

# O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis



*Evelyn Furquim Werneck Lima*

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2012. [evelyn.lima@unirio.br](mailto:evelyn.lima@unirio.br)

# O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis<sup>1</sup>

Theater space, city, and politics: possible dialogues

*Evelyn Furquim Werneck Lima*

## RESUMO

Para atestar a possibilidade de diálogo entre o teatro, a cidade e a política, este artigo analisa três eventos de natureza distinta, em diferentes momentos da história brasileira: a adaptação, durante a ditadura militar, de *Na selva das cidades* (1969), de Brecht, por Zé Celso, à frente do Grupo Oficina, focando a cidade de São Paulo; os espetáculos *O tiro que mudou a história* e *Tiradentes* (1992), dirigidos por Aderbal Freire-Filho, que valorizam o teatro em espaços históricos e tombados da cidade do Rio de Janeiro; e a peça *BR3*, verdadeiro manifesto sociopolítico, encenada em São Paulo pelo Teatro da Vertigem (2006) e dirigida por Antônio Araújo. Nesta análise, a cidade se apresenta ora como representação, ora como suporte da cena ou como a própria dramaturgia, tendo como base conceitos formulados por Patrice Pavis, Christine Boyer e Marc Augé.

**PALAVRAS-CHAVE:** cidade; política; espaços teatrais alternativos.

## ABSTRACT

To attest the possibility of a dialogue between theatre, city, and politics, this article looks at three events of diverse nature, at different moments in Brazilian history: the adaptation, during the military dictatorship, of Brecht's *In the jungle of cities* (1969), by Zé Celso, head of the Oficina Group, focusing the city of São Paulo; the plays *The gunshot that changed history* and *Tiradentes* (1992), directed by Aderbal Freire-Filho, that highlight Rio de Janeiro's historical and listed spaces; and the play *BR3*, a true socio-political manifesto staged in São Paulo by the Vertigem Theater Group (2006), and directed by Antônio Araújo. In this analysis, the city is presented either as a representation, as a support for the scene or as the dramaturgy itself, based on concepts formulated by Patrice Pavis, Christine Boyer and Marc Augé.

**KEYWORDS:** city; politics, alternative theatrical spaces.



O teatro é quase sempre um reflexo das representações da vida e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. Tanto o teatro quanto o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Desse modo, o espaço do teatro tem sido muitas vezes a própria cidade como afirmam Marvin Carlson<sup>2</sup> e Cristine Boyer.<sup>3</sup>

Há muito que a cidade tem propiciado ao teatro, à dança e a todo o tipo de performance, cenários e espaços significativos de inúmeras possibilidades. A história do espetáculo é rica em períodos nos quais o teatro sai do edifício teatral e vai para as praças públicas ou para “lugares” de intenso simbolismo. Também se constata que a cidade tem atuado como

<sup>1</sup> Este artigo resulta da pesquisa Estudos do espaço teatral, apoiada pelo CNPq.

<sup>2</sup> Ver CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

<sup>3</sup> Ver BOYER, Christine. *The city and the theater. In: The city of collective memory: its historical imagery and architectural entertainment*. Cambridge: MIT Press, 1998.

personagem para muitos dramaturgos e encenadores. Ora como personagem explícito, conforme comprovado por Niuxa Drago<sup>4</sup>, ora como dramaturgia, como atesta André Carreira<sup>5</sup>, ora ainda quando constitui crítica em cena às batalhas sociais que se desenvolvem no espaço urbano. O fato é que a cidade tem sido representada no teatro em diferentes momentos da história cultural.

Em seu texto “A cidade como teatro”, Carlson trata da apropriação do espaço urbano pelas encenações teatrais. No final da Idade Média e início da Renascença não havia um edifício especificamente construído para o teatro, portanto, qualquer espaço podia servir de palco por suas conotações prévias, tanto estruturais quanto espaciais. Na própria organização do tecido urbano medieval, a catedral era o centro para o qual convergia o rico imaginário da época, reunindo a população em representações tanto no *atrium* quando no interior, em que dramas litúrgicos eram encenados. Mais tarde, os mistérios deslocam a representação teatral de dentro das igrejas para o espaço público no qual a noção mítica do mundo medieval era reproduzida no cenário (representação do céu, inferno, altar).

Com a ascensão da monarquia, as entradas reais – rituais em que cada cidade visitada pelo rei busca com rica cenografia urbana denotar poder real, podem ser consideradas o princípio das mudanças ocorridas no espaço urbano no Renascimento.<sup>6</sup> As cidades e as praças de feiras e mercados continuaram a servir como locais para as antigas práticas de diversão na cidade, das paradas e procissões às apresentações para venda de medicamentos, os acrobatas e mímicos, cujos descendentes ainda podem ser vistos hoje nos palhaços, nos engolidores de fogo e malabaristas encontrados em lugares urbanos populares e de encontro. A forma da cidade tem se alterado bastante, mas esses espetáculos populares se adaptaram às mudanças sem ajustes radicais na semiótica de seus espaços. Procissões e paradas ainda são planejadas de acordo com caminhos simbólicos e pontos de referência importantes (*landmarks*) no contexto da cidade. Os acrobatas e os mímicos procuram seus equivalentes modernos nas ruas contemporâneas.<sup>7</sup>

Desde a Grécia antiga, a cidade e o teatro estavam literalmente fundidos e o drama envolvia o público, fato reforçado pela forma semicircular do anfiteatro grego, que incluía os espectadores, inserido na topografia da cidade. Tratava-se de uma relação de participação e de intenso exercício da cidadania. Muitos séculos mais tarde, Shakespeare integraria a burguesia dentro da sociedade aristocrática e revelaria as precariedades dos privilégios e exclusões aristocráticas, no texto da peça *O mercador de Veneza*, publicado em 1596. No século XVII, com a adesão ao palco à italiana dispondo do arco do proscênio separando palco e plateia em quase todo o Ocidente, o teatro passou a exibir o gosto pelo espetáculo e pelo luxo, transformando-se em um lugar para ritos sociais, e passou a ser importante não apenas o que era representado no palco cênico, mas também a própria sociedade que se exibia na sala de espetáculo, nas *loggias*, nos *foyers* e nas monumentais escadarias que representavam o espetáculo burguês com base no comércio e empreendimento. Esses espaços privilegiados geravam diferenças entre os diferentes públicos, mas não chegaram a eliminar as apresentações na rua e no espaço público em geral, que continuaram ativas.

Ao longo do século XX, o teatro buscou romper essa divisão ao usar outros espaços alternativos para a performance teatral, inclusive organizações de determinados festivais de teatro europeus que mesclavam espaços diferenciados e tradicionais. Nos anos 1920 e 1930, Max Reinhardt fazia

<sup>4</sup> Ver DRAGO, Niuxa Dias. Espaços da cidade na dramaturgia de Nelson Rodrigues. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

<sup>5</sup> Ver CARREIRA, André. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.), *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf. CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. *O Percevejo*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 2012.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>8</sup> Marx Reinhardt foi um dos diretores que mais experimentaram diferentes espaços teatrais, em especial os espaços públicos, destacando-se duas versões de *Sonho em uma noite de verão*, uma nos Jardins de Boboli em Florença e outro em uma floresta próxima de Oxford, ambas em 1933 e *O mercador de Veneza*, em 1934 e 1935 nos canais da própria cidade de Veneza.

<sup>9</sup> Em seu livro *A cidade como palco*. Rio de Janeiro: SMC/CDIC/GI, 2008, resultante da tese que orientei, CARDOSO, Ricardo discute essa questão.

<sup>10</sup> Cf. PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du theatre*. Paris : Messidor/Éditions Sociales, 1987.

<sup>11</sup> Cf. BABLET, Denis e JACQUOT, Jacques. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1963, p. 13 e 11 respectivamente (Collection Arts du Spectacle. Spectacles, histoire, société).

<sup>12</sup> Ver BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

<sup>13</sup> O livro *Architecture et dramaturgie* organizado por Andre Veinstein, reuniu textos de Le Corbusier, Souriau, e Barsacq, entre outros, e foi publicado dois anos depois pela Gallimard. A explanação de André Barsacq, realizada em 11 de dezembro de 1948, fez parte da quarta e última sessão da semana "Relações do lugar teatral com a dramaturgia presente e futura", sucedendo à intervenção de Le Corbusier ("O teatro espontâneo"). A semana foi realizada como parte da inauguração do Centro de Estudos Filosóficos e Técnicos de Teatro da Universidade da Sorbonne de Paris

experimentações inovadoras, em praças, ruas, praças de igrejas além de bosques reais.<sup>8</sup> Ainda na primeira metade do século XX muitos diretores exploraram espaços diferenciados, sendo relevantes as experiências do diretor francês Jacques Copeau ainda nos anos 1930 e 1940.

De fato, essa ideia do teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada e especializada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado teatro político, sobretudo nos anos 1960-70. Surgiram grupos inovadores, ampliando ainda mais as possibilidades espaciais: nos Estados Unidos, o Bread & Puppet, o Squat Theatre, o Living Theatre, o La Mama, na Polônia, o Teatro-Laboratório de Grotowski, e na França, o Théâtre du Soleil, entre outros. Nesse contexto histórico, pode-se notar que diversos diretores teatrais, especialmente nos Estados Unidos e na França, viram a rua como um símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da indústria cultural, um aspecto do capitalismo que, na visão desses artistas, deveria ser completamente destruído, criando representações nas ruas das cidades, com o intuito de extrair conotações mais engajadas e populares.<sup>9</sup>

O ponto de partida para o artigo foi examinar as discussões empreendidas por alguns teóricos que vêm, há mais de cinquenta anos, discutindo questões sobre o lugar teatral. Para Patrice Pavis, o lugar teatral pode ser o edifício teatral, sua arquitetura e sua inscrição na cidade ou na paisagem, isto é, o lugar institucionalmente teatral, incluindo a disposição de seus espaços internos (plateia, coxias, etc.) e externos (hall, pátio de entrada, etc.); porém, pode também ser o local não construído para a encenação, mas no qual a montagem se instalou (praças, avenidas, etc.) ou seja, espaços da cidade.<sup>10</sup> Depois de redefinir o conceito de lugar teatral como o lugar da troca, ou seja, o lugar onde se estabelece "uma relação entre os que representam e os que assistem a uma cena", o teórico Denis Bablet lembra que é a representação que dá ao lugar seu caráter teatral e adverte que o lugar teatral é aquele em que cria uma nova comunidade na interação entre atores e espectadores.<sup>11</sup> No momento da representação se estabelece uma relação entre dois mundos, portanto, o lugar teatral é um espaço de reunião, do encontro de coletividades.

Na mesma obra, Jean Jacquot enfatiza que, nesta relação entre atores (cena) e espectadores (sala), os últimos não podem ser vistos como a parte passiva do jogo teatral, afinal, a eles cabe toda uma ação social para que estejam ali presentes. Além da escolha do espetáculo e da disposição para assisti-lo, esta ação social se traduz em novas formas de ver e refletir sobre a cena, como queria Brecht.<sup>12</sup> A perda da hegemonia do palco à italiano e a criação de novas formas de cena e de arquitetura teatral vêm com as novas formas de encenar, que não cabem mais numa cena sustentada pela ilusão dramática. O teatro tem que dar visibilidade e conforto a todos de maneira uniforme. A ideia da igualdade também impulsiona a criação de teatros populares de grandes dimensões. Nos anos 1960, é bastante cogitada a proposta de se montar encenações em estádios, nos quais a comunhão do evento teatral não encontra barreiras sociais.

No Congresso de 1948, realizado em Paris e intitulado *Architecture et dramaturgie*, constam comunicações e discussões de Le Corbusier, de Étienne Souriau e de André Barsacq, entre outros.<sup>13</sup> Naquele momento, os intelectuais que atuavam numa Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial queriam estabelecer regras diferenciadas para articular a arquitetura e a dramaturgia sem seguir o modelo do teatro à italiana, tradicional há quatro séculos em todo o Ocidente. Sonhando em fugir do palco italiano,

Barsacq, cenógrafo e diretor, em sua exposição, desconfia das concepções e teorias fixas, e se preocupa ao ver os arquitetos tomando o lugar dos autores, dos encenadores e atores, impondo-lhes certas soluções de espaço teatral que ele julga ultrapassadas. Sugere que os próprios espectadores criem soluções para a cena teatral e comunga com o conceito do Movimento Moderno de que a transformação social poderia conduzir à transformação da sociedade e, conseqüentemente, do próprio teatro. Elogia o retorno às regras mais simples do que aquelas que vinham sendo impostas, como o uso dos tabladros de feira. A partir daí, descreve as três experiências ao ar livre que viveu como cenógrafo sob a direção de Jacques Copeau: um milagre do século XV encenado no Claustro do Mosteiro de Santa Croce, em Florença (1933), a ópera *Savonarole*, encenada para 4.000 espectadores na Piazza della Signoria, também em Florença (1935), e a adaptação de um outro milagre medieval, encenada num sanatório da cidade de Beaune, com público de 2000 espectadores (1943).<sup>14</sup> Estas experiências de Barsacq seriam apropriadas para outros espetáculos em lugares inusitados, a partir dos anos 1950. A cidade, que fora o espaço tradicional dos espetáculos medievais, retornava como suporte da cena.

O espaço cênico ideal para a encenação na segunda metade do século XX seria o “lugar encontrado” ou um determinado espaço inusitado que se adeque perfeitamente a esta ou àquela montagem fora do edifício teatral, como defendeu Ariane Mnouchkine em entrevista a Gaelle Breton em 1989.<sup>15</sup> A preferência pelo “lugar encontrado” foi aceita com dificuldade pelos arquitetos de teatros, entretanto, “para os artistas experimentais e vanguardistas, o espaço ‘encontrado’ anuncia claramente que o teatro encenado de hoje é diferente do que era ou ainda é representado nos edifícios teatrais tradicionais”.<sup>16</sup>

Alguns trabalhos de Boyer e de Carlson discutem a questão das relações entre a cidade e o teatro. Os dois autores têm auxiliado a compreender melhor a poética e a semiologia do espaço teatral, em especial quando a cidade é o cenário da cena ou a própria dramaturgia. Boyer enfatiza que sempre houve forte relação entre a cidade e o teatro, considerando o teatro como um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público projetado como se fosse um lugar para a representação teatral.<sup>17</sup> Tanto o teatro quanto o espaço urbano são “lugares da representação”, da reunião, das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. A palavra grega, *theatron*, significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços arquitetônicos erguidos como edifícios teatrais são locais nos quais o espectador “experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular”.<sup>18</sup>

Essa dualidade entre realidade e representação, que constitui em si mesma a essência do teatro, está cada vez mais presente no *marketing* urbano e transforma as cidades constantemente, inserindo nelas pequenos fragmentos de cena. O caso extremo desta “teatralização comercial”, alavancada pela indústria do turismo, pode ser encontrado nos grandes parques temáticos ou na reconstrução fiel de monumentos históricos destruídos, como tem ocorrido em algumas cidades alemãs.

No Brasil, as propostas de Augusto Boal formuladas em seu livro *Teatro do oprimido*<sup>19</sup> foram aplicadas em diversos locais para tipos diferentes de público, o teatro do invisível, por exemplo, proposto porque podia ser aplicado num restaurante ou num trem sem que isso interferisse em sua

<sup>14</sup> Cf. BARSACQ, André. L'expérience de trois mises en scène de plein air. In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.

<sup>15</sup> Conforme declaração de Ariane Mnouchkine. In: BRETON, Gaelle. *Architecture thématique. Theatres*. Paris: Éditions du Moniteur, 1990.

<sup>16</sup> ODDEY, Alison e WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org), *op. cit.*, p. 148.

<sup>17</sup> Cf. BOYER, Christine, *op. cit.*, p. 74.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> Ver BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.



<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 87.

<sup>21</sup> Cf. CARDOSO, Ricardo, *op. cit.*

<sup>22</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 83.

<sup>23</sup> Ver PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<sup>24</sup> Ver BOYER, Christine, *op. cit.*,

<sup>25</sup> Ver AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994 (1ª edição francesa 1992).

qualidade, visando a provocar questionamentos e debates, discussões. Os programas gerados por este teatro político foram ampliados para ações sociais mais diretas como a criação de turmas para alfabetização de adultos e na ajuda para formação de sindicatos e outras. A década de 1960 acentuaria o uso dos espaços públicos, porém muitas manifestações artísticas foram impedidas pela ditadura militar (1964-1985), sendo retomadas livremente apenas após a redemocratização do país. Na mesma época, na Europa, aconteciam inúmeros festivais de música dança e teatro. Objetivando superar as limitações físicas do teatro tradicional e alcançar outras possibilidades teatrais, essas práticas transformaram cidades inteiras em teatros mesmo fora dos festivais, aproveitando, por vezes, o espaço público para estimular o orgulho cívico.<sup>20</sup> Integrando outros projetos de democratização cultural, nos anos 1980, o diretor teatral Amir Haddad criou o grupo Tá na Rua que estendeu suas representações ao espaço urbano do Rio de Janeiro, procurando um espaço livre e aberto para as improvisações e incentivo a participação do grupo e, na mesma época, o diretor Aderbal Freire-Filho realiza suas primeiras experiências fora da caixa cênica tradicional.

O espetáculo teatral, embora não transforme as cidades materialmente, tem o poder de conferir novos significados aos seus espaços, como no caso do Rio de Janeiro dos anos 1980, cujo centro histórico e alguns monumentos do patrimônio cultural da cidade foram valorizados por meio dos espetáculos de Aderbal Freire-Filho, diretor do Centro de Demolição do Espetáculo.<sup>21</sup>

Para atestar a possibilidade dos diálogos entre a cidade e o teatro, analisamos três eventos de naturezas distintas, em diferentes momentos da história nacional em que a cidade suporta e é suportada pela arte teatral, num ciclo que se completa, pois “o conceito de arte não é uma invenção da filosofia moderna; ele pertence a todas as civilizações históricas e nasce da consciência da sua convergência intencional numa unidade que se chama arte, mas se realiza, de fato, naquele organismo cultural complexo que é a cidade”<sup>22</sup> – a adaptação de *Na selva das cidades* (1969) para a cidade de São Paulo, pelo Grupo Oficina; os espetáculos *O tiro que mudou a história* (1991) e *Tiradentes* (1992), encenados em espaços históricos da cidade do Rio de Janeiro, e a peça *BR3* (2006), um *site-specific* inicialmente montado na cidade de São Paulo. Neste estudo, discutimos o tema da cidade ora como representação, como suporte da cena ou como a própria dramaturgia, tendo como base teórica os estudos de Patrice Pavis,<sup>23</sup> Christine Boyer<sup>24</sup> e Marc Augé.<sup>25</sup>

### **O espaço da cidade de José Celso: crítica à política urbana nos anos 1960 (1969)**

O cineasta Glauber Rocha, que assistira ao espetáculo a *Ópera de três tostões* na Bahia, impressionou-se com o afinamento entre o cenário de Lina Bo Bardi e os aspectos políticos defendidos por Brecht. Na época, comentou com o diretor do Grupo Oficina, José Celso Martinez Correa que, por sua vez, declarou-se surpreso com a energia que emanava do cenário daquela peça. Paralelamente, Bo Bardi era curadora de uma exposição sobre o ambiente político cultural de Brecht – no Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado, naquela ocasião, provisoriamente, no Teatro Castro Alves. Segundo depoimento da arquiteta, o interesse de José Celso em relação “às ideias sobre o teatro pobre”, no sentido da simplicidade dos meios de



comunicação, coincidiram com o tipo de ‘montagem’ que ele queria para encenar outra peça do jovem Brecht: *Na selva das cidades*, escrito em 1923.

Como resultado parcial de uma das pesquisas institucionais do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana, foi feita uma análise da peça *Na selva das cidades* inicialmente concebida por Brecht para a cidade de Chicago e deslocada na montagem de José Celso, em 1969, para a cidade de São Paulo nos anos da ditadura militar. Na época, o Brasil convivia com intensas contradições: a ditadura mostrava-se cada vez mais repressiva, ainda em 1968 havia sido lançado o Ato Institucional nº 5; a luta armada levava a população às ruas das principais capitais. A cidade de São Paulo estava semidestruída ao longo de quilômetros para a realização das obras da via elevada que hoje a atravessa. As passeatas estudantis preenchiam os espaços públicos.<sup>26</sup>

Contrários à massificação trazida pela sociedade de consumo e em consonância com suas crenças marxistas, José Celso (diretor) e Bo Bardi (cenógrafa) valorizavam aquilo que emanava das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que a arquiteta realizou no Nordeste possibilitaram-lhe explorar uma nova poética do espaço na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local.<sup>27</sup> Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular ou às vezes usando materiais como lixo e detritos encontrados na rua a arquiteta critica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

Em busca de uma experiência ousada, o grupo Oficina, adaptou a peça *Na selva das cidades*, e o diretor Zé Celso convidou a arquiteta para fazer o cenário desta nova montagem, estreada em setembro de 1969. O texto de Brecht, escrito em 1923, aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca que, detonado por motivos pueris, termina tragicamente. Esta segunda peça escrita pelo autor é considerada uma das mais líricas, enigmáticas e radicais. A trama se passa na Chicago de 1912 e trata da luta entre dois homens presenciando a decadência de uma família que veio dos campos do interior para a “selva” da cidade grande. Para o dramaturgo não interessavam os motivos da luta, mas sim julgar “com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirigir seu interesse para o *round final*”.<sup>28</sup>

Brecht pregava a necessidade de uma revisão de valores na sociedade ao colocar em cena um embate sem quaisquer motivos que se justificasse dentro da lógica ética e moral estabelecida pelos códigos sociais. Ele demonstra a insuficiência e a ineficácia desses códigos e leis para a compreensão do homem moderno. Convida o público a assistir uma luta que se constrói pela simples vontade de vencer. A divisão das cenas em *rounds* traduz-se numa luta de boxe, esporte onde duas pessoas se enfrentam pelo prazer do esporte, metáfora para a luta de cada dia na cidade moderna. O antagonismo entre cidade e campo não está presente só no título, mas também acontece pela posição dos personagens na história: a família de Garga, que veio do campo e é pobre, e a de Shlink, que é rico, pertence à grande cidade. O texto dramático espelha as dificuldades causadas pela urbanização, desde o início do século XX.<sup>29</sup>

No espetáculo do Teatro Oficina, a ação se desloca, explorando as semelhanças entre a ‘selva’ de Brecht, em 1923, e a ‘selva’ vivida no Brasil na grande São Paulo em 1968 – período de autoritarismo político da ditadura

<sup>26</sup> Para maiores detalhes sobre esta montagem, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 15, Uberlândia, jul.-dez 2007.

<sup>27</sup> Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Factory, street and theatre: two theatres by Lina Bo Bardi*. In: FILMER, Andrew & RUFFORD, Juliet (orgs.). *Performing architectures: projects, practices, pedagogies*. Londres: Bloomsbury Methuen, 2018, v. 1.

<sup>28</sup> BRECHT, Bertolt. *Na selva das cidades*. In: *Teatro completo*: em 12 volumes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 44, v. 10.

<sup>29</sup> Cf. BRECHT, Bertolt, *op. cit.*

<sup>30</sup> BARDI, Lina Bo. Crônicas de arte, de costume, de cultura da vida. Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. *Diário de Notícias*, Caderno Olho sobre a Bahia n. 9, Salvador, 28 set. 1958.

<sup>31</sup> Ver CORREA, José Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas* (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

militar e do descontentamento de grande parte da população em especial dos intelectuais e dos estudantes. Trata-se da cidade de São Paulo como suporte da cena. Esta transposição é representada pela faixa pendurada no alto do palco, onde se lia: “São Paulo, a cidade que se humaniza”, numa sátira acirrada à realidade da população de migrantes e de imigrantes em busca de uma vida melhor, que se encontravam em uma cidade semidestruída pelas obras viárias. Já desde uma crônica publicada em 1958, Bo Bardi comparava a grande cidade cantada pela fantasia dos poetas com o “sinônimo de dura negação da vida, retórica dos especuladores [...] que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver”.<sup>30</sup>

Os espaços cênicos propostos por José Celso e Bo Bardi desconhecem limites, visto que sua amplitude vai além do tempo e torna-se referência para o desenvolvimento de outras atividades instigantes da contemporaneidade. Utilizando a cidade como suporte da cena, Bo Bardi criou diferentes relações palco e plateia, induzindo o espectador a uma participação efetiva no espetáculo, que corresponde aos anseios mais recentes dos estudos em teatro. A cenografia e os figurinos inusitados permitam perceber a visão socioantropológica da arquiteta e sua luta em prol da liberdade de expressão, Ambientado com um cenário recoberto de lixo e um palco em arena, o Teatro Oficina tornou-se estímulo à prática vanguardista que ultrapassava as fronteiras dos olhares estrangeiros, estabelecendo uma perspectiva que reafirma o espírito da arte do século XX.

O cenário de *Na selva das cidades* transpõe para o espaço teatral signos visuais que realmente pertenciam ao cotidiano paulista da época. Os elementos cenográficos diziam respeito ao contexto brechtiano, mas também representavam uma crítica à situação em que São Paulo se encontrava na época, em intenso processo de desumana metropolização, na qual se acentuava a migração de camponeses pobres, vindos principalmente das regiões secas do Nordeste para a periferia da cidade, em busca de trabalho.

Novamente se percebe a sintonia entre a cenógrafa e o autor da obra dramática, pois Bo Bardi acatou a divisão cênica em *rounds* e projetou um espaço teatral, no qual as cadeiras foram retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas, com arquibancadas de madeira em duas laterais opostas. Os depoimentos do diretor José Celso Martinez Correa atestam a excelência da plasticidade deste trabalho da artista.<sup>31</sup>

Como o tema da violência permeava toda a encenação de Zé Celso, Bo Bardi intensificou este aspecto cênico projetando uma estética suja. Acumulou no palco uma grande quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada round, são estraçalhados pelos atores em cima do ringue ao grito de: “quebra!” José Celso conduz cada *round* para a destruição de tudo, e móveis e objetos iam se amontoando nas partes laterais do ringue, numa imagem de impressionante eloquência. Segundo Pavis, a encenação não é somente uma produção (coletiva, para o público do teatro) de sentido (portanto, redutível a significados), mas também de sensações (cujos significantes envolvem e interpelam o espectador sem que ele saiba justamente aquilo que eles querem dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporeidade dos atores faz parte da experiência teatral: é esta sedução,



esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos e das intenções.<sup>32</sup>

Ainda no *Quattrocento*, o arquiteto e tratadista Alberti escreveu sobre a cidade ideal repleta de praças para o teatro, e afirmava a importância dessas praças públicas, sobretudo considerando que as várias camadas sociais poderiam assistir aos espetáculos, visto que as ações eram apresentadas num espaço urbano. Para o teórico renascentista, um arquiteto bem treinado poderia projetar palcos ideais da cidade e inseri-los ao acaso na mistura heterogênea das formas urbanas, insinuando uma ilusão de ordem harmoniosa que controlava a caótica e incontrolável realidade. Esse era o ponto de fuga para o qual todas as teorias de Alberti se esforçavam: a milagrosa ligação do mundo humanista com a realidade, do espiritual com o temporal e, por extensão, os ideais teatrais reordenando a alma do espectador. Desse modo, sua cidade imaginária se tornou um palco pictórico para a representação de ações significantes, um meio teatral de poder e *status*, de encantamento e estabilidade, dignidade e glória que aconteciam em um mundo enganoso e turbulento.<sup>33</sup>

O mundo ideal e o mundo real estimularam existências separadas e Alberti permaneceu pessimista sobre como poderia, de fato, mudar a realidade e alcançar uma harmonia irrealizável. Não obstante, seguindo as regras da perspectiva, poderia criar a ilusão da unidade e, assim, poderia impor um ideal humanista a um mundo resistente. A cidade planejada, os espaços lúdicos e verdejantes estabeleceram a ilusão de um mundo perfeitamente harmonioso, tal como a utopia e o mito desejados por Alberti.

Segundo vários estudiosos, os anos 1960 delimitam a chegada da arte contemporânea atrelada à espetacularização das cidades. Clássicos como *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, ou *Alegoria do patrimônio*, de Françoise Choay, tentam desvendar como a cidade passa de espaço à imagem e as relações aprofundam seu caráter de representação. Para o primeiro, « le spectacle est le coeur de l'irrealisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialement dominante ». <sup>34</sup> Por outro lado, segundo Choay, a preocupação excessiva com a questão patrimonial coincidiu com a perturbação cultural sem precedentes no seio das sociedades industriais avançadas e conseqüentemente no mundo inteiro, provocando a espetacularização.<sup>35</sup>

A Carta de Veneza, de 1964, que substituiu a Carta de Atenas, introduziu entre os arquitetos e historiadores uma concepção mais abstrata de patrimônio. Não mais o monumento, ou documento histórico, mas todos os espaços, relações e conjuntos que tivessem para os habitantes da cidade uma significação. Passam a integrar a história da cidade, não apenas o que é construção, mas também o que é subjetivo, imaginário, memória coletiva. E para valorizar áreas históricas, as práticas artísticas do teatro e da performance têm sido muito significativas, sendo muitas vezes incentivadas pelo poder público.

### **O tiro que mudou a História e Tiradentes (1992): a mise-en-valeur do centro histórico e adjacências**

No Rio de Janeiro, os corolários da Carta de Veneza e os aspectos políticos propiciaram a proposta de revitalização do Centro Histórico – Projeto Corredor Cultural – a partir de 1984. Foram preservados os casarios do final

<sup>32</sup> A noção contemporânea de obra fragmentada já estava presente no cenário de Bo Bardi para a montagem de *Na selva das cidades* do Grupo Oficina, em 1969.

<sup>33</sup> Para uma análise mais detalhada sobre as praças públicas e teatros abertos propostos por Alberti, ver BOYER, Cristine, *op. cit.*, p. 78.

<sup>34</sup> DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, p. 17 (“O espetáculo é o coração do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de diversões, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante”).

<sup>35</sup> Cf. CHOAY, Françoise. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1992.

<sup>36</sup> Para maiores informações sobre este processo, ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Habitação e reabilitação urbana: arquitetura e antropologia. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck e MALEQUE, Miria R. (orgs.). *Cultura, patrimônio e habitação: possibilidades e modelos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

<sup>37</sup> CHOAY, Françoise, *op. cit.*, p. 164 (“A ambivalência da expressão ‘mise-en-valeur’ designa um fato inédito na longa história das práticas patrimoniais: a dualidade de duas éticas e de dois estilos de conversações”).

do XIX e início do século XX, com promoções de restauração de fachadas e adoção de novos usos em sobrados abandonados. Simultaneamente, a Secretaria Municipal da Cultura promoveu projetos teatrais para valorizar os imóveis restaurados, explorando os espaços públicos que também foram requalificados. Uma das principais estratégias políticas do então prefeito foi a de promover espetáculos cênicos ao ar livre e permitir as micro práticas cotidianas do espaço vivido e as apropriações diversas do espaço urbano e arquitetônico pela própria experimentação desses espaços. Entre outros, foi idealizado o projeto Cenas Cariocas, com uma grande repercussão, levando o público a uma integração entre a cidade e o teatro. Conscientemente ou não, esses eventos acabaram contribuindo para a vocação da cidade como palco, como um grande teatro aberto.

Ações conjuntas com a Fundação Rio proporcionaram a redescoberta, a revitalização e a reutilização de lugares de valor artístico e histórico, como a Igreja do Rosário dos Negros no Largo São Francisco, ou do até então pouco frequentado auditório do Real Gabinete Português de Leitura. A estratégia política estava aliada ao processo de requalificação do centro histórico, e promoveu na própria cidade, com sua paisagem histórica a um possível retorno das trocas de sociabilidade e dos estreitos laços de convivência, presentes antes da industrialização. Foram encenadas peças de Martins Pena, Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Porto e Nelson Rodrigues que faziam interagir personagens já canonizados na história do teatro com os transeuntes ocasionais do centro da cidade. No caso de peças do século XIX, as recentes obras de reabilitação dos antigos sobrados e mesmo do próprio espaço público promoviam o deslocamento temporal com grande facilidade de apropriação pelo público. Vale ressaltar que o modelo não era novo, pois nas propostas para recuperação do Marais em Paris, no processo de *mise-en valeur*, o teatro foi uma das estratégias do governo para realçar para o grande público as obras de recuperação, inspirado no modelo francês.<sup>36</sup>

Outra experiência que envolveu a representação da cidade nas políticas públicas foi a dos espetáculos produzidos pela prefeitura do Rio de Janeiro, cerca de uma década mais tarde. Na época, o então Secretário de Cultura, Turismo e Esportes, o escritor Carlos Eduardo Novaes queria imprimir à secretaria um caráter mais popular e possibilitar maior visibilidade às realizações da administração pública municipal. E um dos principais objetivos do órgão era o de tentar desenvolver atividades que pudessem abranger camadas diversificadas da população local, além do visitante brasileiro e, sobretudo, estrangeiro. Aproveitando a proposta vinda do Museu da República – que queria se aliar à prefeitura nas comemorações de aniversário de morte de Getúlio Vargas oferecendo as dependências do antigo Palácio do Catete – Novaes idealizou o espetáculo para a efeméride e convidou Aderbal Freire-Filho para dirigi-lo.

Um patrimônio cultural da cidade, ou seja, o Museu da República utilizado como lugar teatral remete ao conceito de *mise-en-valeur*, exposto por Choay, que o julga inquietante por sua ambiguidade, pois além de remeter aos valores patrimoniais ele também contém o conceito de mais valia, sublinha as conotações econômicas de valorização da cidade. Sobre esta questão ela critica essas ações do uso do patrimônio unicamente por razões econômicas, afirmando que “l’ambivalence de l’expression ‘mise-en-valeur’ designe un fait inédit dans la longue histoire des pratiques patrimoniales: dualité de deux éthiques et de deux styles de conversation”.<sup>37</sup> Entretanto,



a direção do Museu estava decidida a divulgar e valorizar aquele espaço cultural, com retorno financeiro certo de público para as atividades ali desenvolvidas. Aderbal Freire-Filho explorou as diferentes espacialidades do Palácio-Museu, transformado em espaço cênico, aliando assim o lugar da cena teatral ao lugar de memória. A cada cômodo percorrido pelo público, revelavam-se fatos da história nacional que ali haviam ocorrido.

Porém, mais representativo do que a peça *O tiro que mudou a história* (1991), foi o espetáculo *Tiradentes*, que transformou a cidade em palco abrangente, ou pelo menos o centro histórico do Rio de Janeiro, durante a II Conferência Mundial para o Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável, a Untact-92. O evento internacional coincidia também com a comemoração do bicentenário da morte de um dos mais destacados heróis do Brasil – o Tiradentes –, e, o antropólogo Darcy Ribeiro – naquela ocasião senador da República – idealizou uma série de eventos a serem realizados em locais públicos, no centro da cidade, numa parceria entre o Governo do Estado e a Secretaria nacional de Cultura. Tratava-se, pois, de representar a cidade diante do mundo e nada melhor do que utilizar o teatro e um herói nacional.

No seu magistral trabalho, *a Sociologia do teatro*, na segunda parte, Jean Duvignaud trata da “Invenção de um teatro” – capítulo no qual analisa o surgimento do teatro grego pela ótica das cidades-estado antigas que permitiram o aparecimento da primeira dramatização da liberdade que o homem tem conhecido.<sup>38</sup> O sociólogo entende que o teatro grego não está limitado ao conflito entre a dimensão dionisíaca e a dimensão apolínea, mas o seu uso como um ato cerimonial permitiu fazer o aprendizado da liberdade individual no espaço da cidade; a cidade como o lugar concentrado, ardente e tumultuado em que o homem, por meio de intensas relações de vizinhança e proximidade aprendeu a fazer política e filosofia. Acredito que o antropólogo Darcy Ribeiro conhecesse bem o trabalho de Duvignaud e tenha se sugestionado pela possibilidade de atingir um grande público e instigar a cidadania e o patriotismo por meio do uso da cidade como palco urbano.

Comungamos com Roger Chartier quando conceitua uma das noções de representação como “dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado, é o caso da ‘imagem’, que podem ser tanto ‘bonecos’ quanto as imagens com atributos de valor moral”.<sup>39</sup> Entendemos a proposta das políticas públicas na ocasião do evento mundial, como uma maneira de suscitar orgulho na população carioca e, ao mesmo tempo, promover o conhecimento de sua própria cidade em especial no tecido urbano mais antigo.

Não se trata de representar em “não lugares”, como descreve Marc Augé<sup>40</sup>, referindo-se espaços vazios, de passagem, ou de mero consumo, porém de espaços repletos de memória e de identidades dos períodos colonial e republicano que ganhariam valor agregado com as representações dos momentos vivenciados pelo mártir da Independência nos próprios espaços públicos. Logo, a segunda conceituação de representação de autoria de Chartier e concebida como uma “exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou alguém”,<sup>41</sup> também estava presente, no caso os atores que encenariam o drama *Tiradentes*.

Idealizado inicialmente para ser encenado na Praça Tiradentes, local aproximado do suplício de Tiradentes, ou no Museu Histórico Nacional, antiga casa do Trem, na qual o mártir teria ficado aprisionado, o espetáculo

<sup>38</sup> Cf. DUVIGNAUD, Jean. *Sociologia del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

<sup>39</sup> CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 47.

<sup>40</sup> Cf. AUGÉ, Marc, *op. cit.*

<sup>41</sup> CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 57.

<sup>42</sup> Cf. AUGÉ, Marc, *op. cit.*, p. 55.

<sup>43</sup> *Idem.*

<sup>44</sup> Ver observações de CARDO-SO, Ricardo, *op. cit.*, p. 221.

acabou abrangendo uma extensa área do centro histórico, que considero um lugar antropológico. É possível que Aderbal Freire tenha se inspirado dos espetáculos que encenou anteriormente em locais públicos e semipúblicos da cidade, e acabou propondo uma montagem itinerante. Um espetáculo que pudesse percorrer vários pontos da cidade, reconstituindo, na medida do possível, o percurso de Tiradentes em sua trajetória para o cadafalso. Novaes elaborou os roteiros e Aderbal criou os diálogos, inclusive, os diálogos dos entreatos, antecipadamente representados dentro dos ônibus que conduziam os espectadores aos locais das cenas.

É possível que Novaes e Aderbal concordassem já naquela época com o trabalho que Augé publicou naquele mesmo ano na França, que define o lugar antropológico como lugar geométrico, podendo ser estabelecido com base em três formas espaciais simples, que podem ser aplicadas a dispositivos institucionais diferentes e que constituem, de certo modo, as formas elementares do espaço social. Em termos geométricos, trata-se da linha, da interseção das linhas e do ponto de interseção. Concretamente, na geografia que nos é cotidianamente mais familiar, poder-se-ia falar, por um lado em itinerários, eixos ou caminhos que conduzem de um lugar ao outro e foram traçados pelos homens e, por outro lado, em cruzamentos e praças onde os homens se cruzam, encontram-se e se reúnem, que desenharam conferindo-lhes, às vezes, vastas proporções, para satisfazer, nos mercados, necessidades do intercâmbio econômico, e, enfim centros mais ou menos monumental, sejam eles religiosos ou políticos, construídos por certos homens e que definem, em troca, um espaço e fronteiras além das quais outros homens se definem como outros, em relação a outros centros e outros espaços.<sup>42</sup>

Identifica-se plenamente – no polígono formado pelos deslocamentos entre as cinco locações escolhidas – este desejo de criar um lugar teatral antropológico e que fosse identificado pelo público como um verdadeiro lugar da história do herói, que realmente esteve em seu martírio final na atual Praça Tiradentes. As cinco locações escolhidas foram: a Associação Comercial do Rio de Janeiro, o Museu Histórico Nacional, o Paço Imperial, e, no final, a Praça Tiradentes, possivelmente local em que o enforcaram. Estes lugares estão repletos de significação. E o Museu da República, edificado várias décadas mais tarde, foi utilizado como uma alegoria daquele regime político almejado pelos inconfidentes, ou seja, transformar o Brasil numa república. O lugar antropológico selecionado contrasta, por exemplo, com os “não lugares” conceituados por Augé, como poderia ter sido exibir a peça num dos inúmeros teatros de *shopping center*, nos quais o público passa ao largo da vivência da própria cidade.<sup>43</sup>

O Paço Imperial e a Praça XV denotam o centro político-religioso descrito por Augé, acrescido da Casa do Trem, atual Museu Histórico Nacional, local em que se desenrola a maior parte da encenação. Tal como propõe este autor, a Praça XV, centro do poder colonial, abriga um monumento além dos edifícios históricos: o Chafariz do Mestre Valentin, contemporâneo da Insurreição. Cardoso relembra a simplicidade visual observada na concepção desse espetáculo, sobretudo a forma como os lugares foram tratados cenicamente.<sup>44</sup> Por meio da linguagem poética, do gestual, dos elementos cênicos, da música, de um espaço imaginário, a cumplicidade do público destacou-se como parte integrante do espetáculo.

A busca de novas configurações cênicas nos espaços públicos ou semipúblicos aproximou o público da vida cotidiana da cidade, recriando

sociabilidades que outrora existiram naquele espaço histórico do Rio de Janeiro. O fato de o espetáculo percorrer os logradouros que já existiam no final do século XVIII e que ainda hoje são repletos de sobrados tombados e preservados denota também o desejo da secretaria municipal de valorizar o patrimônio cultural representado pelos atores de pedra e cal: o casario histórico. Considerando que o trajeto da peça foi traçado sobre uma extensa área do centro abrangendo até o bairro do Catete, houve necessidade de utilizar ônibus especiais para a locomoção do público, que assim se entretinha ao longo dos percursos, com momentos de reflexão sobre os fatos históricos que havia presenciado.

A representação deste espetáculo histórico num cenário urbano contemporâneo, apesar de alguns imóveis destoarem do patrimônio edificado, envolveu sentimentalmente os espectadores e transeuntes. Para Boyer, na cidade contemporânea do espetáculo, tudo que permanece no drama da arquitetura e da cidade é pura forma visual. Visualmente atraídos, “nos submetemos às exposições teatralizadas e suspendemos o julgamento crítico”.<sup>45</sup> Entretanto, no caso do espetáculo *Tiradentes*, o que realmente atraiu o público foi percorrer um espaço aberto da cidade de significações plurais e que remetia cada espectador para suas memórias individuais sobre aqueles espaços percorridos, a pé ou de ônibus.

No que tange às políticas públicas, o então secretário de cultura buscou inserir ideias inovadoras para o teatro no sentido de que, a partir dali, essas iniciativas pudessem contribuir para a produção de outros espetáculos ou eventos realizados ao ar livre, não só no centro, mas também em outras partes da cidade. A montagem itinerante realmente criou uma efervescência maior em torno do próprio teatro, permitindo às classes menos favorecidas – que não frequentavam as salas de espetáculo – a fruição das peças no próprio espaço público, incentivando-se assim a tão almejada participação dos espectadores em diálogo direto com os atores.

### **A pobreza e a poluição na dramaturgia urbana de BR3 (2006)**

O terceiro estudo de caso de peça que estabelece o diálogo entre o espaço do teatro, a cidade e a política é uma das obras do diretor Antônio Araújo, idealizador e diretor do Grupo da Vertigem cuja temática fundamental reside no embate do homem moderno e do homem religioso, e nas consequências morais, éticas e psicológicas desse embate.

*Paraíso perdido*, primeiro espetáculo da companhia, estreou em São Paulo e permaneceu em cartaz por oito meses consecutivos participando, ainda, de festivais nacionais e de certo modo definiu a estética do Grupo, e, três anos depois, *O livro de Jó*, também exibido inicialmente em São Paulo, explorou ainda mais intensamente as possibilidades cênicas do espaço, apresentando-se depois em Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, e também em Bogotá, na Colômbia, e em Århus na Dinamarca. Consolidando o processo colaborativo como modo de criação do grupo, *Apocalipse 1,11* estreou oficialmente em janeiro de 2000, em São Paulo. Posteriormente, o espetáculo foi também apresentado em Curitiba, no Rio de Janeiro (no prédio do antigo Dops), no Festival Nacional de Londrina, e no exterior, em Lisboa, Caracas, Colônia, e Wrocław, na Polônia.

Após o êxito da chamada trilogia bíblica – *Paraíso perdido* (1992), encenado na Igreja Santa Efigênia, *O livro de Jó* (1995) encenado no hospital Humberto Primo, e *Apocalipse 1.11* (2000), que teve como palco o Presídio

<sup>45</sup> BOYER, Christine, *op. cit.*, p. 126.



<sup>46</sup> Cf. NÉSPOLI, Beth. BR3, do Tietê às telas. Entre aspas, 8 jan. 2008 Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/entre-aspas/em-crise-no-campo-corinthians-e-sucesso-na-midia/> Acesso em 7 nov 2018.

<sup>47</sup> ARAÚJO, Antônio *apud* NÉSPOLI, Beth, *op. cit.*

<sup>48</sup> Cf. MORCAZEL, Evaldo *apud* NÉSPOLI, Beth, *op. cit.*

<sup>49</sup> SAVIERO, Sérgio. Sérgio Siviero, do grupo Teatro da Vertigem. Entrevista a Michele Campos e Carmen Valdez. *O Percevejo*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jul., 2012, p. 24.

<sup>50</sup> Ver NÉSPOLI, Beth. O Brasil em poética seca e dolorida. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, São Paulo, 28 abr. 2006.

do Hipódromo, o Grupo da Vertigem dirigido por Antônio Araújo havia decidido se debruçar sobre um novo tema que aflige a cidade do século XXI: a poluição e a pobreza.

Para a preparação do espetáculo BR3, foi relevante o trabalho de campo realizado em 2004 no bairro da Brasilândia, na periferia de São Paulo, quando o grupo ofereceu oficinas gratuitas aos moradores locais, colaborando para a formação artística de pessoas que já vinham mantendo projetos sociais na comunidade local. Em julho desse mesmo ano, a companhia realizou viagem por terra para Brasília/DF e Brasileira/AC, como parte do processo de criação de BR-3. Um ano depois, a convite de uma associação cultural peruana, o grupo concebeu uma intervenção artística num hotel abandonado no centro histórico de Lima, no Peru. Na volta ao Brasil, o Teatro da Vertigem retoma os ensaios de BR-3, que estreou no rio Tietê, em São Paulo, em fevereiro de 2006.

Com dramaturgia de Bernardo Carvalho, tendo como cenário a cidade e como palco as águas e margens do Rio Tietê, o espetáculo BR3, do Teatro da Vertigem, fascinou artistas como José Celso Martinez Corrêa – “um dos maiores impactos de minha vida”. Infelizmente, as apresentações para 40 espectadores por sessão, lotação do barco que conduzia o público pelos 4,5 km de percurso pelo rio – foram encerradas apenas dois meses depois da estreia, por conta do alto custo do aluguel das embarcações.<sup>46</sup>

A busca do que seria uma “identidade” brasileira levou o Teatro da Vertigem do litoral a Brasília, no coração do Brasil, dali à cidade de Brasília, no Acre e, depois, de volta, ao Rio Tietê. Essa discussão sobre a confluência de três culturas distintas – Brasília, Brasilândia (São Paulo), Brasileira (Acre) levou o diretor a explicar que “a ideia de um palco móvel se ajusta à nossa abordagem de identidade nacional, que não é algo fixo, pelo contrário, é algo que não se pode reter”.<sup>47</sup> A peça revela a vida difícil das camadas de menor poder aquisitivo, por meio da história de três gerações de uma família de baixa-renda e permite perceber que as montagens do grupo não são destinadas ao entretenimento, visto que propõem discussões atuais e políticas, priorizando questões polêmicas que atingem as inúmeras cidades brasileiras, de uma das mais ricas, Brasília à uma das mais pobres, Brasileira.

A peça enfatiza “a poluição líquida e sólida do Tietê, com seus “tapetes” de garrafas de plástico; as “gargantas” de esgoto no rio, um helicóptero passando, as marginais com seus carros e caminhões, a imensidão dos viadutos e suas bases carcomidas pelas águas poluídas do rio”, como explicou Evaldo Morcazel, que produziu um filme sobre a montagem.<sup>48</sup> Em entrevista publicada em 2012, o ator Sergio Siviero diz que o Rio Tietê, pelo abandono, é invisível, porque no inconsciente da cidade, “ele é um esgoto a céu aberto. E, incomoda tanto, que eu viro as costas para ele, eu não quero saber dele. E ele representa tudo o que eu faço de errado, ele representa toda minha podridão [...]. Então eu não quero olhar para ele. Ele é invisível. E esse país, também é um país que a gente não quer olhar muito”.<sup>49</sup> A peça, de forte cunho político, retrata a instabilidade de todas as instituições, o descaso com as pessoas, permitindo diferentes recepções pelos espectadores, e refletindo o destino inexorável das áreas urbanas das grandes cidades, submetidas a um equivocado modelo desenvolvimentista.<sup>50</sup>

O Teatro da Vertigem trabalha com lugares repletos de memórias coletivas e de história, lugares que transbordam significação. Espaços re-

ais, não específicos apenas para as encenações, com vestígios de presente e passado, que testam o limite entre realidade e ficção, cidade e teatro. Ao lado da ocupação em espaços não convencionais, perdura a exploração de novos procedimentos no âmbito da dramaturgia e da concepção de seus espetáculos, seguidamente premiados e reconhecidos pela crítica e pelo público. Utilizando como lugar teatral espaços alternativos tais como uma igreja, uma prisão, um sanatório, rios e baías poluídas, entre outras diferentes possibilidades, Antônio Araújo se vale da intensa significação social desses espaços que possibilitam uma crítica às instituições sociais e governamentais e uma perspicaz análise da situação política atual.

Além de ter sido premiada com o Prêmio Shell, em São Paulo, em 2007, esta encenação recebeu o prêmio da melhor realização de uma montagem na Quadrienal de Praga de 2011, devido ao fato de ter conseguido expressar a identidade individual e o caráter nacional. No parecer, o júri assim se manifestou. “This extraordinary urban intervention transforms the main artery of the city with creative use of unconventional space: the banks of the Tiete River, the river itself and the barge on which the audience travelled and much of the dramatic action occurred. The audience was completely immersed in a performance that brought to life and further provided a social critique of the landscape it traverses”.<sup>51</sup> Este reconhecimento internacional projetou ainda mais as produções do grupo que se seguiram, sempre em espaços encontrados fora do edifício teatral.

Assim, a partir da abordagem desses três diretores, examinamos as possibilidades da cidade como suporte da cena em diferentes circunstâncias. O diretor José Celso transfere a cidade de Chicago do texto de Brecht para a cidade de São Paulo nos anos de ditadura militar, enfatizando a luta pela sobrevivência em uma cidade que vivenciava, além da luta armada, uma drástica cirurgia urbana que afetava a todos os cidadãos. Conclui-se tratar de uma representação da desumanidade da cidade e a dramaturgia de Brecht, que, transportada para o palco do Teatro Oficina, traduz-se em uma crítica feroz às políticas urbanísticas do tempo da ditadura militar.

Nos espetáculos de Aderbal Freire-Filho, no Rio de Janeiro, ora a arquitetura eclética de um antigo palacete serve de cenário a um momento crucial da história política que foi o suicídio do presidente Getúlio Vargas, facultando ao público a fruição de um palacete tombado, ora ocupa as ruas, praças, antiga Casa do Trem e igrejas do centro histórico que funcionaram como cenário de outro drama político da história brasileira, revivendo a tentativa de implantação da República ainda no século XVIII. Essa ocupação dos espaços arquiteturais e urbanos faz dialogar a cidade com o teatro e com a política, graças às políticas culturais dos anos 1990 que estimulavam a interface entre o teatro e as obras de conservação do patrimônio cultural.

Na peça *BR3*, de 2006, Antônio Araújo mostra que a cidade não é cenário nem temática, a cidade é o próprio teatro da pobreza e do descaso público. Com suas peças *site-specific*, o diretor e seu grupo denunciam a falta de cuidado dos governos e das políticas em relação a uma grande parcela da população brasileira, submetida à pobreza extrema e ao capitalismo selvagem.

*Artigo recebido e aprovado em dezembro de 2018.*

<sup>51</sup> “Essa extraordinária intervenção urbana transforma a principal artéria da cidade com o uso criativo do espaço não convencional: as margens do rio Tietê, o próprio rio e a barcaça na qual o público viajou e grande parte da ação dramática ocorreu. O público estava completamente imerso em uma *performance* que tornou vívida e ainda forneceu uma crítica social da paisagem que atravessa”. Disponível em inglês em <<https://news.expats.cz/art/prague-quadrennial-awards/>>. Acesso em 7 set 2018.