirante do Lago (embarcação - 2006):
Antonio Aparecido dos Santos, Adilson Borges da Silva,
Cláudio Ferreira Gomes, Clóvis de Souza Amado, Francisco Bazan,
Ivan do Nascimento, Jair Miranda da Silva, José Aparecido,
Mamede Miranda da Silva, Manoel Messias, Rodrigo Matias,
Silvio Francisco Bertoldi

Assistente de Produção (2006):
Ana Paula B. Donaire

Produção executiva:
Carol Di Deus, Daniela Renzo,
Erlon Souza e Paula Michi (2006)
Elizete Jeremias e Janaína de Assis (2007)

Direção de Produção:
Walter Gentil (2006)
Henrique Mariano- H2E Produções(2007)
Teatro da Vertigem

Secretária:
Janaína de Assis

Assessoria de Imprensa (2006):
Canal Aberto- Márcia Marques
Assistente Daniele Valério

Produção:
Teatro da Vertigem

Concepção e Direção Geral:
Antônio Araújo

CIDADE SUBMERSA

Conceito e iluminação:
Guilherme Bonfanti

Dramaturgismo:
Antonio Duran

Palavra:
Luciana Schwinden

Arte:
Amanda Antunes
Rodrigo Agostini

Paisagem sonora:
Miguel Caldas
Kuki Stolarski

Imagem:
Grissel Piquillem
Charly Ho

Produção executiva:
Erlon Bispo

Direção de produção:
Teatro da Vertigem e Henrique Mariano

MATERIAL TEBAS/ELDORADOS 11 DE SETEMBRO

Direção e Dramaturgia/Proponente/Núcleo artístico:
Ivan Delmanto

Elenco / Núcleo artístico:
Amanda Cavalcante Ferreira
Carmem Soares
Fernanda Faria
Ligia Marina
Marcelo Corrêia

Anderson Ferreira
Leila Nascimento
Murilo Carqueijo
Raimundo Eduardo
Ricardo Severino
Sansorai Oliveira
Valmir Ferreira dos Santos

Vídeo e Documentação:
Marcelo Fernando Domingues

Coordenação de ação cultural:
Eliana Monteiro

Diretor técnico/Administração do Espaço:
Maria Josephine Knutson

Equipe Técnica:
Pablo Ricardo
Rafael Vasconcelos Alves (Burgath)

Desenho gráfico:
Gustavo de Moura

***DAS SABOROSAS AVENTURAS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SEU FIEL
ESCUDEIRO SANCHO PANÇA - UM CAPÍTULO QUE PODERIA TER SIDO***

Atores:
Dionísio Bombinha
Lenita Caetano
Ieda Marçal
Patrick Mendes
Hugo Mor
Júlio Rodrigues
Felipe Ferro
Liz Eliodoraz
Carlos Roberto

Direção:
André Carreira

Cenotécnico:
Carlos Roberto

Figurinos e objetos:
Júlio Vann e Ilza Bicalho

Técnicos:
Júlio Rodrigues e Felipe Ferro

Produção:
Dionísio Bombinha

ANEXO 3: PROGRAMA DE CIDADE SUBMERSA

BR PETROBRAS apresenta

CIDADE subMERSA

realização: teatro da vertigem

24.6 no terreno da
18h antiga
rodoviária da luz

entre a av. duque de caxias e a helvétia
em frente à estação julio prestes

gratuito
retirada de senha 1h antes

acesse o site antes:
www.teatrodavertigem.com.br
mais informações:
11 3255 -2713

apoio institucional patrocínio do grupo realização

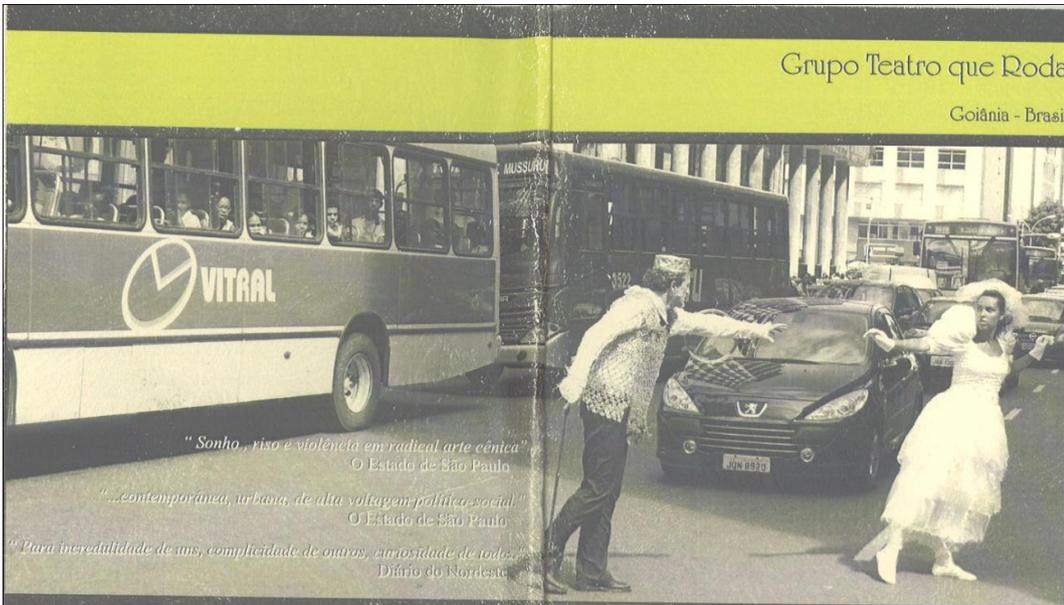
GOVERNO DE
SAO PAULO
SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA

PETROBRAS

BRASIL

ANEXO 4: PROGRAMA DE DAS SABOROSAS AVENTURAS DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E SEU FIEL ESCUDEIRO SANCHO PANÇA - UM CAPÍTULO QUE PODERIA TER SIDO

Grupo Teatro que Roda
Goiânia - Brasil



"Sonho, riso e violência em radical arte cênica"
O Estado de São Paulo

"...contemporânea, urbana, de alta voltagem política-social"
O Estado de São Paulo

"Para incredulidade de uns, complicitade de outros, curiosidade de todos"
Diário do Nordeste

www.teatroqueroda.com.br
www.teatroqueroda.blogspot.com
teatroqueroda@hotmail.com

+55 62 3877 2640 +55 62 9626 8284

Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança
Um capítulo que poderia ter sido.

O ESPETÁCULO



Tomamos uma fração do texto de Miguel de Cervantes, e reelaboramos alguns episódios com o fim de criar uma poesia urbana sobre o sonho, a loucura e o próprio sentido da cidade. Ela é um lugar para fantasia? A lógica de invasão e ocupação que o grupo propõe combina duas ações fundamentais, a saber: a utilização do cavalo Rocinante, peça chave da construção do universo do cavaleiro andante, representado por um objeto (cenário móvel) e a ocupação de fachadas e vãos da cidade com a utilização de objetos cenográficos que têm a função de interferir no espaço, oferecendo para o público uma nova proposição de abordagem urbana e outras surpresas. Dom Quixote é um homem que rompe com seu cotidiano e sai em busca de aventuras, de um outro mundo, diferente da monotonia que espera o inenitável fim. Dom Quixote resiste apenas a morte. Ele quer viver com toda intensidade.

Assim, no meio da cidade este homem assume o papel de Dom Quixote, imaginando ser um cavaleiro andante de um tempo remoto no qual havia dragões, bruxos e damas a serem resgatadas. Caminhando pela rua Dom Quixote encontra um catador de papel e o convence para que se junte a ele e suas aventuras. Os dois saem pela rua com o improvisado Rocinante – o cavalo dos sonhos de Dom Quixote – com a certeza de que este outro mundo é possível e está próximo de todos. Mas descobrem que há um mundo real imponente que resiste a toda fantasia. Finalmente o espetáculo traz um novo olhar sobre a estrutura urbana e do universo cervantino, e propõe um Quixote cuja voz se projeta sobre a cidade, dizendo que é necessário o impossível.

Invasão da cidade propondo uma ruptura lúdica do cotidiano. Dom Quixote vem oferecer ao cidadão uma possibilidade de jogo, um momento de quebra da linearidade do dia-a-dia. A utilização de um segmento do centro da cidade para a encenação das aventuras de Dom Quixote e de seu fiel escudeiro Sancho Pança, diz respeito à nossa compreensão de que a realidade de nossas cidades exige rupturas dignas de Quixote. Buscamos re-significar este espaço urbano lançando mão de instalações, prédios e monumentos, para dialogar de forma direta com os transeuntes. Propomos vários níveis de interface com quem passa pela rua, desde um contato muito próximo, quase cara-a-cara, até momentos relâmpagos para alguém que passa dentro de um ônibus. Tratamos de construir imagens sugestivas que permitam que os transeuntes, que seguem pela cidade, possam lembrar e comentar aquilo que cruzou seu cotidiano.

BREVE HISTÓRICO DO GRUPO TEATRO QUE RODA

"SOMOS UM GRUPO NO QUAL SE PREDOMINA A PESQUISA E EXPERIMENTAÇÃO DE LINGUAGENS CÊNICAS QUE POSSIBILITEM AÇÕES SOCIAIS E CULTURAIS PRODUTIVAS."

O grupo formou-se em 2003 com a montagem do espetáculo "A Formiga da Roça". O nome do grupo Teatro que Roda aliado à imensa vontade de rodar o país faz com que o nome, além de lúdico, assuma seu sentido cinético e dinâmico e o ponha em movimento. O segundo trabalho foi criado em novembro de 2003. "Foliando" é um show caipira, também com base na cultura popular goiana. Explora elementos da folia de reis, congadas, catira, textos de humor, além de resgatar músicas caipiras da melhor qualidade. O terceiro trabalho do grupo foi Das Saborosas Aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu fiel Escudeiro Sancho Pança, estreou em julho de 2006 com direção de André Carreira que tem como proposta desenvolver um teatro de rua com uma linguagem contemporânea e de ocupação da silhueta urbana.



Foto: Lina Lopes

DAS SABOROSAS AVENTURAS ...

É o terceiro trabalho do grupo, também de rua, uma adaptação livre do clássico de Miguel de Cervantes. Estreou em julho de 2006 e tem assinatura do diretor convidado André Carreira de Florianópolis - SC. De linguagem contemporânea e urbana, propõe uma nova linha de trabalho para o grupo, oposta aos dois primeiros mas sem deixar de ser popular.

Com este espetáculo o grupo já participou dos seguintes festivais:

- Goiânia em Cena – outubro / 2006;
- Festival Nacional de Teatro de Angra do Reis – março 2007;
- Festival de Teatro de Florianópolis – Melhor Espetáculo, Direção, Atriz e Ator – abril / 2007 ;
- FICA – Fest. Intern. de Cinema Ambiental, Cidade de Goiás – junho / 2007;
- Festival de Blumenau – Mostra Paschoal Carlos Magno – Mensão honrosa de Melhor Espetáculo – julho de 2007;
- Festival Nacional de Teatro de São José dos Campos – setembro 2007;
- TENPO – Festival Nacional Porangatu – outubro 2007;
- Outubro do Teatro – João Pessoa – outubro 2007;
- Festival Nacional de Teatro de Uberlândia – fevereiro 2008;
- Mostra Brasil de Teatro de Rua de Segipe – Aracaju – março 2008.
- Projeto Palco Giratório Sesc – 60 apresentações/11 estados – mai/set 2008;
- Festival de Artes de Goiás/ CEFET – Goiânia – novembro 2008;
- Mostra Cariri de Teatro – Fortaleza, Crato, J. do Norte – novembro 2008;
- Festival Catarinense de Teatro – Joinville – maio 2009;
- Festival Palco Giratório – Porto Alegre – maio 2009;
- FIT Festival Internacional de Teatro – S. J. do Rio Preto – julho 2009;
- FESTCAMP Festival de Teatro de Campo Grande – agosto 2009;
- Al Aire Puro Festival Internacional de Teatro – Bogotá – agosto 2009;
- Encontro de Atores Criadores – setembro 2009;
- 3º Litoral em Cena - Caraguatatuba – outubro 2009;
- Mês Cultural do Brasil no Timor Leste – novembro 2009;
- XII Festival Recife do Teatro Nacional – novembro 2009;

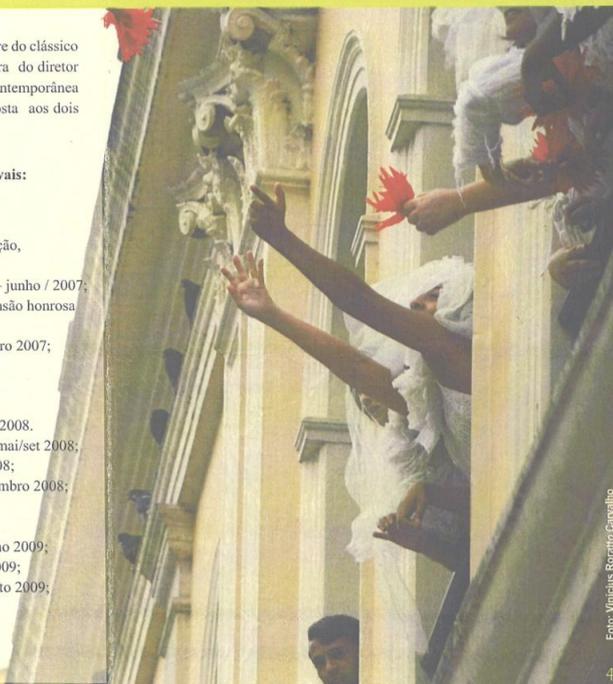


Foto: Vinícius Roratto Cavatillo