

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Imagem, memória e política em Bom Retiro – 958 metros, do Teatro da Vertigem*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG, Doutoranda, Orientadora Sara del Carmen Rojo de La Rosa. Atriz.

## RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise da peça “Bom Retiro – 958 metros” (2012), do Teatro da Vertigem, sob uma perspectiva das teorias da imagem e da memória em performance. A peça é tomada neste artigo como um exemplo de um fazer teatral político atual, que não estabelece uma defesa ideológica, mas instaura um espaço de experiência diferenciado, em um lugar concreto da cidade de São Paulo – o bairro do Bom Retiro. Na peça, o público é conduzido pelas ruas do bairro, numa caminhada de exatos 958 metros, na qual se depara com cenas e imagens que trazem à tona a história de imigração do bairro e o contexto atual vivenciado no local. Nesse sentido, o Teatro da Vertigem evidencia a convivência e o embate entre diferentes temporalidades e espaços geográficos e culturais presentes no bairro, por meio de suas construções arquitetônicas, de personagens típicos e das intensas e contraditórias relações de consumo, propondo um direcionamento crítico do olhar do espectador sobre esses espaços.

**Palavras-chave:** Teatro Político. Imagem. Memória. Teatro da Vertigem. Bom Retiro.

## ABSTRACT

This paper proposes an analysis of the play Bom Retiro - 958 metros (2012), of Teatro da Vertigem, from a perspective of the theories of image and memory in performance. This play is an example of current political theater, which does not establish an ideological defense, but introduces a differentiated space of experience, in a specific place in the city of São Paulo - the neighborhood of Bom Retiro. In the play, the audience is led through the streets, through a walk of exactly 958 meters, in which they are faced with scenes and images that bring out the immigration history of the neighborhood and the current context experienced on this site. In this sense, Teatro da Vertigem shows the coexistence and conflict between different temporalities and geographical and cultural spaces presents in the neighborhood, through its architectural buildings, its typical characters and its intense and contradictory consumer relations, proposing to the spectator a critical look on these spaces.

**Key-words:** Political Theater. Image. Memory. Teatro da Vertigem. Bom Retiro.

Gostaríamos de destacar dois pontos iniciais para esta abordagem que pretendemos fazer acerca do trabalho do Teatro da Vertigem: primeiro, percebemos que o grupo está inserido em um contexto de democracias neoliberais, em que a aparência de liberdade de escolha e expressão, além do fracasso prático do socialismo, dificulta a formação de identidades opositoras. Além disso, está inserido no que Jacques Rancière afirma como um regime estético já não mais representativo, com um sistema ordenado e totalizador de relações espaço-temporais, mas muito mais baseado em uma fragmentação dessas noções. Entendemos também, seguindo o pensamento de Ileana Diéguez Caballero, que

a partir dos últimos anos da década de noventa, o teatro latino-americano transitou por escrituras mais visuais, influenciadas pelas indagações no território da plástica, o Accionismo e a instalação, incursionando por processos que implicam sutis questionamentos conceituais e críticos. (DIEGUEZ CABALLERO, 2011, p. 22)

A partir desse contexto, acreditamos que o trabalho do Teatro da Vertigem pode ser entendido como político se o pensarmos a partir da aproximação entre estética e política feita por Rancière, que entende que há “na base da política uma ‘estética’.” (2009a, p. 16). Assim, segundo o filósofo:

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2009a, p. 26)

Entendemos que a peça que nos propomos a analisar aqui, *Bom Retiro – 958 metros*, apresenta algumas características que nos permitem dizer que ela configura espaços capazes de proporcionar uma “partilha do sensível”, ou seja, o que Rancière entende como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas.” (RANCIÈRE, 2009a, p. 15, grifo do autor).

Um primeiro ponto que gostaríamos de destacar é a ocupação espacial que o grupo realiza. O espetáculo *Bom Retiro* se inicia quando o espectador compra o seu ingresso, ganha um programa da peça, que traz também um mapa, e é informado de que a encenação será a alguns quarteirões dali. O espectador tem a possibilidade de esperar para sair junto com outras pessoas, ou ir sozinho caminhando até o local indicado. Caso opte por ir sozinho, alternativa recomendada no ato da compra, o espetáculo para ele já começou: ele caminhará por cerca de cinco quarteirões desertos, por volta das 21h, no bairro do Bom Retiro, em São Paulo. A experiência do deslocamento e a ocupação de espaços públicos é uma marca significativa dos trabalhos do Teatro da Vertigem. No caso de *Bom Retiro*, a encenação passará por ruas do bairro, por

uma galeria comercial, por um antigo prédio da comunidade judaica, onde, entre outros espaços, o grupo ocupa uma ruína de uma sala de teatro.

Entendemos que essas peculiaridades do lugar em que a peça ocorre é uma característica importante para o caráter político do teatro que o Vertigem desenvolve. Isso porque a concepção dramática espacial da obra influencia na relação entre a obra e o espectador, e diz de como aquela concebe o lugar deste, como afirma Sara Rojo (2005, p.74): “determina o tipo de relação desejada”. Não mais uma relação de “quarta parede”, mas um convite a “habitar” um espaço, a fazer parte dele, a adentrar suas significações prévias (por se tratarem de espaços que já carregam em si memórias históricas ou significados latentes) e ressignificá-los também a partir da obra espetacular. Assim, nas palavras de Rojo (2005, p. 74, grifo do original), “se produz uma evolução do espaço dramático como lugar *físico-objeto* para a dramaturgia do espaço, ou seja, na direção deste como construtor”. Nesse sentido, entendendo que há um diálogo ativo entre o espaço e a obra, um espaço que se estabelece a priori numa esfera urbana, podemos pensar, com André Carreira (2007), que

Toda fala teatral que se instala na cidade propõe uma “desordem” que interfere nos fluxos centrais estabelecidos. (...) “Desorganizar” o fluxo da rua através das linguagens teatrais é buscar a construção de Lugares, pois implica na redefinição de relações entre o cidadão e os espaços da cidade. O ato de “tomar” a cidade é um claro posicionamento ideológico que se funda como declaração de direitos sobre as normas do espaço público. (CARREIRA, 2008, p.71)

Exemplo dessa desestruturação das normas do espaço público é a cena em que duas atrizes, vestidas com um mesmo modelo de vestido vermelho, iniciam uma briga no meio de um cruzamento de duas ruas do bairro. Uma espécie de ringue é montado ali, e as atrizes se confrontam, tiram a roupa uma da outra, até ficarem completamente nuas, e terminarem a cena com um beijo. Além de interferir nas normas públicas – a nudez pública como atentado ao pudor – a cena, pela própria força de fetiche que tem, é capaz de desestabilizar fluxos de rotina. Não raro, o caminhão de lixo, que passa por ali naquele horário, estaciona e espera a realização da cena. Também uma das equipes de policiais que fazem a ronda no bairro comumente segue o espetáculo nas cenas na rua, sem que fosse feito nenhum pedido para isso. E, um último exemplo, no dia em que assisti ao espetáculo, um catador de papel entrou voluntariamente na cena e começou a participar (o que fez com que o ator que fazia um catador de papel ficasse bastante diminuído). Não que esses exemplos, por si, configurem um espaço de partilha do sensível, de comunhão de uma experiência estética, mas começam a apontar a possibilidade de aquelas pessoas, que por vezes estão apartadas dos regimes de visibilidades, serem ali incluídas, “ainda que de forma provisória e fragmentada”.

No entanto, se trabalhamos aqui com o pensamento de Jacques Rancière, não podemos ignorar o fato de que ele acredita em um “espectador emancipado”. Ele questiona as bases sobre as quais se erige um teatro político, e em última

instância uma arte política, tanto de inclinação brechtiana, que buscava provocar um distanciamento crítico no espectador, quanto mais experimental, que tiraria o espectador de seu lugar confortável, fazendo-o transitar pela encenação, assumir-se como atuante. Para Rancière, o que deve ser transformado não é a relação do espectador com a obra, no sentido de que ele deveria tomar parte dela, mas devem ser revistas as oposições embrutecedoras entre ver/atuar e ignorar/conhecer, que aparecem na concepção das obras teatrais. De acordo com Rancière (2010, p. 23), “não temos que transformar os espectadores em atores nem os ignorantes em doutos. O que temos que fazer é reconhecer o saber que põe em prática o ignorante e a atividade própria do espectador”.

Questionamo-nos, então, se, ao fazer o espectador transitar pelo bairro Bom Retiro, não estaria o Vertigem perpetuando as oposições entre ver e atuar, tentando transformar o espectador em um sujeito “mais ativo”. Isso pode ser melhor pensado se observarmos a figura da “Guia”, uma atriz, com o olhar perdido e sem vida, que carrega o tempo todo nas mãos uma espécie de TV portátil, uma fonte de luz a que ela observa, mas permanece indiferente. Ela se mistura aos espectadores e, muda, serve como guia da trajetória. Nela, talvez, esteja presente esse sentido da oposição entre ver e atuar: é uma espectadora passiva, sem vida, distraída: pode passear pelas cenas do espetáculo que nada lhe transformará, nada lhe servirá de experiência. O público, no entanto, tem a opção de assistir ativa ou passivamente ao espetáculo; e ademais, além de andar, não terá nenhuma outra função ativa ali, será realmente um *espectador*. Percebemos que ao afirmar que existe uma atividade própria no ato de ver do espectador, Rancière não intenta suprimir a possibilidade da passividade também nesse ato, como há a possibilidade da passividade e da atividade no ato de fazer com que os espectadores caminhem pela encenação, ou mesmo na proposta do distanciamento brechtiano.

Na peça *Bom Retiro*, a proposta de uma trajetória que o espectador deve traçar não é política apenas por tirar o espectador de seu lugar de conforto, mas por proporcionar a construção de imagens significativas em diálogo com os espaços da cidade. Isso permite que os espectadores tenham outra experiência daqueles lugares, que não a proporcionada pelos fluxos cotidianos, entranhados de uma lógica de organização e de delimitação dos espaços de trânsito e de visibilidade. Nesse sentido, acreditamos que o Vertigem constrói, em seu espetáculo, o que Didi-Huberman entende por uma “imagem crítica”:

Uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para transcrevê-lo, mas para construí-lo. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172).

As cenas passadas na galeria, por exemplo, permitem que o espectador transite pelo “avesso” dos centros de compras, vislumbrando imagens que

remetem ao trabalho incessante das costureiras, em sua maioria imigrantes bolivianas que vivem em condição subumana, aos manequins sempre perfeitos vindos da Coreia, ao sonho de consumo, e também aos excluídos do consumo. Essas cenas muitas vezes trazem imagens que, no imaginário cotidiano, estão na esfera da invisibilidade. O projeto do Teatro da Vertigem no bairro Bom Retiro começou com a constatação de que aquele espaço da cidade estava se transformando em um pretensioso centro de consumo, pretensioso no sentido de que pretendia parecer “chique”, “de luxo”, e escondia uma série de tensões do bairro, pelas relações de trabalho e de convivência de diferentes etnias provenientes de imigração (judeus, coreanos, bolivianos), além das próprias tensões geradas por uma sociedade de consumo (a produção de lixo, a quantidade de excluídos). Era preciso, portanto, trabalhar tanto com a memória de arquivo do bairro, quanto com a performática, presente no repertório dos moradores (TAYLOR, 2013).

O que o Vertigem faz é trabalhar sobre esse regime de visibilidade e invisibilidade, levando para a cena figuras ou lugares que possam falar de sua história, uma “escrita muda”, como entende Rancière (2009b, p.35), ou seja, “a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. (...) Tudo é rastro, vestígio ou fóssil”. É nesse sentido que podemos entender a ruína do teatro judaico como uma marca de uma história, algo que fala, mas que talvez necessite de uma mudança na estrutura de visibilidade, nos fluxos cotidianos, para ser ouvida. Não que o Teatro da Vertigem, em sua encenação, tenha um discurso direto relacionado a essa imagem, mas ela, por si, montada juntamente com as outras imagens do espetáculo, é capaz de falar, de deixar ver esses rastros de uma historicidade.

Assim, entendemos que o Teatro da Vertigem, especialmente na peça *Bom Retiro*, ao trabalhar sobre os regimes estéticos de visibilidade, trazendo à cena imagens que muitas vezes estão apartadas desse regime, trabalha também sobre questões políticas, modificando fluxos cotidianos da cidade.

## REFERÊNCIAS

CARREIRA, Adré. Teatro de invasão: redefinindo a ordem da cidade. In LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 67-78.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIEGUÉZ CABALLERO, Ileana. *Cenários liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: EDUFO, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. 136p.

ARTE DA CENA:  
A PESQUISA EM  
DIÁLOGO COM  
O M U N D O

VII Reunião Científica  
da ABRACE

27 a 29 outubro 2013  
UFMG - Belo Horizonte



\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009b.

ROJO, Sara. Espaço e corpo no teatro italiano atual. In *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 73-121.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.