

**CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA
BERILO LUIGI DEIRÓ NOSELLA**

INTERVENÇÃO COMO INTERRUPÇÃO: PRÁTICAS POLÍTICAS NA CENA PAULISTANA CONTEMPORÂNEA

RESUMO > O presente artigo apresenta-se como um início de reflexão sobre a intervenção estética/teatral no espaço público, como uma forma política de atuação social do fazer teatral na cena teatral paulistana nas décadas de 1990 e 2000. A questão que salta aos olhos, em sua formulação mais simples, mas não menos importante, é se o ato de realizar uma encenação teatral num espaço não destinado institucionalmente para tal, na organização urbana, significaria, por si só, um ato de subversão de uma dada ordem social, de tal forma que esse ato de encenar se apresente como um ato político.

*Palavras-chave:
Intervenção Artística; Interrupção
Estética; Teatro Político.*



**Carina Maria Guimarães Moreira² e
Berilo Luigi Deiró Nosella³**

A cidade, sua arquitetura e o teatro foram entrelaçados, pois, afinal, o teatro quase sempre é um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral. Ambos o teatro e o espaço urbano são lugares da representação, da reunião, e das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Encontrando as suas raízes na experiência coletiva da vida cotidiana, eles tentam ordenar as experiências desse caos. A palavra grega “theatron” significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços teatrais e arquitetônicos são ambos prismas culturais onde 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.

Boyer

¹ O presente artigo marca um início de reflexão conceitual e teórica como base ao projeto de pesquisa “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, financiado pelo CNPq e desenvolvido no Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), na Universidade Federal de São João del-Rei-MG

² Professora do Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei-MG e vice-líder do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), no qual coordena a pesquisa docente “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, com financiamento do CNPq.

³ Professor do Curso de Teatro do Departamento de Letras, Artes e Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei-MG e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto-MG e líder do Grupo de Pesquisa em História, Política e Cena (CNPq), integra a equipe de pesquisadores do projeto “As formas do político na cena contemporânea brasileira”, com financiamento do CNPq.

O teatro paulistano caracteriza-se por uma produção organizada em torno de Grupos de Trabalho, isso é evidente, mesmo que não haja uma linha homogênea de organização do que definiria o que é exatamente um Grupo de Trabalho Teatral, ou Grupo Teatral⁴. São inúmeras as implicações históricas – políticas, econômicas e culturais – deste fenômeno tanto na história do teatro paulistano quanto no recorte específico que aqui nos propomos observar, dentre estes, o surgimento do movimento Arte Contra a Barbárie e, deste,

o desenvolvimento e implementação da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade São Paulo⁵ são, em nossa observação, fundamentais para entender a forte politização presente em vários níveis deste fenômeno histórico, seja no plano da formação de uma consciência política dos artistas paulistanos quanto um afloramento das questões políticas no campo da organização coletiva no interior dos agrupamentos e nas inter-relações entre os mesmos.

O foco a que nos ateremos no presente artigo, no contexto rapidamente apresentado acima (e de necessário aprofundamento posterior), será o da percepção de duas características presentes na produção teatral deste período: um posicionamento declaradamente político e, de forma consequente, uma relação com o lugar que se ocupa e se realiza o social (a cidade, o bairro, etc.) de forte caráter analítico e crítico, no que chamaremos aqui de “intervencionista”. Apenas ainda para um esclarecimento prévio, estamos aqui entendendo como “político”, exatamente uma postura declarada e assumida diante da realidade à qual estamos integrados, postura essa que parte da consciência dos problemas de ordem social, referentes às desigualdades e injustiças históricas analisadas, e se desenvolve numa prática artística que denuncie, proponha e procure formas críticas de transformação desses problemas. Consideramos tal esclarecimento

⁴ Não cabe aqui abordar a questão, mesmo que fundamental, sobre as noções de Grupo, Companhia, Coletivo Teatral, tal deverá se dar em outro momento do desenvolvimento da pesquisa. Por ora, consideraremos apenas a forma como os próprios artistas se autodenominam.

⁵ Já há uma boa amostragem de publicações sobre as referidas experiências, tanto no sentido de registrá-la na história, como de avaliá-la criticamente. Uma rápida pesquisa nas bases de dados disponíveis será o suficiente para o interessado localizar livros e pesquisas acadêmicas sobre o assunto, ainda longe de estar esgotado.

fundamental, pois mesmo sem discordar que o político possa ter diversas maneiras de se manifestar nas práticas cotidianas, e também nas práticas artísticas, nos interessa aqui pensar neste como um posicionamento crítico e de proposição transformadora da realidade injusta nas relações dos diversos grupos sociais que a compõem. É neste sentido que propomos aqui um olhar especial a um tipo de teatro que se propõe como um instrumento de intervenção na realidade social que nos envolve.

Dadas essas premissas de recorte, uma das características pertinentes observada na produção teatral paulistana no período indicado está exatamente na utilização de espaços não convencionais como suporte para o processo criativo e para a apresentação de espetáculos de alguns grupos. Tal característica tem aproximado as produções desses grupos da ideia de intervenção estética no espaço público, percebendo-se nitidamente no “discurso” de alguns desses grupos, que tal aproximação é dada numa pretensão e perspectiva políticas.

A percepção desse fato nos levou a colocarmos como fundamental a questão: a encenação em um espaço não convencional pode ser considerada um ato de “interrupção” e inovação estética de caráter político? Todavia, responder a tal questão trata-se também de pensar no seu contrário: se não seria apenas puramente um ato de transposição de um aparato técnico próprio do espaço convencional, para um espaço não convencional, e assim, ao invés de um ato de interrupção, gerar-se-ia um ato de representação da representação – como diria Guy Debord: uma performance que se esvazia de seu potencial político. O que vem à tona é, na verdade, outra questão que tem grande valor na contemporaneidade: a arte como mercadoria, inserida na própria engrenagem social vigente ou as reais possibilidades de utilização da arte como um ato de transgressão de tais engrenagens, logo, como um ato político. Contudo, para passarmos por tais questões, devemos antes tornar claros alguns conceitos a elas referentes.

Assistimos, atualmente, a uma verdadeira “invasão” do espaço urbano por artistas em diversas cidades no Brasil, que levam seu trabalho, seja coletivo ou individual, a espaços inusitados da cidade, “interferindo”, “intervindo” no cotidiano, seja na paisagem, seja na dinâmica de relações. Dessa feita, presenciamos diversos processos e procedimentos, tanto no fazer artístico quanto na questão da inserção e recepção da arte.

O teatro contemporâneo brasileiro, em consonância com tais ideias, também realiza diversas intervenções no espaço urbano. O grupo teatral Teatro da Vertigem, no contexto paulistano das décadas de 1990 e 2000, é um dos principais representantes dessa vertente, configurando-se como um dos grupos que apostaram na proposta de utilização de espaços alternativos para

encenações dessa geração de grupos teatrais que surgem a partir da década de 1990, configurando-se como um grande inspirador para a geração subsequente⁶. Pode-se dizer que uma das principais características do Teatro da Vertigem está exatamente na utilização de espaços não convencionais como suporte para seus espetáculos e para o próprio processo criativo do grupo. A escolha de espaços não convencionais nos indica uma quebra do conceito mais tradicional de representação enquanto fenômeno teatral; além de não mais oferecer o “conforto” dado pelos teatros ao utilizar-se de um espaço inusitado da cidade. Porém, como já dito, o que nos fica é a questão: o fato de a encenação ser ambientada em espaço não convencional, por si mesma, já a caracterizaria como uma intervenção estética, no sentido político?

Para melhor responder a tal questão é preciso fazer uma revisão no conceito de “intervenção”, relacionando-o com o conceito de interrupção, caro à teoria teatral contemporânea, e que nos pareceu fecundo mediante ao esclarecimento de alguns pontos. Nesse sentido, uma encenação em espaço inusitado ou uma intervenção urbana necessitariam trazer e expor um determinado ambiente em sua complexidade, em sua geografia física e humana, confrontando os elementos conceituais inerentes à obra artística ao ambiente de apresentação. Assim, revela-se um novo sentido para aquele espaço, sendo possível, ao mesmo tempo, chamar a atenção para ele – ao estabelecer um contato direto com o espectador que talvez nunca ocorresse de outra forma – e gerar um ato político, evidenciando o quanto aquele espaço precisa ser visto e revisto pela cidade, pois em muitas vezes tais espaços, mesmo estando ali expostos, podem ser ignorados ou não reparados. Essa tendência da arte, mais especificamente do teatro, revela em sua atitude política um movimento que questiona os lugares institucionalizados e, conseqüentemente, a institucionalização da arte, rejeitando lugares tradicionais como museus e teatros como privilegiados para a obra artística. Ao mesmo

⁶ *Temos a consciência de que tal prática cênica em espaços ditos “não convencionais”, entendendo o espaço convencional como aquele socialmente designado para ela, como forma de questionamento tanto do lugar social do fazer cênico quanto da própria organização social pelo fazer cênico, não é novidade na história do teatro mundial e brasileiro. O que estamos destacando com a experiência do Teatro da Vertigem no momento indicado e na cidade de São Paulo, é um fenômeno específico em termos de proposição e influências quanto a sua cronologia e recorte geográfico. Por outro lado, temos a consciência de que tal opção pode ser problemática, pois as relações de influência e compartilhamento histórico de experiências transcendem em muito a característica, aqui detectada, de um “contato direto” com as experiências; além de corresponderem a processos de construção histórica dessas mesmas influências em termos ideológicos. Sendo assim, e considerando que não caberia aqui um levantamento de um possível quadro de influências históricas na formação de uma tradição cênica de caráter declaradamente político em espaço não convencional, fica aqui, ao menos, o destaque a importância de ter tal dado no horizonte e a provocação para que tal trabalho seja realizado no campo da pesquisa histórica de nosso teatro político. As experiências do teatro de rua, dos teatros amadores ligados a agrupamentos sociais e políticos (teatros de bairros, sindicatos, igrejas, etc.), o teatro de vanguarda, o teatro desenvolvido nos movimentos de cultura popular na década de 1960 (MCP e CPC), as proposições do Teatro do Oprimido, incorporada por movimentos sociais como o MST, etc.*

tempo, visa ao encontro do público comum e popular para sua obra, bem como à interatividade com manifestações culturais de outras naturezas, discutindo modelos canônicos impostos à arte pela tradição desses lugares institucionalizados.

Procurando redimensionar o espaço de convivência da arte contemporânea, enxergamos que tais trabalhos operam na relação da recepção e na conquista de um novo público que não frequenta os lugares institucionalizados. O artista, dessa forma, assumindo uma postura de compromisso público, procura estratégias que agucem a sensibilidade deste público, já que na malha urbana, a arte “compete” com um enorme ruído publicitário que já domina os espaços.

Numa intervenção urbana, vemos, pois, que há (ou pelo menos deveria haver) uma transformação nos parâmetros sensíveis por meio da arte e da sua recepção, sendo que essa transformação é dada pelo engajamento da arte na malha urbana através do entendimento e do desejo de redimensionar os moldes tradicionais. A noção de público enquanto assistência de uma obra artística torna-se, aqui, restritiva, sendo questionada e expandida em direção a uma noção de público, num sentido mais amplo, como o de uma coletividade não imediatamente mensurável: o público como oposição ao privado. Nestes termos, a escolha de espaços públicos para realização de obras cênicas, marcou a prática, como já dito, do Teatro da Vertigem, que escolheu como espaço de encenação hospitais, presídios abandonados, o rio Tietê ou mesmo as ruas e comércios do Bairro Bom Retiro.

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dentro dessa cidade. Talvez como no Livro de Jó, é um pouco olhar a doença por dentro, é mergulhar na doença. E talvez, com isso, provocar uma ressensibilização do espectador por meio dessa experiência. Mais do que ressignificar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de ressensibilização do rio para o espectador. Esse rio que é um rio-esgoto. (ARAÚJO, 2006, p. 25)

Ao mesmo tempo, a encenação transforma aquele espaço num outro, o espaço ficcional não é mais o Rio Tietê ou o hospital Humberto Pinto, e assim, a encenação pode surtir o efeito de mascarar o lixo e a desolação através de uma performance que apenas utiliza aqueles espaços como “fundo”. Isso pode ocorrer na execução da performance, não só pelos atores no momento da encenação, mas por todo trabalho prévio técnico e estético pensado para o espaço – cenário, iluminação, etc. Após e durante a performance, aquele local pode passar a se mostrar como um lugar revitalizado, quase um espaço “cult”, valorizando, “maquiando” e “limpando” a sujeira visível, levando-nos inclusive a pensar em uma gentrificação momentânea daquele espaço.

Durante as aulas do curso *Cidade(s), processos sócios espaciais e conformação urbana*⁷, a professora Carmem Guerra – na aula “*Intervenções urbanas, produção estética e espaço público*” – procurando entender o espaço público partindo das perspectivas que as práticas artísticas possibilitam à participação e apropriação urbana, para tal a professora trouxe uma discussão muito fértil, no diálogo entre os campos da arte e da arquitetura, por meio da reconsideração terminológica do conceito de “intervenção” apresentando, para tal, dois significados para a palavra: “intervenção cirúrgica” e “intervenção militar”.

A intervenção cirúrgica, segundo a autora, requer assepsia – um corpo doente não controlado requer cuidados especiais – tanto do material que entra em contato com ele, quanto à forma de se entrar em contato. Para além da preparação externa, uma vez iniciada a intervenção, aquilo que vem do interior do corpo, já não é reconhecido pelo próprio dono do corpo, portanto, é “estranho”. Em relação ao entendimento do espaço público, tal significado procura uma reavaliação sobre o significado de “intervir”, dessa forma, uma sala de cirurgia mesmo sendo um lugar que oferece cura, não é necessariamente um lugar de vida. Trazendo tal entendimento para pensar o espaço público, podemos perceber que, de certo

ponto de vista, a intervenção pode trazer como consequência a transformação do espaço, e que tal transformação, apesar de trazer a cura, por outro lado pode transformá-lo em um espaço não habitável. Nesse sentido, em se pensando no espaço público, a gentrificação atuaria como a intervenção cirúrgica, trazendo uma assepsia aos locais e conseqüentemente a alienação e separação em relação aos próprios espaços. Tal alienação contradiz o sentido de tempo, descontextualizando a própria história dos locais mais antigos e, por conseguinte da vida que habita ou habitava depois da intervenção.

Para tentarmos ir mais fundo na reflexão, tomemos outra acepção do termo “intervenção cirúrgica”, agora a partir do texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

Qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no polo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos [...], o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor

⁷ O referido curso foi organizado pelos professores Cibele Saliba Rizek, Manoel Rodrigues Alves, Carlos Tápia Martin, Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanez, numa parceria entre o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP de São Carlos e a Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade de Sevilha, no ano de 2010 na USP de São Carlos. As passagens presentes no artigo são frutos de anotações em sala de aula, realizadas pela pesquisadora Carina M. G. Moreira e por outros colegas que participaram do mesmo. Além das anotações, a professora Carmen Guerra disponibilizou um texto de sua autoria redigido especificamente para as aulas sobre Intervenção ministradas por ela no referido curso. Não há até o momento a identificação de publicação do referido material, sendo assim, as passagens devem ser entendidas como de autoria da pesquisadora Carmen Guerra, porém a partir de nossa leitura.

observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis.
(BENJAMIN, 1994, p. 186-187)

Benjamin trabalha com a ideia de refuncionalização da obra de arte. Nessas condições, a obra de arte desatrela-se de sua função sagrada e ritualística, inserida em uma tradição, passando a constituir-se no campo de seu valor de exposição. Esse mecanismo tem como consequência o deslocamento de uma prática ritualística para uma *práxis* política, acarretando como consequência histórica a transformação tanto dos modos de produção como das formas de recepção do público.

A oposição dos valores de culto e exposição assinala a alteração no campo da percepção moderna. Podemos considerar, no texto acima, que o pintor trabalha sua arte contemplativa, enquanto que o cinegrafista, comparado ao cirurgião, intervém cirurgicamente, “penetra profundamente as vísceras dessa realidade”. O termo “intervenção cirúrgica”, se por um lado, pode ser entendido como um meio de cura e assepsia, por outro, pode ser entendido como uma possibilidade de *práxis* política. Para pensar como essas duas diferentes acepções podem se sustentar, passemos a outras formas de pensar a terminologia.

Para examinar a intervenção artística como uma *práxis* política, propomos a análise do conceito de “interrupção”, pensando assim a própria intervenção como um ato de interrupção. Lehmann afirma que a ideia de interrupção (enquanto ato de interromper

interromper um fluxo contínuo – uma ação, uma narrativa, etc.) é um grande elemento político do teatro contemporâneo. Para que haja a interrupção, que aqui entendemos também como um ato de intervenção, o autor pressupõe que é preciso pensar na forma, uma vez que “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (LUKÁCS *apud* LEHMANN, 2009, p. 6).

Nesse sentido, o espaço de encenação inusitado apresenta-se como um local de potencial inesgotável, trazendo para o espectador a possibilidade de deparar-se espacialmente com uma situação extracotidiana, que gera uma nova experiência, incorporando uma relação com o que é político, por meio de “um teatro que rompe com um teatro como lugar de exibição ao produzir situações nas quais a inocência enganosa do espectador é perturbada, violada, questionada” (LEHMANN, 2009, p. 11).

A noção de interrupção, no caso teatral, significaria exatamente a inviabilização das noções de discurso e de representação, pois ambas prescindem de um encadeamento minimamente lógico, seja de ideias, seja de análises, ou até mesmo de imagens. A interrupção pode ser causada, por exemplo, pela quebra do fluxo cotidiano da vida. A arte performática apresentaria essa potencialidade, muito por seu alargamento, um aumento “superabundante” dos próprios elementos do discurso e da representação até o ponto em que eles se desintegram. A expansão do tempo de um discurso, por exemplo, despe-o de seu significado fazendo com que sobrem apenas fragmentos desmaterializados, paralisados, estagnados, ou seja, interrompidos.

É interessante lembrarmos a noção de “tamanho justo” empreendida por Aristóteles em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1987, p. 207-208) para definir a extensão justa da tragédia. Ela não deve ser nem tão pequena que não se possa apreciar suas partes em detalhes, nem tão grande que não se possa apreender toda sua extensão. Impossível não pensar na ideia de cisão da história de Walter Benjamin, muito bem expressa na imagem do *Ángelus Novus* em suas teses *Sobre o conceito da história* (1994), ideia esta que, obviamente, também está presente no distanciamento de Brecht.

Existe um quadro de Klee intitulado 'AngelusNovus'. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade.
(BENJAMIN, 1987, p. 226)

A noção de distanciamento de Brecht liga-se diretamente ao conceito de *Gestus* empreendida por ele. Segundo Ingrid Dormien Koudela, o *Gestus* apresenta-se como uma síntese e uma análise, em nível corpóreo, de

tensão com a palavra. Ele congregaria o ato contínuo, cotidiano, e sua contextualização histórica, que, ligada ao passado, é estática e paralisa o *continuum* cotidiano. O “teatro brechtiano”, como ele mesmo o chamará a partir de um dado momento, é o teatro da dialética, da contradição, e que, contrariamente a Hegel, é gerada na interrupção. O *Gestus* apresenta-se como a síntese da contradição ou da paralisia da dialética, presente na ideia de “imagem dialética”: imagens que articulem internamente as contradições, não como forma de avanço histórico, mas de paralisia. O *Gestus* é a imagem dialética por excelência. É interessante pensarmos no exemplo do quadro de Brühgel, *A Queda de Ícaro*, utilizado pelo próprio Brecht para exemplificar o *Gestus*.

Se investigarmos os fundamentos dos contrastes pictóricos de Brühgel, nos apercebemos que apresentam contradições. Na QUEDA DE ÍCARO a catástrofe toma de assalto o idílio de tal forma que este fica acentuado, promovendo conhecimentos valiosos sobre o próprio idílio. Ele não permite à catástrofe transformar o idílio; ao contrário, este permanece inalterado, mantido indestrutível, apenas perturbado.
[...]

Não é apenas uma disposição que parte de imagens como essas, mas uma multiplicidade de disposições. Mesmo quando Brühgel equilibra seus opostos, ele não os equipara uns aos outros.
[...]

Também não existe nele uma separação entre o trágico e o cômico, o seu trágico contém o cômico e seu cômico, o trágico.
[...]

Poucos outros pintores retrataram o mundo de forma tão bela quanto Brühgel, que representou a ocupação

*dos homens de forma tão avessa.
Ele delegou aos seus seres humanos
desajeitados, estúpidos, ignorantes - um
mundo maravilhoso. A beleza da natureza
adquire nele algo prepotente, ainda não
utilizado; ela ainda não está dominada,
ainda não foi infetada pelos homens.
(BRECHT apud KOUDELA, 2006, p. 30)*

A possibilidade de uma visada política da intervenção, partindo-se da premissa de olhar e compreendê-la como interrupção, nos leva à sua segunda noção desenvolvida pela professora Carmen Guerra, ou seja, intervenção militar. Esta necessita de uma estratégia, de organização e objetivo. Portanto, pensar a intervenção como interrupção não é uma questão teórica a posteriori, mas sim um posicionamento prático *a priori*.

A intervenção militar também se explica por uma necessidade de cura e, no sentido de “salvar algo”, é feita por meio de estratégias militares, força bélica, seguindo uma lógica que tende a se justificar de forma que pareça realmente necessária. Entretanto, é sabido que esta escolha muitas vezes é arbitrária. O modelo militar traz à tona a condição do espaço público como um espaço de conflito, gerando reações de diferentes núcleos.

Pensar em intervenção militar gera muitas vezes uma sensação de algo negativo, arbitrário e desnecessário, principalmente se pensarmos que um dos princípios básicos desse tipo de intervenção é a força, juntamente com o aparato bélico que a subsidia. No entanto, é importante não perder de vista que a força não é o único fator que define o sucesso e os resultados de uma intervenção militar, mas sim, antes de tudo, a sua estratégia. A intervenção teatral, para gerar interrupção, antes de tudo, deveria conter uma estratégia, para só então, munida se seu aparato “bélico” entrar em ação e surtir algum efeito enquanto *práxis* política. Logo, pressupõe-se que, em primeiro lugar, seja necessário identificar os inimigos e seus pontos fracos para então partir para o ataque corpo a corpo.

Como breve conclusão – que mais pretende lançar ênfase sobre um problema que nos parece não estar ainda suficientemente na pauta do dia –, gostaríamos de apontar a impressão deixada pelo nosso teatro de intervenção contemporâneo. Percebemos que ele tende a partir para o “corpo a corpo” – visto como o princípio de nossa arte. Entretanto, essa luta e esforço não pressupõem uma estratégia profundamente elaborada e muito menos o reconhecimento dos inimigos, fazendo-nos cair assim, facilmente, na simples representação de uma intervenção de fato.

Seguindo essa lógica argumentativa, ao não incorporarmos no próprio espetáculo as estruturas de produção materiais e estéticas do espaço – com seus problemas específicos e com uma profunda análise sobre os responsáveis históricos e atuais pela sua situação – esse local passa a situar-se apenas como “pano de fundo” da realização do espetáculo, não gerando assim uma real intervenção naquele espaço. A intervenção, realizada sem a carga de estratégia militar necessária, corre o risco de tornar-se apenas uma “utilização” do espaço, e não de fato uma interrupção no fluxo de exploração e deterioração histórica do mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo, Nova Cultura, 1987. (Coleção os Pensadores Aristóteles volume II)

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1).

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Sílvia; AUDIO, Roberto. (Org.). *BR-3 - Teatro da Vertigem*. 1 ed. São Paulo: Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2006.

HOYOS, Carmen Guerra. *Contra-espço ou contra-o-espço. Material apresentado na disciplina Cidades (s): Processos Sócio-Espaciais e Transformações Urbanas*. Ministrada no curso de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – USP, ministrada pelos professores Cibele Saliba Rizek, Manoel Rodrigues Alves, Carlos Tápia Martin, Carmen Guerra de Hoyos, Mariano Pérez Humanez. 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien. “Sobre a Poética do Fragmento em Muller”. In *Urdimento – Revista de Estudos Pós-Graduados em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol1, n.08– Florianópolis: UDESC/CEART, Dez 2006*. Disponível em: <http://argeo.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2006/urdimento_8.pdf#page=29>. Acesso em: 18 jun. 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no Texto Teatral. Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ABSTRACT

This article presents as an initial reflection about esthetic and theatrical intervention in public space, regarding to the form of social performance policy of theatre in São Paulo scene, around the 1990s to 2000s. The question that is highlighted, in its more simple formulation, is whether the act of performing a theatrical staging in a space that is not institutionally intended for it (on urban organization) would mean, by itself, an act of subversion of a given social order, in such a way that this act to stage appears as a political act.

KEYWORDS

Art Intervention; Esthetic Interruption; Political Theatre.