

A OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS PELO TEXTO CONTEMPORÂNEO: NOTAS PARA UM DIÁLOGO ENTRE TEATRO E CIDADE

Marcelo Sousa Brito¹

RESUMO: *O presente trabalho discute as relações entre cidade e teatro contemporâneo, a partir de conceitos como “espaço livre”, “lugar”, “não-lugar” e “entre-lugar”, apontando possibilidades de intervenção artística nos espaços públicos das cidades contemporâneas ao redor do mundo. Especial atenção é dada à análise das intervenções dos grupos “Teatro da Vertigem”, no Brasil, e “Théâtre du Festin”, na França, a partir de dados e informações bibliográficas dos grupos bem como da vivência dos autores como espectadores de algumas das intervenções analisadas. Como conclusão, indica-se a necessidade de diálogo entre a criação artística e o urbanismo, a fim de “preencher” com história, relações e identidade, os diversos lugares da vida urbana contemporânea.*

Palavras-Chave: Dramaturgia; Teatro contemporâneo; Cidade; Lugar; Intervenção artística.

INTRODUÇÃO

*“Considero a cidade como um pensamento, ao mesmo tempo constrói-se e desconstrói-se.
A cidade é a melhor metáfora do pensamento” (Henri-Pierre Jeudy).*

Esta frase do filósofo e sociólogo francês Henri-Pierre Jeudy traduz, com precisão, os caminhos percorridos pelo teatro em busca de um diálogo entre a cidade, como espaço, e a arte, como veículo transformador na vida contemporânea. O pensamento que leva o ser criador a analisar o espaço habitado por ele e por aqueles que o cercam, vem, cada vez mais, delimitando também uma área de atuação para o artista no teatro contemporâneo.

O que me apaixona nas cidades como sociólogo ou filósofo é que elas são um objeto impossível de tocar. Nós estamos próximos, fascinados por elas, mas não temos como tocá-las. Há sempre um jogo entre o visível e o invisível (JEUDY, 2002: 1).

Como a cidade, o teatro contemporâneo está vulnerável a construções e desconstruções. Sempre susceptível à leitura do encenador, o texto teatral vive à mercê de interpretações alheias, de visões pessoais para serem levadas à cena. Uma via de mão dupla, já que, muitas vezes, somente pelo fato de querer se enquadrar no âmbito da arte contemporânea, do “teatro sem fronteiras”, muitos encenadores cometem equívocos, levando para o espaço público a encenação de textos que nada dialogam com o lugar.

Todos os espaços, que não estão cercados por paredes e tetos, são considerados “espaços livres de edificação” ou espaços abertos:

¹ Estudante do Curso de Bacharelado em Direção Teatral, da Universidade Federal da Bahia, pesquisador do projeto Espaço Livre de Pesquisa-Ação, do Departamento de Geografia da UFBA. E-mail: marsou56@hotmail.com. Orientador: Ângelo Szaniecki Perret Serpa, Professor Adjunto Doutor do Departamento de Geografia da Universidade Federal da Bahia, pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e coordenador do Projeto Espaço Livre de Pesquisa-Ação. E-mail: angserpa@ufba.br.

No contexto urbano tem-se como espaços livres todas as ruas, praças, largos, pátios, quintais, parques, jardins, terrenos baldios, corredores externos, vilas, vielas e outros mais por onde as pessoas fluem no seu dia-a-dia em direção ao trabalho, ao lazer ou à moradia ou ainda exercem atividades específicas tanto de trabalho (...) como de lazer (MACEDO, 1995: 16).

As ruas, os quintais, as praças e os largos, os parques e jardins, todo espaço que seja de interação social está, em princípio, esperando um texto e um grupo de artistas que a ele imprimam uma identidade. Isso não isenta o autor ou o encenador de refletir sobre o lugar, de entender sua função como espaço aglutinador de idéias e desejos. O espaço pode estar vazio, mas tem que estar “cheio de alma”, tem que ter vida.

Espaços livres, mas livres de quê? Para quem? (...) Vivemos em espaços que não estão livres de regras de conduta social e que são carregados de história e de significados (...) talvez fosse mais conveniente falar de espaços abertos, em contraponto aos espaços fechados das edificações (SERPA, 1998: 73, grifos nossos).

Mesmo suscitando algumas discussões, sustentadas por estudiosos, que visam em última instância a uma melhor utilização dos espaços públicos, os “espaços livres” estão cada vez mais presos às grades que os separam dos usuários e dos artistas. Ao longo do tempo, estes últimos enfrentam a burocracia estabelecida pelo poder público, para liberar a utilização destes espaços ditos “livres”, em verdade espaços abertos à espera de práticas sociais de apropriação e de intervenções artísticas e culturais.

DESENVOLVIMENTO DO TEMA DO TRABALHO

Histórico, relacional e identitário. É assim que o antropólogo francês Marc Augé define um “lugar”:

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar (...) a super-modernidade é produtora de não-lugares (AUGÉ, 1994: 73).

Para o autor, tudo que foge a esta tríade é considerado um “não-lugar”, um conceito muito presente na atualidade nas análises dos estudiosos da supermodernidade e de todas as mudanças e transformações a ela associadas: a individualidade, a busca frenética pela construção de seu próprio mundo, as relações fadadas ao contato virtual e tudo o que afasta o indivíduo de sua memória e de suas relações interpessoais.

Acrescentemos que existe evidentemente o não-lugar como o lugar: ele nunca existe como uma forma pura; lugares se recompõem nele; relações se reconstituem nele (...) O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente (AUGÉ, *op. cit.*: 74).

O artista pode tudo transformar, refazendo a “mágica” do arquiteto, que “maquia” um lugar, cercando-o de fachadas cenográficas, tirando dele toda a identidade. O artista pode fazer de um não-lugar um lugar pleno de vida, história e circulação de idéias.

O encenador brasileiro Antônio Araújo, da Companhia Teatro da Vertigem, transformou vários lugares “mortos” em lugares “vivos” através de suas montagens. Uma companhia que já é contemporânea na sua forma de criar o texto, atribuindo aos atores grande parte de sua criação, através de improvisações, vivências e diálogos a partir de suas experiências, impõe também o tão necessário diálogo entre texto e espaço.

Através da Trilogia Bíblica, composta pelos espetáculos “Paraíso perdido”, em 1992, encenado dentro de uma igreja, “O livro de Jó”, em 1995, no interior de um hospital, e “Apocalipse 1,11”, em 2000, numa penitenciária desativada, o diretor Antônio Araújo foi, com sua companhia, para onde o texto pedia que eles fossem. E esta necessidade de habitar um espaço através da dramaturgia contemporânea já estava presente desde as primeiras reflexões sobre o tema entre todos os componentes da companhia e os escritores convidados para dar forma às idéias.

Isto está ligado diretamente à questão do tema, o que a gente está discutindo com o trabalho. O que acontece tanto no Paraíso, quanto no Jó e agora com o Apocalipse também, é que o tema pede, sugere e inspira um espaço. A partir daquilo que estamos querendo discutir, tratar ou ressaltar. No caso do Jó, o desejo de trazer o tema da peste num primeiro plano nos trouxe ao hospital. Eu não tenho nada contra o palco italiano, mas eu acho que cada espaço traz um sentido, um registro emocional de memória, de história do lugar. O trabalho dialoga com as sensações que o próprio espaço proporciona (ARAÚJO, 1998: 16).

Para o grupo, era questão de honestidade com a arte encontrar os lugares ideais para abrigar aquelas histórias, mesmo que fora de um edifício teatral. Neste processo, os atores exploram as possibilidades de trajetórias narrativas, adaptando a cena ao espaço, apropriando-se da arquitetura do lugar, sua materialidade, suas dimensões e sua atmosfera, liberando o imaginário explorado na sala de ensaio para alcançar uma comunhão entre texto e espaço.

No próximo espetáculo da companhia, ainda sem título e data de estréia definidos, o grupo resolveu romper com as fronteiras e saiu de São Paulo, cidade onde a companhia é sediada, a bordo de um Exploranter, um caminhão adaptado para servir de hotel, rumo a três cidades brasileiras, formando com esta viagem uma trilogia das cidades. O projeto batizado de “Vertigem BR3” fez um longo percurso, cruzando a fronteira do Brasil com a Bolívia.

A escolha das cidades partiu de um simbolismo para formar esta trilogia: Brasília, Brasilândia, na periferia de São Paulo, e Brasiléia, no Estado do Acre. Nesta viagem, o grupo colheu material através de vivências e improvisações, refletiu sobre a realidade dos habitantes destes lugares e retornou a São Paulo, após um mês de viagem, com as malas cheias de informações a serem elaboradas em forma de texto pelo escritor Bernardo Carvalho, responsável pela dramaturgia do espetáculo.

O grupo continua mantendo sua proposta de dialogar com a cidade e escolheu as margens do rio Tietê para abrigar seu próximo espetáculo, uma tarefa difícil em se tratando de um dos rios mais poluídos do mundo. No diário de fim de semana, publicado no jornal francês Libération, o escritor Bernardo Carvalho definiu sua inquietação quanto ao espaço escolhido.

O Tietê, que atravessa a cidade de São Paulo, é um dos rios mais podres e mais poluídos do mundo, um imenso esgoto a céu aberto. Nadar neste rio ainda era permitido em meados do século XX. Hoje, suas águas mortas formam um líquido pastoso e fétido. A intenção é instalar o público sobre uma balsa que descerá o rio, de cena em cena. Pode ser que os espectadores tenham que se

proteger com máscaras. As cenas serão montadas nas margens, nas pontes, etc.² (CARVALHO, 2005: 45).

E, assim, a companhia Teatro da Vertigem vai se firmando como um dos mais experimentais grupos de teatro do Brasil e vai criando o seu espaço, que, como vimos, se torna cada vez mais democrático e questionador, abrindo o olhar do espectador para lugares que estão à mercê da sua própria sorte e da “caridade” do poder público que, em geral, os entrega ao abandono explícito.

Durante uma viagem de trem, Anne-Laure Liégeois, criadora da companhia francesa Théâtre du Festin, deixou sua imaginação “viajar”, para encontrar a temática e a forma de seu próximo espetáculo:

No trem vieram as questões do tempo, da espera, do caminho a percorrer. O trem é constantemente favorável às grandes questões! O espetáculo deveria ser uma interpretação de imobilidade definitiva e deveria tratar da capacidade humana de seguir quando tudo está parado. Do trem veio inevitavelmente o carro! Onde tudo se faz, tudo se diz. As palavras lançadas em direção à estrada com mais coragem. Eu sempre tive uma relação particular com o carro, entre a admiração e o medo da máquina, entre o desejo e o tédio. Com 34 anos eu ainda não me decidi a aprender a conduzir um carro³.

O que escrever ela já sabia. Em colaboração com amigos escritores, jovens talentos que vinham experimentando a arte da dramaturgia, ela construiria um texto que fizesse este diálogo entre o móvel e o imóvel. Daí veio a “luz”. “Presa” dentro do trem, ela deixou as idéias livres para criar o espetáculo “Embouteillage”, que, como o nome já diz, aconteceria dentro de um engarrafamento (tradução do título para o português).

Então, com a idéia na cabeça, ela reuniu vinte e seis autores, trinta e seis textos em língua francesa e estrangeira, trinta e cinco carros, sessenta e dois atores, profissionais e amadores, trezentos e cinquenta metros de asfalto e um enorme engarrafamento. Com isto, ela chamaria a atenção para todas as possibilidades de relações vividas dentro de um automóvel, onde muitas pessoas passam grande parte do dia, fechadas em suas próprias redes e tramas.

Deste modo, Anne-Laure Liégeois transformaria o espectador em confidente, testemunha, ator e observador, numa relação de intimidade extrema com os outros ocupantes dos veículos, vivendo este “ser ou não ser” no caótico trânsito nosso de cada dia.

A montagem circulou por várias estradas francesas, auto-estradas, estradas desertas até aterrissar em um parque público, na sua temporada em Paris. No Parc de la Villette, o público pôde sentir na pele os desgastes emocionais de quem se vê preso numa estrada por três horas ininterruptas de engarrafamento.

A escolha do Parc de la Villette também não foi casual. Como seria difícil viabilizar a realização deste espetáculo numa grande cidade, a diretora resolveu pesquisar um lugar que aglutinasse idéias diversas, que abrigasse pessoas de várias partes da cidade e que dialogasse com os habitantes de suas redondezas, para “quebrar a frieza” estabelecida pelos automóveis, chegando, assim, à escolha do La Villette como local da encenação.

Um grande parque repleto de equipamentos culturais, vizinho de bairros de perfil nitidamente popular, sem grades e sem muros, aberto e acessível a todos em qualquer horário. Parece um sonho, mas ele existe: é o Parque de La Villette, situado no 19º distrito de Paris, na fronteira entre a cidade e os

² Tradução do autor.

³ Tradução do autor, a partir do material de divulgação da peça (LIÉGEOIS, 2002).

municípios que compõem sua região metropolitana. O parque é também um lugar de experimentação social, onde métodos originais vêm sendo aplicados para garantir a calma, a segurança e uma certa harmonia social. Uma experiência bem-sucedida e que vem rendendo muitos frutos é o trabalho da Associação de Prevenção do Sítio de La Villette (APSV), com jovens em situação de risco dos bairros e municípios próximos. O trabalho da Associação exprime uma nova idéia de prevenção da exclusão e da violência no espaço público, permitindo, por exemplo, a disponibilização de 120 empregos anuais, seja nos vestiários dos museus existentes no local, seja nas sessões de cinema ao ar livre, que acontecem todo ano no gramado do “Triângulo”, com exibição gratuita de centenas de filmes. As atividades da APSV garantem também o acesso privilegiado de crianças e adolescentes, assim como de suas famílias, aos inúmeros eventos artísticos e culturais que ocorrem no parque e nos museus adjacentes (SERPA, 2002: 6).

Considerado um lugar de experimentação social para o professor-pesquisador Angelo Serpa, que foi a Paris para pesquisar os parques públicos como parte de seu pós-doutorado, o Parc de la Villette abriga vários projetos e acolhe diversos grupos, artistas e pesquisadores, imbuídos na busca de uma interação produtiva (e positiva) entre as esferas pública e privada. Cria-se, assim, uma nova forma de diálogo entre o pensamento, a criação e a cidade.

Um “entre-lugar”? Pode ser, mas, aqui, pretendemos apenas tangenciar esta discussão, o importante é que nenhum conceito é imutável e, como vimos acima, tudo pode ser transformado, só dependendo dos olhos de quem vê e se apropria do espaço urbano. Felipe Serpa, também se baseando em Augê, afirma que “*os não-lugares, em co-existência com os lugares, traçam a atual dinâmica social, traduzindo um novo conflito de poder hegemônico*” (SERPA, 2004: 147). A saída, para o autor, estaria na construção de entre-lugares diversos e plurais:

Necessitamos de uma nova ordem, com base nas múltiplas culturas dos grupos humanos imersos na horizontalidade proporcionada pelo tempo espacializado, caráter estruturante das tecnologias proposicionais, e que possibilite, no espaço sincronizado, participar da produção e circulação do conhecimento. O Outro e o Eu conviverão no entre-lugar das suas culturas e formas de vida, no interior do território planetarizado (SERPA, *op. cit.*: 156, grifos nossos).

CONCLUSÃO

Para lermos o teatro contemporâneo, é necessário ler o que está diante dos nossos olhos, ler o outro, o presente, o passado, o bairro, a cidade, o país e a história. Para ler o teatro contemporâneo, é preciso ler-se primeiro como indivíduo criador, para estabelecer diálogos diversos com o lugar, o não-lugar e o entre-lugar, de modo a poder preenchê-los com relação, história e identidade.

Pensa-se nos termos colocados por Henri Lefebvre, que propõe a proclamação do jogo lúdico como valor supremo, superando – ao reuni-los – os valores de uso e de troca: “*O centro urbano traz, para as pessoas da cidade, o movimento, o imprevisto, o possível e os encontros. Ou é um ‘teatro espontâneo’ ou não é nada*” (LEFEBVRE, 1991: 134).

É, portanto, a capacidade humana da *invenção lúdica*⁴ que precisa ser resgatada e colocada no centro de uma agenda de pesquisa que busque compreender essa ludicidade como

⁴ Expressão cunhada por Henri Lefebvre no sentido de “*dar ao tempo prioridade sobre o espaço*” e de “*por a apropriação acima do domínio*” (LEFEBVRE, *op. cit.*:132-133).

um conjunto de táticas com potencial de subversão das estratégias hegemônicas de concepção dos espaços urbanos e das cidades do mundo, que vão rapidamente transformando história, cultura e tradição em divertimento e lazer⁵.

Experiências, como as do Teatro da Vertigem e do Théâtre du Festin, analisadas no presente texto, mostram a possibilidade de construção desta ludicidade a partir do diálogo entre lugar e intervenções teatrais e artísticas, renovando a cultura e a tradição sem transformá-las em entretenimento vazio de história e identidade.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, M. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas-São Paulo: Editora Papirus, 1994.

ARAÚJO, A. Um deus e um diabo na terra de nós. **Cenário: Teatro Cultura e Lazer**, São Paulo, n.12, p. 12, 1998.

CARVALHO, B. Je hais les acteurs. **Libération**, Paris, p. 45, 5 et 6 mars 2005.

JEUDY, H. P. A cidade não é um museu, **Jornal A Tarde/Caderno 2**, Salvador, p. 1 e 3, 1/12/2002.

LEFEBVRE, H. **O Direito à Cidade**. São Paulo: Editora Moraes, 1991.

LIÉGEOIS, A. L. **Note d'intention**. Material disponibilizado pela assessoria de imprensa do espetáculo *Embouteillage*. Mimeo, 2002.

RYNGAERT, J. P. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

SERPA, A. **Urbana baianidade, baiana urbanidade**. Salvador: EDUFBA, 1998.

_____. Espaço público, cultural e cidadão. **Jornal A Tarde/Caderno 2**, Salvador, p. 6, 1/12/2002.

_____. “Os não-lugares de Salvador”. **Jornal Soterópolis**, Salvador, n. 19, p. 14, 1999.

SERPA, F. **Rascunho Digital – Diálogos com Felipe Serpa**. Salvador: EDUFBA, 2004.

TEATRO da Vertigem. Vários autores. **Trilogia Bíblica**. São Paulo: Editora Publifolha, 2002.

⁵ Essas idéias foram desenvolvidas com mais profundidade no capítulo “Culturas Transversais: Um novo referencial teórico-metodológico para a Geografia Humanística e Cultural?”, de Angelo Serpa, que compõe o livro “Da Percepção e Cognição a Representação: Reconstruções Teóricas em Geografia Humanista e Cultural”, organizado pelos professores Saete Kozel e Sylvio Fausto Gil Filho, editado pela Editora da PUC-Minas (no prelo).