

MOREIRA, Carina Maria Guimarães. Intervenção: espaço público, espaço político? Rio de Janeiro: UNIRIO; Doutoranda; Bolsista FAPERJ; Orientadora Prof^a. Dr^a. Beatriz Resende. Diretora Teatral.

RESUMO

A presente comunicação apresenta-se como um início de reflexão sobre a possibilidade de compreensão da intervenção estética/ teatral no espaço público como uma forma política de atuação social do fazer teatral. Para tal, acreditamos que o primeiro passo é realizar o exercício de historicizar as relações entre Teatro e Espaço Público, procurando perceber como, na história do teatro, definir um espaço de representação é de alguma forma definir um controle sobre a representação.

Palavras-chave: Intervenção Teatral. Espaço Público. Lugar Teatral. Espaço Cênico.

ABSTRACT

The present communication is showed as an initial reflection about the possibility of comprehension of an esthetical /theatrical intervention in the public space as a political way of social action of the theatrical play. In order to accomplish this, we believe that the first step is to realize the exercise of historical relations between Theater and public space, trying to perceive how in theater's history when defining the dramatization's space it also means controlling this dramatization.

Keywords: Theatrical Intervention. Public Space. Theatrical Space. Scenic Space.

A presente comunicação apresenta-se como um início de reflexão sobre a possibilidade de compreensão da intervenção estética/ teatral no espaço público como uma forma política de atuação social do fazer teatral. A questão que salta aos olhos para esta comunicação, em sua formulação mais simples, é se o ato de realizar uma encenação teatral num espaço não destinado na organização urbana para tal significa, por si só, um ato de subversão de uma dada ordem social, isto é, de tal forma que o mesmo apresente-se por si só como um ato político.

Como objeto de análise, selecionamos o espetáculo BR3, do grupo Teatro da Vertigem, encenado no rio Tietê, no ano de 2006. O referido trabalho teatral chamou-nos a atenção pelo espaço de encenação: o rio Tietê, que além de apresentar-se como um espaço não convencional, representa um espaço dialético da cidade — um espaço vivo, um grande rio que corta a cidade de São Paulo e ao mesmo tempo um espaço morto, depósito de lixo e esgoto; espaço que de certa forma evidencia a perversidade do processo de urbanização da maior cidade do Brasil.

Para um início de enfrentamento da questão, façamos um breve recuo histórico e conceitual. O século XVIII cunhou uma normatização do fenômeno cênico

que balizou a compreensão do que é teatro até o final do século XIX; tal recebeu o nome de Drama. Para Szondi (2001), Drama é uma configuração do fenômeno teatral historicamente dada — forma que tem seu germe no Renascimento, dá seus primeiros passos no decorrer do século XVII, floresce no século XVIII e tem seu auge e decadência no século XIX —, ou seja, é a conformação que o teatro ocidental ganha na sociedade capitalista como expressão estética da ideologia burguesa. Essa possuía uma forma fechada na qual o herói, o personagem principal, era o burguês; o âmbito dos acontecimentos era o privado; e as ações proscritas realizadas por meio do diálogo, ou seja, o texto, é sua base e o diálogo é sua estrutura marcante. Tal configuração também especializou seus locais de apresentação, constituindo todo um percurso do teatro enquanto edifício arquitetônico favorecendo a esse modelo. Portanto, a partir do local institucionalizado, ainda na Idade Média, o espaço de realização do teatro passará, até o século XIX, por uma série de transformações no sentido do aprimoramento técnico deste espaço, o que tem fundamentalmente duas consequências: 1) gera-se um modelo racional e histórico do edifício destinado às representações cênicas, conhecido entre nós como o “palco italiano”; 2) gera-se a fusão, a-histórica, entre as noções de Teatro, enquanto fazer cênico, e Teatro, enquanto seu local de realização corporificado por um edifício arquitetônico. É possível acompanhar essa trajetória por meio da história do drama (teatro elisabetano e teatro de corte no século XV e XVI, classicismo francês no século XVII, drama burguês no século XVIII, romantismo e naturalismo no século XIX); ou pela história da arquitetura teatral (o *The Theatre* em 1576 e o *Teatro Olímpico* de 1585, o *Teatro Farnese* de 1628, o *Teatro Alla Scala* de Milão em 1778 e a *Ópera* de Paris em 1875). Tal história, em ambas as versões, trata da história do drama, como o compreendemos hoje, que tem como paradigma a realização da ilusão cênica nos moldes do realismo burguês. Seguindo esta história até nossos dias, podemos dizer que os espaços especializados para as apresentações de teatro corroboram, muitas vezes ainda hoje, no sentido de afirmar essa hegemonia estética. Por exemplo, a frequência desses estabelecimentos sempre foi reservada para aqueles que provinham da camada social apropriada tanto do ponto de vista do objeto estético como do público ali presente.

O que se percebe, em síntese, é um movimento de controle “para dentro”, um movimento que “se fecha”. O drama burguês, enquanto estrutura cênico-dramatúrgica, é um enrijecer formal que acompanha um enrijecer do espaço (definindo, inclusive, seu espaço na conformação urbana) e, por sua vez, um enrijecer das formas de controle institucional. Da rua para a igreja, para os salões dos palácios ou para os edifícios teatrais, a arte cênica se institucionaliza ganhando corpo e forma, ocupando seu lugar determinado na cidade, passando a viver sobre vigilância. Obviamente, trata-se este de um movimento dialético, pois, se por um lado muito de sua espontaneidade e liberdade se perde, o fenômeno cênico, nesse processo, nasce enquanto manifestação artística e social fundamental da vida humana. Lembrando Brecht, “Pode-se dizer que o teatro derivou do ritual religioso, o que é dizer que o teatro surgiu por ter se desprendido do ritual” (BRECHT, 1967, p. 184).

Se o caminhar do teatro para o interior do edifício significou uma forma de controle, historicamente, no século XX, a reação a este controle deu-se, em

uma de suas formas, na negação do edifício. Dado o apogeu e declínio do drama no final do século XIX, no século XX houve diversas propostas de renovação da cena, como também de reivindicação de um tipo de arte que rompesse com a exclusividade do gosto burguês. As renovações trazidas pelo Teatro Épico de Piscator e Brecht, ao trazer ao centro da cena a esfera política, abandonaram os anseios estéticos de representação da burguesia. Também Artaud, ao opor-se à tradição “textocentrista” coloca em xeque a própria noção de representação como ilusão da realidade contrapondo-se à ideologia burguesa em cena. São muitas as novidades trazidas pelas vanguardas do século XX, que questionavam tanto as formas estéticas como os espaços de apresentação, promovendo uma verdadeira renovação dos conceitos até então estabelecidos. Porém, também esse movimento, que novamente encaminha o teatro para espaços não institucionalizados é dialético: se por um lado busca uma fuga à institucionalização e aos controles sociais, por outro amplia as formas de institucionalização para fora dos espaços de controle tradicionais. Tal se dá, acreditamos, pois em muitos casos, o abandono do edifício pelo espaço alternativo significa apenas uma mudança de ambiência, de pano de fundo, uma simples transposição do aparato técnico historicamente vinculado ao edifício teatral para fora dele. Em muitos espetáculos hoje encenados na rua é possível observar os atores mantendo certas convenções de frontalidade, por exemplo. O princípio da ilusão mantém-se independentemente do espaço em que o espetáculo aconteça. É interessante lembrarmos que Brecht questiona a tradição do teatro ilusionista burguês dentro do próprio espaço desta tradição: o palco italiano. Aqui, começamos a construir como hipótese, nossa possível resposta à questão de se o simples ato de intervenção artística/ teatral no espaço público é, por si mesmo, político.

O espaço de representação escolhido para a realização do espetáculo BR3, nada convencional, 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 de BR3 ter sido ambientada no rio Tietê, por si só, 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.

Segundo a professora Carmen Guerra, da Escola Técnica Superior de Arquitetura da Universidade de Sevilha, para entender o “espaço público a partir das possibilidades e aberturas que as práticas artísticas propõem para participação e apropriação urbana” (GUERRA, 2010, p. 42), é preciso compreender o conceito de intervenção a partir de dois significados: como intervenção cirúrgica e como intervenção militar.

Segundo a autora a intervenção cirúrgica requer assepsia — um corpo doente, não controlado requer cuidados especiais — tanto quanto ao material que entra em contato com ele, quanto à forma de se entrar em contato, repleta de acuidade. Carmen apresenta também a ideia de que 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 sentido procura uma reavaliação sobre o significado de intervir, onde a sala de cirurgia, mesmo

sendo um lugar que oferece cura, não é um lugar de vida. Trazendo essa terminologia para pensar o espaço público, podemos entender 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, pode torná-lo um espaço não habitável.

Neste sentido, a encenação de BR3, ao realizar-se no rio Tietê, um espaço quase morto da cidade, revela um novo sentido para aquele espaço. Resignifica o rio, criando quase que um espaço “limpo”, onde é possível, ao mesmo tempo, chamar a atenção para ele — ao estabelecer um contato rio-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, mas que, mesmo estando ali exposto, é ignorado por ela.

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 (FERNANDES em Audio, 2006, 25).

Ao mesmo tempo, por outro lado, a encenação transforma aquele espaço num outro, o espaço ficcional não é mais o rio Tietê, e assim a encenação pode surtir o efeito de mascarar o lixo e a desolação através de uma performance que apenas utiliza o rio como “fundo”. Tal pode dar-se 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 pode passar a se mostrar como um espaço revitalizado, quase um espaço “cult”, valorizando, “maquiando” e “limpando” a sujeira visível, nos levando até a pensar em uma *gentrificação* daquele espaço.

Voltando aos conceitos trabalhados pela professora Carmen Guerra, a intervenção militar também se explica por uma necessidade de cura, “para 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; porém, 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 são a força e 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 de seu aparato “bélico”, entrar em campo, e aí sim surtir algum efeito

enquanto *práxis* política. Ato esse que pressupõe, em primeiro lugar, 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, realizado em espaços alternativos — agora não mais falando apenas especificamente do BR3, mas do teatro de intervenção em geral — de que partimos muito facilmente para o “corpo a corpo” — visto o princípio de nossa arte. Entretanto, esta 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.

No caso específico do espetáculo BR3, seguindo essa lógica argumentativa, ao não incorporar no próprio espetáculo, em suas estruturas de produção, tanto material como estética, o rio Tietê com seus problemas específicos e com uma profunda análise sobre os responsáveis históricos e atuais pela sua situação, coloca-o apenas como espaço de fundo da realização do espetáculo, não gerando assim uma real intervenção naquele espaço (é pertinente a informação de que todo o processo de ensaio se deu longe do rio Tietê; e de que o mesmo não aparece como objeto em si do enredo dramaturgico). A intervenção, realizada sem a carga de estratégia necessária, corre o risco de tornar-se apenas numa “utilização” do espaço, e não de fato numa intervenção no fluxo de exploração e deteriorização histórica do mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERNANDES, Sílvia e AUDIO, Roberto (orgs.). BR3. São Paulo: EDUSP, 2006.

GUERRA, Carmen. “**Intervenções urbanas, produção estética e espaço público**”. Aula ministrada no curso Cidade(s): processos socioespaciais e conformações urbanas, sob responsabilidade dos docentes Prof. Dr. Manoel Antonio Lopes Rodrigues Alves e Prof^a. Dr^a. Cibele Saliba Rizek, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC – USP em agosto de 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.