

CARVALHO, Francis Wilker de. **Poetas da cena que enfrentaram Brasília: o espaço inclemente.** São Paulo: Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Doutorado; Antônio Carlos de Araújo Silva. Professor e encenador.

RESUMO: O presente artigo se dedica a pensar as relações entre teatro e espaço urbano a partir do trabalho dos encenadores Ary Pára-Raios (1939-2003) e Manguiera Diniz (1954-2009), artistas que construíram importante atuação na produção cênica da capital brasileira, especialmente entre os anos de 1979 e 1992. Em dezembro de 1979, Ary realiza nas ruas de Brasília uma ação denominada *Guerrilha do Bom Humor*, contexto em que irá surgir seu grupo, o *Esquadrão da Vida*, que se tornaria uma referência do teatro de rua na jovem capital. Já Manguiera Diniz, entre outras criações, foi o responsável, em 1992, pela encenação de *Dias Felizes* nas águas do Lago Paranoá. A reflexão proposta é desenvolvida por meio da análise de traços marcantes no trabalho desses criadores em diálogo com aspectos característicos da configuração urbanística de Brasília, a capital moderna. Para tecer as reflexões entre encenação e cidade, recorre a depoimentos dos próprios artistas e aos estudos dos pesquisadores CARREIRA (2000), CORADESQUI (2012), HOLSTON (1993), GHIEL (2013) e CORTÉS (2008). Ao refletir sobre os procedimentos desses encenadores na composição entre cena e cidade, mobilizando diferentes potências do espaço urbano na construção de seus discursos poéticos, evidencia como essas encenações se inscrevem como referências notórias quanto aos distintos modos do teatro praticar uma cidade tão distinta, o espaço inclemente.

PALAVRAS CHAVE: Encenação: Espaço urbano: Brasília: Ary Pára-Raios: Manguiera Diniz.

ABSTRACT: This article focuses on the relationship between theater and urban space following the work of directors Ary Pára-Raios (1939-2003) and Manguiera Diniz (1954-2009), both of whom played an important role as theatre practitioners in the capital of Brazil between 1979 and 1992. In 1979, Ary and his group performed a theatrical action called *Guerrilha do Bom Humor* (*Guerrilla of Good Mood*) on the streets of Brasília. After that action, which turned out to be their première, the group became noteworthy. In 1992, to name but one, Diniz directed the play *Happy Days*, written by Samuel Beckett, inside the waters of Lake Paranoá. This study is based on the analysis of some remarkable features present in the body of work of both directors as well as certain aspects of Brasília's unique urban configuration. In order to describe the relationships between theatre and urban space, we quote both artists Ary and Diniz and also scholars such as CARREIRA (2000), CORADESQUI (2012), HOLSTON (1993), GHIEL (2013) and CORTÉS (2008). The inscription of both theatrical performances as noteworthy in what concerns the many different ways to practice such distinctive city, the inclement space, is evidenced by this study, which also describes how practitioners carried out procedures to comprehend urban space's potentialities into their poetical discourses.

KEYWORDS: theatre: urban space: Brasília: Ary Pára-Raios: Mangueira Diniz.

Em 2012, a convite do pesquisador e arte-educador Glauber Coradesqui, escrevi o prefácio de seu livro *Canteiro de Obras: notas sobre o teatro candango*. Naquela ocasião, um fato ocorrido em Brasília que muito me emocionou, serviu de ponto de partida para a escritura daquele texto. Imagem que gostaria de retomar aqui, antes de apontar algumas considerações acerca das relações dos encenadores Ary Pára-Raios¹ e Mangueira Diniz² com os espaços da capital.

“Só temos uma esperança: nos brasileiros de amanhã”.

“Saudade: palavra que nunca morre, quando morre fica arquivada no coração”.

“Que os homens de amanhã que aqui vierem tenham compaixão dos nossos filhos e que a lei se cumpra” (José Silva Guerra).

“Amor, palavra sublime que domina qualquer ser humano”.

Em agosto de 2011, durante uma reforma no Salão Verde do Congresso Nacional, foram encontradas frases deixadas em 1959 pelos operários que ajudaram a construir o prédio, símbolo das mais importantes decisões políticas do país. De algum modo, revelam suas expectativas em relação ao futuro da cidade e também falam de sentimentos recorrentes para tantos “candangos” que deixaram seus lares e embarcaram na promessa de trabalho e futuro melhor vinculada à construção de Brasília (WILKER, 2012, p.10).

É potente para mim essa imagem justamente por revelar outras camadas de tempo presentes na cidade. Por ressoar vozes que não entraram na boca de cena da história oficial. Pela situação ocorrida parecer uma revanche a um aspecto do modernismo, tão associado à Brasília, no qual há um apagamento do passado para valorizar o novo, o moderno. Desse modo, como pesquisador interessado nas relações entre encenação e espaço urbano, especialmente na capital brasileira que abriga o Teatro do Concreto, grupo do qual faço parte, mostrou-se fundamental lançar um olhar para o trabalho desses dois encenadores que, na minha perspectiva, deixaram importantes contribuições quanto à relação entre cena e o desenho urbano de nossa capital.

¹ Ary José de Oliveira (1939-2003), eternizado como o diretor teatral e ambientalista Ary-Pára Raios, fundador na década de 1970 do grupo Esquadrão da Vida, ícone do teatro de rua na capital.

² Mangueira Diniz (1954-2009), diretor teatral e servidor público, formou-se diretor pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, foi responsável por emblemáticas encenações em espaços alternativos da capital nas décadas de 1980 e 1990.

1. Notas sobre Brasília: o espaço inclemente

A principal imagem que guardei da cidade foi vê-la da janela do ônibus, de longe e em movimento, imensos prédios e monumentos que se erguiam do chão, tons de branco que se contrastava com o azul do céu. Espaço, muito espaço. Inexistência de esquinas. Difícil ver gente caminhando pelas ruas como em outras cidades. A área de concentração de gente – personagem que não se via nas ruas – estaria para mim sempre associada à rodoviária do Plano Piloto, o terminal de ônibus que, como um coração, pulsa recebendo e enviando diariamente toda a diferente gente que se move, guiada pelos mais distintos objetivos, entre o Plano Piloto e as demais cidades do Distrito Federal. Em 1998, para o jovem migrante vindo do interior goiano, tudo ali, como no poema de Pessoa, era a “eterna novidade do mundo”.

Essas percepções descritas acima em relação a cidade evidenciam certa perplexidade diante de suas ruas sem esquinas, da ausência de multidão, da incessante claridade, em suma, da artificialidade inerente a uma cidade pensada, planejada e construída sob a égide do modernismo. De algum modo, podemos inferir que esse tom artificial e asséptico deriva da constatação de se estar diante de uma cidade inventada e dissociada de um processo de transformação histórica³.

No caso de Brasília, conforme conclusões do antropólogo norte-americano James Holston, há uma convergência entre os pressupostos estéticos do modernismo e a tendência dos governos desenvolvimentistas que buscam imprimir uma ideia de modernização.

(...) sugiro algumas afinidades entre o modernismo, enquanto estética de apagamento e reinscrição, e a modernização, enquanto ideologia do desenvolvimento pela qual os governos, quaisquer que sejam suas tendências políticas, tentam reescrever a história de seus países (HOLSTON, 1993, p. 13).

³ Alguns pesquisadores têm se dedicado a estudar a ocupação do Distrito Federal anterior à construção de Brasília. O historiador Paulo Bertran, morto em 2005, foi sem dúvida um ícone dessa empreitada. Atualmente Gustavo Chauvet é um dos estudiosos que empreende esforços na continuidade das pesquisas.

O estranhamento diante da novidade que representou na década de 1960 e ainda representa a configuração urbanística bastante distinta de Brasília já recebeu o nome de *brasilite*.

A Brasília modernista perturbou o mundo conhecido da década de 1950, com sua exibição de modernidade, regulamentação e invenção, tanto que a sua primeira geração de habitantes cunhou um termo especial, *brasilite*, para descrever o choque do novo (idem, 1993, p.II)⁴

James Holston, conhecido crítico da cidade, recorre a cinco proposições modernistas que “tentam redefinir as funções da vida urbana” e que talvez nos auxilie a entender como foi pensada a ocupação do espaço em questão.

1) Organizar a cidade em zonas exclusivas e homogêneas de atividade, baseadas numa tipologia predeterminada de funções urbanas e formas de construção; 2) concentrar a função do trabalho em relação com assentamentos dispersos de dormitório; 3) instituir um novo tipo de arquitetura e organização residenciais; 4) criar uma cidade verde, uma cidade no parque; 5) impor um novo sistema de circulação de tráfego (idem, 1993, p. 29).

A descrição acima desvela as diretrizes que orientaram o planejamento e ocupação de Brasília. A cidade de fato se divide entre áreas comerciais e residenciais, Setor Hospitalar, Setor Hoteleiro, Setor de Diversões, Setor de Oficinas, Setor de Autarquias etc. É interessante pensar hoje essa “setorização” depois de mais de cinquenta anos da inauguração da cidade, quando a vida parece reivindicar estruturas mais flexíveis e dinâmicas, uma vez que todas essas dimensões da vida não parecem dissociadas umas das outras. Quanto à circulação, chama atenção o quanto a cidade não levou em conta – ou não desejou – o transeunte, a circulação do pedestre. Isso pode ser notado tanto nas longas distâncias entre um setor e outro quanto na ausência de esquinas.

Segundo Harvey, a maneira como o espaço é organizado influencia nas práticas cotidianas. Seguindo essa premissa, a cidade inventada acabaria também por inventar, nos seus moradores, práticas de uso e convívio nesse espaço. Assim, podemos inferir também que essa espacialidade tão específica

⁴ Citação extraída de um prefácio à edição comemorativa, escrita em março de 2010 por ocasião dos 50 anos de Brasília, que também teve uma versão anterior para a revista *Veja* em novembro de 2010 na edição especial *Brasília 50 anos*.

também demandou a reinvenção de práticas artísticas, como procuraremos evidenciar na aproximação com a produção de Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz.

Quando, por exemplo, um arquiteto-planejador como Le Corbusier ou um administrador como Haussmann criam um ambiente construído em que predomina a tirania da linha reta, temos forçosamente de ajustar as nossas práticas diárias (HARVEY, 1992, p. 190).

Observamos desse modo que a arquitetura se estabelece como linguagem, emitindo discursos e orientando possíveis usos do espaço, talvez, ordenando nossas experiências de/na cidade. Para Cortés (2008, p.39), “a arquitetura tem uma participação muito importante na formação da imagem da ordem social e até mesmo em sua configuração e imposição”.

As asas que habitam o imaginário sobre Brasília não parecem alçar voo em direção ao encontro coletivo, ao contrário, o modelo de ocupação ali instituído parece gerar profundas separações. As longas distâncias, a dissociação entre zonas de trabalho e moradia, a impessoalidade, o trânsito que privilegia os carros, o desenho de ruas sem esquinas etc. Essas talvez sejam as características mais rápidas de serem notadas numa primeira mirada sobre a cidade.

O poeta Nicolas Behr (2004), que se mudou para Brasília na década de 1970, fez da urbe personagem central dos seus versos.

“Senhores turistas, eu gostaria de frisar mais uma vez que nestes blocos de apartamentos moram inclusive pessoas normais”.
“Eixos que se cruzam. Pessoas que não se encontram”.
“A superquadra nada mais é do que a solidão dividida em blocos”
(BEHR, 2004, p.85, 107, 109).

Essa dimensão da solidão associada à cidade estaria presente desde o seu mito fundador, como pode ser notada na frase criada em 1956, pelo presidente Juscelino Kubitschek quando visitou o local onde seria construída a nova capital.

Deste Planalto Central, desta solidão que em breve se transformará em cérebro das altas decisões nacionais, lanço os olhos mais uma vez

sobre o amanhã do meu país e antevejo esta alvorada, com fé inquebrantável e uma confiança sem limites no seu grande destino⁵.

Há, nas cidades em geral, uma dimensão da experiência do convívio, do trânsito entre público e privado, da possibilidade de encontro, que talvez encontre na rua a sua máxima expressão. O tratamento dado às ruas, desde a criação de Brasília, parece afetar significativamente a percepção de seus moradores. Exemplo disso pode ser notado nas entrevistas citadas por Holston no desenvolvimento de sua pesquisa:

Ao mesmo tempo em que apreciavam a ausência de congestionamentos de tráfego, reclamavam que a eliminação das ruas e das esquinas também eliminava algo de que gostavam nas cidades, os agrupamentos de pessoas. Sem a agitação das ruas, Brasília lhes parecia “fria” (HOLSTON, 1993, p. 31).

Não será apenas Holston a criticar esse aspecto de Brasília. Cortés ao refletir sobre as políticas do espaço e as relações entre arquitetura, gênero e controle social é enfático na sua crítica ao modo como seu planejamento é um exemplo do “esquecimento humano”.

Uma arquitetura realizada para conseguir a submissão e a despersonalização do indivíduo por meio do encolhimento de sua pessoa e da sua redução ao tamanho de um acessório quase insignificante diante de um poder que tem na construção de seus edifícios uma de suas maiores linhas de expressão... (CORTÉS, 2008, p.57).

A Brasília de hoje certamente apresenta aspectos diferentes daquela descrita por Holston no início da década de 1980. Sim, hoje há metrô ligando algumas regiões; grandes engarrafamentos que resultam da numerosa frota de veículos que ocupa a cidade. Além disso, alguns circuitos de lazer foram criados como os bares da 109 Sul, blocos de carnaval que ocupam as ruas, os encontros do hip-hop no Setor de Diversões Sul, setor este criado originalmente para abrigar teatros, cafés, cinemas, dos quais, resta apenas o Teatro Dulcina.

Apesar da importância da contundente pesquisa de Holston, talvez, hoje, seja possível identificar novos modos de uso do espaço e de relações de

⁵ Maiores informações sobre a célebre frase de Juscelino Kubitschek podem ser encontradas no site da Secretaria de Turismo do DF: <http://www.turismo.df.gov.br/memoria-e-legado-de-niemeyer-vivos-em-brasilia/>

convívio que os moradores da cidade criam e recriam no exercício de habitá-la. Afinal, se de um lado existe uma programação espacial que orienta um uso, a ação de praticar esses espaços pode configurar-se também como uma subversão da programação prévia. Para Certeau, “supõe-se que as práticas do espaço correspondam, elas também, a manipulações sobre os elementos de base de uma ordem construída” (2012, p. 167).

A partir dessa reflexão acerca de alguns aspectos que orientaram o desenho urbanístico de Brasília, uma questão importante seria pensar que impacto essas características urbanísticas foram capazes de gerar na produção de seus artistas interessados na relação arte-cidade. Considerando especificamente o campo da encenação no espaço urbano, que práticas e procedimentos esses encenadores desenvolveram para tecer o diálogo poético entre cena e urbe? Assim, me parece pertinente conhecer alguns exemplos de encenadores que enfrentaram esse espaço tão emblemático.

2. Ary Pára-Raios e o Esquadrão da Vida

Segundo Coradesqui (2012), apesar da carência de equipamentos culturais na cidade, foi apenas em 1989 que teria início não só a ocupação de espaços alternativos, mas “a encontrar neles potência de sentido e delineamento de uma nova proposta estética”. Todavia, às vésperas da década de 1980, Ary realizaria uma ação nas ruas de Brasília, denominada em texto de um jornalista do Correio *Braziliense* de Esquadrão da Vida.

(...) era o fim da década de 1970, uma época que só se ouvia falar nos esquadrões da morte, e nós começamos a brincadeira. Fizemos uma coisa que se chamava procissão da alegria, em dezembro de 1979 (...) a palavra de ordem era: “abaixo o baixo astral!” (PÁRA-RAIOS, 2004, p.95).

A ação *Guerrilha do Bom Humor* (1979), proposta pelo diretor e ambientalista, era recheada de irreverência e parece ter demarcado uma tentativa singular de mobilização social. O convite era para a população invadir a silhueta da cidade a partir do encontro, da festa, da possibilidade de ativar as potências relacionais do espaço urbano. Para mobilizar a capital, Ary fez o convite por meio da imprensa.

No dia 28 de dezembro de 1979, Ary escreve um artigo [no Correio Braziliense onde atuava como colunista] convocando a sociedade para uma “palhaçada geral” nas ruas. A proposta era deixar explodir o palhaço que existia em cada um. As crianças deveriam ir fantasiadas, os adultos usando roupas coloridas e levando instrumentos (CORADESQUI, 2012, p.53).

Temos neste exemplo, uma ação que se situa na nebulosa zona de contaminação entre arte e mobilização social. Não existe um roteiro prévio; não se espera representações; um ato aberto à participação e interferência do outro, sendo ou não artista. Há simplesmente um convite para uma experiência coletiva, uma ocupação simbólica do espaço público como ato de liberdade. Se considerarmos que na capital a escala humana é bastante desconsiderada, como na crítica de Cortés (2008) indicada anteriormente, Ary convoca o corpo para ser presença nas ruas amplas e maciçamente ocupadas por carros. Um ato que demonstra a potência política presente na ocupação do espaço da cidade.

Foi nesse contexto que surgiu o grupo Esquadrão da Vida, tendo Ary Pára-Raios (1939-2003) como diretor. A trupe se tornaria um ícone do teatro de rua na capital, formando novos artistas por meio de suas oficinas e influenciando outras gerações por meio de sua linguagem. Conforme afirma Coradesqui (2012, p.53), “Ary insere o teatro de rua como um elemento fundamental na constituição da identidade do teatro brasileiro”. Ousaria dizer que, apesar de ser uma cidade nova, além dessa inscrição na historiografia de nosso teatro, o Esquadrão certamente pode ser considerado como um dos coloridos fios dessa trama que seria a identidade cultural de Brasília. Além do valor histórico, interessa também aqui conhecer o modo como o encenador pensava a relação com o espaço urbano nessa cidade.

E desde lá o Esquadrão está querendo descobrir o valor intrínseco e extrínseco da figura humana na paisagem urbana. Considerando que a paisagem urbana de Brasília, cidade que nós amamos, é a mais **inclemente em termos de escala com a figura humana**, assim como o cerrado. (...). É muito fácil fazer espetáculos na rua em qualquer outra cidade para quem vence Brasília no aspecto espacial. (PARA-RAIOS, 2004, p.96, grifo meu).

Para se ter uma ideia do desafio apontado por Ary em relação à paisagem humana na escala da cidade, a avaliação do arquiteto Jan Gehl em relação à capital nos oferece um expressivo ponto de vista.

(...) a cidade é uma catástrofe ao nível dos olhos, a escala que os urbanistas ignoraram. Os espaços urbanos são muito grandes e amorfos, as ruas muito largas, e as calçadas e passagens muito longas e retas. As grandes áreas verdes são atravessadas por caminhos abertos pela passagem das pessoas, mostrando como os habitantes protestaram, com os pés, contra o rígido plano formal da cidade (GHEL, 2013, p. 197).

Desse modo, podemos identificar claramente nas reflexões do encenador a preocupação em como inscrever a figura humana num espaço urbano que opera na escala monumental. Temos aqui uma questão muito mobilizadora para nossa discussão: como encenar neste espaço urbano onde o humano é tão pequeno? Coradesqui aponta algumas características do trabalho do grupo que oferecem pistas de suas tentativas de irromper na paisagem inclemente.

Os figurinos estilizados lembravam as trupes de saltimbancos que povoam nosso imaginário sobre os artistas mambembes da *commedia dell'arte*; um quadro de Picasso em três dimensões saltando em acrobacias pela cidade, cantando e recitando versos otimistas por tempos melhores (...). A gestualidade e a movimentação – e, portanto, a ação – se davam pela via da acrobacia na maior parte do tempo, compondo esculturas humanas que eram chamadas de “formação”. Neste ponto, o trabalho de Ary flerta fortemente com o circo... (CORADESQUI, 2012, p.54,80).

Guerrilha do Bom Humor, de Ary Pára-Raios, 1979.



Foto de Wilson Pedrosa.

O modo como a pesquisa de linguagem do Esquadrão da Vida parece ter procurado responder a esse desafio passa por uma forte ligação com elementos

da cultura popular, tradição à qual o teatro de rua é fortemente vinculado. Notamos assim que o investimento na visualidade (figurinos); na plasticidade das ações acrobáticas - a que Coradesqui chama de “esculturas humanas” - e a musicalidade, se mostraram como procedimentos composicionais do encenador para se inscrever no espaço. Essa filiação aos elementos da cultura popular pode ser notada em uma fala de Ary (2004, p. 97) ao afirmar que: “descobrimos que trabalhamos com as ferramentas que a expressão popular nos dá”.

Em artigo denominado *Teatro de Rua: mito e criação no Brasil*, o pesquisador e diretor André Carreira (2000) aponta alguns aspectos acerca da historiografia do teatro de rua no Brasil. Entre as questões discutidas, indica a relação desta modalidade teatral aos movimentos sociais durante o período da ditadura militar; a crescente ocupação das ruas a partir do movimento das Diretas Já, na fase de abertura política do país; além de problematizar as referências estéticas dessa prática tanto em relação ao contato de artistas brasileiros com grupos internacionais como o Odin Theatre, quanto aos modelos de teatralidade oriundos das manifestações culturais populares.

(...) A lógica que se observa é: se os elementos do circo estavam relacionados com momentos tradicionais da nossa teatralidade também deveriam servir para reconstruir a identidade do teatro de rua enquanto modalidade popular, e portanto, as técnicas circenses poderiam ser reivindicadas enquanto elemento paradigmático para o treinamento do ator. Se o carnaval é nossa manifestação artística de rua por excelência, seu caráter lúdico e paródico pode ser aplicado à estrutura dramática do espetáculo teatral de rua (CARREIRA, 2000) ⁶.

Todavia, o termo “teatro de rua”, comumente associado a traços estilísticos que derivam de uma possível estética popular, como vimos acima, já não é capaz de nominar as mais diversas práticas artísticas que dialogam com o espaço urbano. Ainda que pensássemos a partir do termo, hoje seria quase impossível dizer teatro de rua no singular, dada a crescente diversidade desta linguagem.

Até aqui, pudemos conhecer uma possível resposta do Esquadrão da Vida para a encenação nos amplos espaços de Brasília. Um reconhecimento,

⁶ O artigo, encontrado em meio virtual, não apresenta paginação e pode ser consultado no site: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm

histórico, sobre como o olhar de um encenador foi capaz de identificar e explorar a potência latente na ocupação poética desses espaços.

3. Mangueira Diniz e a solidão existencial do Planalto

Partindo da rua e da estética característica do Esquadrão da Vida, para a exploração de outros espaços da capital na busca de construção de sentido para a cena, o diretor Mangueira Diniz (1954-2009) parece inscrever novas proposições com suas encenações de *Esperando Godot* (1989), *Bella Ciao* (1991) e *Dias Felizes* (1992).

(...) no ano de 1989, o encenador Mangueira Diniz já havia devassado um espaço nada convencional para encenar seu ESPERANDO GODOT (1989): uma oficina mecânica. Tamanha foi a potência da intervenção de Mangueira que, não fosse nosso isolamento geográfico, sua obra teria sido inscrita entre os clássicos da encenação brasileira contemporânea (CORADESQUI, 2012, p.72).

De fato, a obra de Diniz talvez represente as experimentações mais radicais em relação ao diálogo entre a cena e a cidade de Brasília no período que vai de 1989 a 1992. É interessante notar a aguda percepção do encenador em relação a essa gramática urbana tão específica.

As formas dos monumentos do poder, os prédios residenciais e comerciais de concreto armado constituídas pelos traços e riscos de Oscar Niemeyer; setores disso e daquilo e endereços com pompa de superior (Super-quadras Sul e Norte, Eixões e Eixinhos, Eixo Monumental, Élis essa, aquela e aquela outra, Lagos Sul e Norte, Dáblios tantas...) modelam o plano piloto em forma de avião com prédios feito pirâmides e pedras de dominó. Uma arquitetura surrealista projetada para o futuro, tudo isso contrastando com o cerrado de paus tortos, espaços enormes e vazios e ainda um lago quase que cercado a cidade como ilha das fantasias (DINIZ, 2007, p.172).

A percepção do encenador consegue revelar sua imagem da cidade permeada de indicações variadas: relacionadas à forma das construções; a disposição setorizada; a organização funcionalista do espaço; o imponente vazio e uma irônica alusão à capital como “ilha das fantasias”, o que talvez revele, de antemão, uma leitura crítica das dinâmicas sociais e políticas associadas, inevitavelmente, ao centro das decisões políticas do país.

Diniz relata ainda outras impressões que vão além da morfologia desse tecido urbano, apontam percepções sobre sentimentos e emoções relacionados à cidade:

A quebra repentina de clima atmosférico e psicológico, o contraste das verdades e mentiras religiosas e políticas, as premonições do misticismo da região, a falta de mar, de esquina, o vazio e a solidão depressiva; a discriminação social, a briga pelo poder, alto índice de suicídio (DINIZ, 2007, p. 172).

O encenador parece, a partir de sua percepção da cidade, construir uma poética do vazio existencial, não por acaso, realizou duas montagens de textos de Samuel Beckett, ambas em espaços alternativos, e notava uma singular relação entre a paisagem brasiliense e a obra do dramaturgo irlandês.

O despojamento dos traços retos e curvos dos monumentos de concreto, a vegetação seca e torta do cerrado e a luminosidade horizontal do nascer e pôr do sol são concepções naturais e coincidentes com as do Teatro do Absurdo que em suas pausas reflexivas dialoga com a introspecção brasiliense. Quando pensamos que não, paramos na amplidão do Planalto Central do Brasil, sem nada a fazer (...) só e desprovido de tudo ou quase tudo, amargando-se ao relento num mundo sem perspectiva (DINIZ, 2007, p.173).

A imagem que o encenador constrói da cidade parece configurar um discurso semântico que, podemos intuir, opera de modo decisivo no modo pelo qual suas encenações irão se inscrever nessa paisagem. Ainda que o espaço pareça lhe interessar, numa primeira aproximação, como ambientação cenográfica, é inegável que o seu discurso sobre a cidade e suas escolhas espaciais traduzam diferentes dramaturgias do texto urbano e se articulem com a ficção de modo a reforçar seu sentido ou o seu sem sentido.

Sua encenação emblemática de *Esperando Godot* se realiza numa oficina mecânica criada pelo mecânico José Perdiz (que se transfere para a capital em 1965) e irá inscrevê-la no mapa cultural da cidade, mesmo espaço, onde, dezessete anos depois, o Teatro do Concreto irá encenar o seu *Diário do Maldito* (2006), marco de seu diálogo com Brasília. A oficina se configura como um espaço que mescla três aspectos: moradia do mecânico Perdiz; oficina mecânica/seu espaço de trabalho e espaço cultural alternativo.

(...) José Perdiz era um consertador de tudo (...), monta sua oficina na SCRLN 708/709. O vínculo com o teatro começa quando Ivan Marques, então estudante da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, pede o espaço da oficina para ensaiar (...). Ao pensar ESPERANDO GODOT nesse espaço, Mangueira já pensava o conceito: “o absurdo da condição humana em confronto com a maquinação” (CORADESQUI, 2012, p. 73).

Para além das possíveis coincidências ou necessidades de produção numa cidade com poucos espaços culturais na época, o que parece motivar a escolha desse espaço pelo encenador diz respeito às suas qualidades materiais e também metafóricas. Um espaço precário, marginal, repleto de máquinas, inscrito no Plano Piloto da capital. Aspectos que, por si só, já revelam um texto ou uma dramaturgia do espaço. Como ressalta Coradesqui (2012, p.73) “o diretor utiliza-se do que existe no espaço para compor sua encenação; em meio a máquinas de solda, esmeril, peças usadas, ferro amontoado, os atores executam suas ações – esperam”.

Esperando Godot, de Mangueira Diniz, 1989.



Foto de Denis Leão.

A segunda montagem a realizar na Oficina Perdiz, em parceria com Francisco Rocha, será *Bella Ciao* (1991), do dramaturgo Luís Alberto de Abreu. Podemos notar que Diniz (2007) intensifica a radicalização no diálogo entre espaço e encenação. Se na montagem anterior a relação entre cena e plateia

era frontal e fazia uso de apenas uma área do lugar, nesta, temos uma exploração de todos os ambientes: “... usamos as dependências da oficina todas, inclusive a rua. Quartos, sacada, quintal, cozinha, banheiro, descarga de vaso, máquinas, escritório, paredes, elevador de levantar carros, portas, escadas, espaço sob arquibancada, etc.” (p. 181).

Desse modo, nessa segunda montagem, a encenação parece explorar de modo mais contundente a própria arquitetura do lugar, sua materialidade concreta, como composição poética geradora de múltiplos sentidos para a cena. Investigação que certamente demandou dos atores a abertura necessária para lidar com experimentações num espaço nada asséptico e distante de qualquer luxo ou comodidade de um teatro convencional. A montagem viria inserir-se como um dos marcos do teatro brasileiro, ficando em cartaz durante um ano.

Em meio a toda a visibilidade gerada pelas duas montagens, foi durante a temporada de *Bella Ciao* que José Perdiz começaria a enfrentar os desafios para manter seu espaço⁷. Nesse período foram duas queixas em delegacias da cidade em função do barulho provocado pelo espetáculo, conforme relata Diniz:

O barulho de cenas de greve com falatórios e gritos de palavras de ordem, e o de cenas com pancadas em chapas de ferros e movimentação dentro e fora da Oficina como agito do corre-corre da partida, no navio, da Itália para o Brasil, foi motivo de intimação policial (DINIZ, 2007, p.181).

A partir desse momento, a Oficina seria constantemente ameaçada, sendo que em 2002 tratores da Administração de Brasília chegaram a iniciar a derrubada do espaço, suspeitamente interrompida depois de alguns minutos. A classe teatral da cidade irá se mobilizar em diferentes momentos para tentar proteger o espaço, a temporada de *Diário do Maldito* (2006) seria uma das últimas montagens a realizar temporadas no espaço e contribuir para sua

⁷ Em 1969, o torneiro mecânico José Perdiz constrói uma oficina mecânica em uma área que comprou entre os blocos “C” e “D”, ambos na quadra SCLRN 708/709 Norte. Entretanto, posteriormente, viria, a saber, que o local se tratava de uma zona de passagem entre os blocos da quadra, portanto, área pública. Em 1975, Perdiz autorizou seu sobrinho, Ivan Marques, então aluno de teatro da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, a ensaiar no local. A partir dessa experiência, sua oficina gradativamente se transformaria também num espaço cultural. Em 2007, tem início o embate decisivo para a derrubada da Oficina dada a pressão das empresas do setor imobiliário. Em junho de 2015, seria inaugurado o novo Teatro Oficina Perdiz. O imóvel está situado no SCRLN 710, lote 16, bloco 07. Um espaço novo, porém, asséptico e desprovido de toda a memória, carga simbólica e características marcantes do anterior.

visibilidade na imprensa; marcaria também o engajamento do Teatro do Concreto e o meu na defesa do espaço⁸.

Retomando a discussão em torno das encenações de Diniz, parece ser a experiência mais radical em relação ao espaço urbano a montagem de *Dias Felizes* (1992) no Lago Paranoá, inscrevendo um rasgo na paisagem da cidade, como descreve Coradesqui:

Em DIAS FELIZES (1992), o diretor coloca os personagens Winnie e Willie no Lago Paranoá. Winnie (...), que está em situação insólita, encontra-se submersa até a cintura, enquanto que Willie, o marido, repousa em um pequeno cais. No segundo ato, em conformidade com a evolução da narrativa, Winnie fica submersa até o pescoço, com apenas a cabeça fora d'água. No meio, uma estonteante árvore seca – referência ao cerrado e ao vazio daqueles vindouros dias felizes (2012, p. 74).

A encenação em questão parece mobilizar diferentes potências do espaço urbano na construção de seu discurso poético. No lago artificial da cidade inventada para ser a capital da República, uma mulher tenta se agarrar aos seus objetos, uma bolsa, enquanto vai sendo pouco a pouco “afogada” pelas águas e seu marido parece presenciar a tudo de modo indiferente. De algum modo, Diniz materializa sua própria imagem da cidade em composição sinérgica com o texto de Beckett, fazendo do real a metáfora mais concreta do vazio existencial e da falta de perspectiva presentes na ficção. Uma fricção com a paisagem criada sob o signo da utopia de um Brasil moderno.

⁸ A luta pela sobrevivência da Oficina Perdiz foi tema do documentário: *Oficina Perdiz* (2006), de Marcelo Díaz.



Foto de Waldir Pina.

Como podemos ver na imagem, o público que assistia a peça, às margens do Lago Paranoá, tinha diante de si um quadro rico de composição entre a cena e a paisagem específica do lugar escolhido pelo encenador. No primeiro plano, a atriz está mergulhada nas águas do lago artificial da cidade “ilha da fantasia”, como Diniz se referia algumas vezes à Brasília. Ao fundo, um recorte da própria cidade como presença viva no universo de inação tão presente na dramaturgia de Beckett.

4. Considerações Finais

A partir dessa breve aproximação entre as características específicas da configuração do espaço urbano da capital federal e as produções dos encenadores Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz, é possível flagrar um trânsito

nas operações composicionais desses artistas em que a natureza do local escolhido para a realização de uma encenação vai ganhando maior contorno e contundência na construção de sentido de seus projetos. Como vimos, o primeiro encenador vai encontrar os modos de inscrição da figura humana na paisagem de escalas monumentais valorizando elementos das culturas populares tradicionais; investindo na dimensão coral ao pensar o grupo de atores em ação; a presença marcante da plasticidade ao projetar os figurinos e a movimentação do elenco nas composições acrobáticas. Ary investiu nas esculturas humanas repletas de cor a dançar e criar novas formas em contraste com as cores e a amplitude da cidade de concreto. Uma compreensão da própria presença lúdica de um agrupamento de pessoas na rua, nas entrequadradas, como gesto político num contexto brasileiro de que encaminhava para o final da ditadura militar. Já na produção do segundo encenador, nota-se um movimento da cena em direção ao *site specific*, uma encenação fortemente vinculada a especificidade do lugar, as suas características naturais, arquitetônicas, topográficas e também ao imaginário simbólico desses lugares, de modo a explorar e emoldurar os múltiplos textos que a morfologia e usos dos espaços de uma cidade produzem. Assim, Diniz parece desejar exatamente o diálogo com as partes específicas de uma Brasília e a tensionar politicamente essas leituras entre política e fantasia, solidão e modernidade, o excesso de espaço frente a inação, o sentimento de impotência na cidade símbolo das decisões políticas da nação.

Nesses quase sessenta anos de Brasília, logicamente diversas outras experiências com a encenação no espaço urbano foram realizadas na cidade, como Coradesqui (2012) irá apontar de modo mais detalhado em seu livro. Por ora, citaremos rapidamente experiências que também têm contribuído para uma cartografia da encenação no espaço urbano na capital do país. Por exemplo, a montagem de *Moby Dick* (1993) em uma antiga boate em Taguatinga, com direção de Humberto Pedrancini e Zé Regino; e *O olho da fechadura* (1994), com direção de Hugo Rodas, utilizando todas as dependências do prédio do Instituto de Artes da UnB. Nas experiências mais recentes, poderíamos destacar o projeto *Tabo de Ensaio* (2001), idealizado por Magno Assis, que irá realizar diversos eventos em torno da performance em salas e nos vãos do ICC Sul da UnB, iniciativa da qual alguns artistas do Teatro do Concreto participaram em

diferentes edições⁹. Em 1999, o ator e diretor Denis Camargo encenaria em sua própria casa na W3 Norte o espetáculo *Aqui ninguém paga meia*, explorando diversos cômodos da casa. Mais recentemente, algumas criações do Teatro do Concreto nas quais atuei como encenador também se voltaram ao diálogo poético com a cidade. Em *Ruas Abertas* (2008), nossa composição foi com as faixas de pedestres e a rodoviária do Plano Piloto; Já em *Entrepartidas* (2010) os espectadores embarcavam num micro-ônibus para transitar entre diferentes locais da cidade envolvendo espaços públicos e privados. Com *Mirante* (2010), o grupo sob a liderança da encenadora Ivone Oliveira ocupou a área de barracas e o mirante da Torre de TV de Brasília. Cabe mencionar ainda o projeto *Serpentes que fumam* (2010) e *Dois ou três dedos* (2015), da companhia Andaime. O primeiro projeto, desenvolvido em parceria com o diretor Márcio Menezes, contempla diversas ações entre o teatro e a performance em espaços da capital que vão desde um cartório ao gramado da Esplanada dos Ministérios. Já a segunda criação, com direção geral de Kenia Dias, ocupou uma residência no Lago Norte.

Porém, optamos por nos deter, ainda que de modo sintético, às encenações de Ary Pára-Raios e Mangueira Diniz, que nos parecem evocar um sentido de marcos quanto aos distintos modos de relação do teatro com o espaço urbano da capital. São poetas da cena interessados pela relação teatro-cidade que parecem ter aberto o caminho e nos deixaram vestígios incandescentes sobre como enfrentar Brasília, o espaço inclemente.

Referências Bibliográficas

BEHR, Nicolas. Poemas reunidos. In: MARCELO, Carlos. *Nicolas Behr: eu engoli Brasília*. Brasília: Ed. do Autor, 2004.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. Teatro de Rua: mito e criação no Brasil. *Arte On-line – Periódico On-line de artes* Volume 3 – Março/Agosto de 2000. Disponível em:

⁹ A saber, as edições foram: *Apocalipse de performances* (2001); *Gênesis de performances* (2002); *Êxodos de performances* (2004), nesta edição, o núcleo inicial de artistas do Teatro do Concreto participaria coletivamente de uma performance denominada *Altar das Sentinelas*, já explorando traços estilísticos como o depoimento pessoal e a relação com o espaço alternativo.

http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/artandre.htm. Acesso em: 26 mai 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer*. 19ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras: notas sobre o teatro candango*. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

CORTÉS, José Miguel G. *Políticas do espaço: arquitetura, gênero e controle social*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

DINIZ, Mangueira. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In. VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

GEHL, Jan. *Cidades para pessoas*. Trad. Anita Di Marco. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. 22ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLSTON, James. *Cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARA-RAIOS, Ary. Ary Pára-Raios, um Esquadrão da Vida! In. VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). *Histórias do Teatro Brasiliense*. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.