

Espaço Público, Espaço Político: um olhar histórico sobre as relações entre o teatro e seu espaço na contemporaneidade.

Carina Maria Guimarães Moreira¹

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

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, em sua formulação mais simples, mas não por isso menos importante, é se o ato de realizar uma encenação teatral num espaço não destinado institucionalmente para tal, na organização urbana, 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. Realizar tal empreitada teórico-crítica, mesmo que em termos de “primeira tentativa” reflexiva, exigiria um fôlego de pesquisa e de especulação maior do aqui se permite. Porém, acreditamos que traçar aqui algumas propostas de caminhos e questões para o referido tema, seja empreitada válida e fundamental.

A inquietação acima apresentada, nasceu da observação do espetáculo BR3 do grupo Teatro da Vertigem, encenado em SP, no Rio Tietê, no ano de 2006. O referido trabalho teatral chamou-nos atenção por dois fatores: por um lado a escolha do espaço de encenação: o rio Tietê, que além de apresentar-se como um espaço não convencional,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO sob orientação da Profa. Dra. Beatriz Resende, desenvolve a pesquisa “Dimensão Política e Processo Artístico”.

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. Outro fator é o tema abordado no espetáculo, que, segundo o grupo, procura aprofundar-se na descoberta da identidade e do caráter nacional, percurso iniciado com o espetáculo Apocalipse 1,11. Trata-se, portanto, de um trabalho que envolveu um empenho teórico-prático, desde a leitura de autores que tratam a questão: como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr, Raymundo Faoro, Darcy Ribeiro, Milton Santos, etc; à realização uma viagem-pesquisa de campo cobrindo um trajeto geográfico pelo Brasil, que deu o nome ao próprio espetáculo **BR3: Brasilândia**, bairro da periferia da cidade de São Paulo; **Brasília**, capital do país e modelo de projeto arquitetônico-urbanístico de nosso modernismo (profundamente imbuído de certa ideologia nacionalista); e **Brasiléia**, cidade no extremo do Acre, extremo do país, praticamente fora dele.

Aqui é importante frisar que nosso foco de questionamento volta-se ao teatro e seu espaço de encenação. Assim, nossa análise do espetáculo BR3 restringir-se-á ao fato do mesmo ter sido realizado sobre o Rio Tietê. Mesmo sabendo que um espetáculo teatral compõe-se de um complexo múltiplo de elementos, não se tratará aqui de dar conta dele como um todo, mas sim de procurar, a partir dele, refletir se o teatro encenado no espaço urbano público não convencional pode configurar uma intervenção, uma “interrupção” – no sentido político proposto por Lehmann. Para tal, poderíamos arriscar um início com a afirmação de que o espaço onde acontece a encenação corrobora para que se substancialize o político no teatro. Daí, colocarmos como questão fundamental se a encenação em um espaço não convencional pode configurar um ato de “interrupção”, de intervenção e inovação estética? Mas responder tal questão trata-se também de pensar no seu contrário: se não seria apenas puramente um ato de transposição de um aparato técnico para um espaço não convencional, e assim, ao invés de um ato de interrupção, gerar-se-ia um ato de representação da representação – para falar com Guy Debord; uma performance que esvazia-se de seu potencial político. O que vem à tona é na verdade outra questão cara à contemporaneidade, mas nada nova, a da 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 um ato político. O que dito de outra forma, apresenta-se num primeiro momento como a oposição de dois olhares: 1) que para pensar o teatro como ato político só é possível pensá-lo a partir de seu caráter formal, ou 2) é preciso pensar – remetendo-nos ao velho Marx – na infra-estrutura do produto estético, ou seja, em como se dá de fato seu processo de produção material.

Se nos apresenta aqui, não de forma inocente, que para passearmos por tais questões devemos antes de tudo historicizar e tornar claro alguns conceitos referentes a essas questões. Primeiramente a relação entre as noções de Teatro e Espaço Público, e posteriormente as noções de Intervenção/Interrupção, como possibilidade de certa forma de produção cênica contemporânea que inter-relacione Teatro e Espaço Público.

1 – O Teatro e o Espaço Público

A relação do teatro com o espaço público não é nenhuma novidade. Desde sua origem até os dias de hoje é comum assistir a manifestações e apresentações cênicas individuais ou em grupos em espaços públicos, principalmente o espaço urbano. Buscando suas origens ocidentais, ou seja, na história grega, veremos que o teatro está diretamente ligado a dois fatores fundamentais: a reverência aos deuses e a novas formas de participação urbana. Há uma profunda ligação da vida cotidiana e os deuses, as ações humanas estavam diretamente ligadas à vontade divina, tanto a ação individual como a coletiva. Por outro lado podemos também perceber que o teatro nasce de um ambiente propiciado pela democracia e a formação da polis, porém, vale lembrar que a democracia era exercício para poucos.

Era este o ambiente que podemos traçar como o da origem do teatro ocidental, em seus primórdios um ritual, que festejava ou implorava à vontade divina; festas ligadas à colheita e ao plantio. Podemos entender o ritual como a consubstanciação, a representação do mito, estando, como já foi dito, as ações humanas e divinas diretamente ligadas. Tais festas representavam uma importante parcela da vida, tanto os bons presságios como uma forma de agradecimento e celebração. Deste ambiente floresce a tragédia e a comédia, que conta em seus tempos áureos de grandes festivais que acolhiam um grande público. Desde as festas Dionisíacas, para chegar aos festivais e competições, houve um grande caminho: a princípio essas festas eram rituais, de

estrutura processional, até a introdução do *hypokrités*, figura que se destaca e dialoga com o coro. Tal ação modifica profundamente o rito gerando-se assim outro evento. No século V, considerado a época áurea do teatro grego, época de Sófocles, Ésquilo e Eurípedes, os festivais aconteciam em locais especialmente instituídos para a ocasião. Tratavam-se de estruturas construídas, ainda de forma precária, em madeira e que depois dos festejos eram desmontadas. Assim sendo, os teatros gregos de pedra, como conhecemos nos dias de hoje, foram construídos apenas no período helenístico, quando a época áurea das grandes competições dramatúrgicas já está em decadência. A cidade grega funda o espaço público como local de manifestação dos cidadãos, local de acordos firmados; neste ambiente, podemos pensar no diálogo como símbolo desta negociação, da democracia. O teatro grego passa de ritual a ato público no mesmo processo em que passa de itinerante (sem local pré-definido) para um ato com local definido na nova organização urbana (Caron, 1994: 73-94).

Também o teatro medieval não possuía um lugar fixo, especializado, para sua encenação, utilizava-se do espaço público. Aqui, novamente encontramos uma relação íntima entre a formação do espaço urbano e o teatro.

A Igreja, que representava um grande poder na época, congregava a atividade cênica às atividades doutrinárias. Tal, não apenas enriquecia as encenações feitas em seus adros, como também ajudava a manter o controle da Igreja sobre essas atividades. Portanto, há uma incorporação de manifestações populares pela Igreja, ao mesmo tempo acobertando-as e controlando-as. Havia por parte da igreja o desenvolvimento de uma dramaturgia específica em torno da temática religiosa, seus *autos e mistérios*, que contava com o conhecimento daqueles “profissionais” da área cênica; para além destas encenações havia também o teatro leigo com suas *soties e moralités*. Essas encenações como já foi dito eram realizadas no espaço público e não contando com um local especializado, elas no máximo se dividiam, sendo reservado o espaço da praça de matriz para as encenações religiosas e a praça da feira para as encenações leigas. As formas como estas encenações se apropriavam do espaço eram variadas, podendo ser desde manifestações processionais, construções temporárias de plataformas, palcos simultâneos, carros tablado ou a clássica figura dos itinerantes que se apresentavam em palcos improvisados e carroças. As encenações oficiais podiam durar dias, envolvendo a

cidade em grandes festejos, como era o caso dos autos de Paixão encenados em palcos simultâneos (Berthold, 2008: 185-267).

Podemos também dizer que neste período houve um “pontapé” inicial para a profissionalização do teatro, ou seja, a formação de grupos de pessoas que se especializavam nas artes cênicas e passaram a depender exclusivamente desta atividade para seu sustento, fora da proteção tanto da Igreja quanto da Nobreza. Esses grupos eram itinerantes, viajavam de cidade em cidade, de vilarejo em vilarejo. Desta forma, essas corporações não eram reconhecidas como guildas, como corporações de ofício, sediadas nos burgos, o que nos leva a compreender de que a atividade cênica em suas primeiras manifestações profissionais modernas foram consideradas como manifestações à margem da sociedade, à margem da configuração Urbana. Em muitos casos, essa marginalidade, como o caso do Teatro Elisabetano, restrito ao “além Tâmis”, já se configura como uma nova forma de controle social, ou seja, a instituição de um local determinado para a representação, desta vez fora do controle físico da urbe organizada. No início do século XVI a Reforma abalou o poder da igreja católica e conseqüentemente as manifestações populares por ela acobertadas. É decretada a “Lei dos Pobres, nivelando a miséria com o crime, entendiam que a parcela do terceiro estado que não é patrão nem *compagnon* é bandido, ladrão ou prostituta” (Caron, 1994: 102). Tal lei obrigou o teatro a sair das ruas. A partir de então o artista que se apresentasse nas ruas corria o perigo de ser preso e mandado para as masmorras. As outras opções eram trabalhar clandestinamente nos fundos de tabernas ou procurar a proteção de um nobre. Assim começa outro momento da história do teatro, aquele em que a arte passa a ser apresentada em prédios especializados, arquitetados e construídos para o uso do teatro, levando-nos à compreensão contemporânea em que o prédio e a arte levam o mesmo nome.

A passagem do medieval para o moderno, apesar de se tratar de um processo que durou mais de um século, foi um passo definitivo. Economicamente representou a passagem do feudalismo para o capitalismo; politicamente o poder que até então era fragmentado passa a ser centralizado, levando à consolidação da idéia de estado-nação; culturalmente, a passagem dos mitos, que asseguravam a hegemonia ideológica da igreja, para a razão. Esses processos, sedimentados por séculos, trouxeram a burguesia ao poder, e com ela toda uma conformação social referente ao modo de produção

capitalista. Podemos entender que também o teatro, dentro deste processo histórico, caminhou no sentido de afirmar essa hegemonia, desenvolvendo-se na forma do 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, Drama para Szondi é a conformação que o teatro ocidental ganha na sociedade capitalista como configuração estética da ideologia burguesa. Esta configuração estética 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. Uma das características mais marcantes desta configuração recebeu o nome, já no decorrer do século XX, durante a já corrente reação a esta forma, de “textocentrismo”: o texto é sua base e o diálogo é sua estrutura marcante. Tal configuração também especializou seus locais de apresentação, havendo todo um percurso do prédio-teatro que favorecesse 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 conseqüências: 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 está 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 burguesa. Por exemplo, a freqüência 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-se formal que acompanha um enrijecer-se do controle. Da rua e da praça 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 constante 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: 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 XIX, no século XX houveram 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, abandona os anseios estéticos de representação da burguesia. Também Artaud – no manifesto do teatro da crueldade – fundamentalmente ao opor-se à tradição textocentrista e colocar em cheque a própria noção de representação como ilusão da realidade (nos moldes do realismo burguês) contrapõe-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, havendo uma verdadeira renovação dos conceitos até então estabelecidos. Porém, também esse movimento, que novamente encaminha o teatro para espaços não institucionalizados, trazendo-o novamente à rua e à praça, 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 dele².

Hoje, nesta perspectiva de pensar o fenômeno cênico de forma a criticar suas estruturas mais profundas, temos um novo conceito que perpassa o fazer teatral, o de pós-dramático. Trazido por Lehmann, questiona a velha concepção de que o teatro é a arte da presença – de um ator, num espaço e diante de um público. O que Lehmann procura ao questionar a noção de presença como elemento fundamental do fenômeno teatral é rever o conceito, mais tradicional, de “representação”, isto é, rever o conceito de Teatro enquanto fenômeno cênico. Para tal, Lehmann coloca no centro de sua reflexão a noção de “interrupção”, como quebra e subversão da noção de encadeamento lógico-causal da representação do drama, mesmo em suas formulações narrativas como as fábulas épicas de Brecht. 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.

2 – Intervenção / “Interrupção”.

O espaço de representação escolhido para 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: se o fato da 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, nesta tentativa, relacionando-o com o conceito de interrupção, caro à teoria teatral contemporânea, que nos pareceu fecundo ao esclarecer alguns pontos.

Durante as aulas do curso *Cidade (s) processo sócios espaciais e conformação urbana*, a professora Carmem Guerra – na aula *Intervenções urbanas, produção estética e espaço público* –, procurando entender o “espaço público a partir das possibilidades e

² Em muitos espetáculo hoje encenados na rua é possível observar os atores mantendo certas convenções de frontalidade, por exemplo. O princípio da ilusão mantém-se independente 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.

aberturas que as práticas artísticas propõem para participação e apropriação urbana” (Guerra, 2010: 42), ao fazer uma reconsideração terminológica do conceito de intervenção apresentou dois significados para a palavra: intervenção cirúrgica e 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 idéia 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 significado 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 transformá-lo em um espaço não habitável.

A gentrificação atua às vezes com esse critério de cura através da esterilização e da assepsia que caracterizam as intervenções cirúrgicas, e por tanto não é casual que produza a separação, a alienação, a distância a respeito dos nossos próprios espaços. Não tocar, não habitar, é o que parecem dizer. O mobiliário urbano guarda também uma certa relação com o novo, com o asséptico, com o desinfetado, contradizendo o sentido do tempo que acompanha os espaços mais antigo, corroborando e enfatizando a descontextualização do entorno. (Guerra, 2010: 43)

Neste sentido, a encenação do 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 e 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.

Ainda sobre a intervenção cirúrgica, propomos pensar em como a produção artística, a produção teatral contemporânea mais precisamente, pode estabelecer esse diálogo. Assim, buscamos no texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, outra acepção para o termo:

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 pólo 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 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, 186-187)

Benjamin trabalha com a idéia de refuncionalização da obra de arte. Nestas 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 conseqüência o deslocamento de uma prática ritualística para uma *práxis* política, acarretando como conseqüência 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 o cinegrafista, comparado ao cirurgião, intervém cirurgicamente, “penetra profundamente as vísceras dessa realidade”. O termo intervenção cirúrgica, portanto, por um lado pode ser entendido como um meio de cura e assepsia e por outro como uma possibilidade de *práxis* política. Para pensar como essas duas diferentes acepções podem se sustentar passemos para outras formas de pensar a terminologia.

Para pensar a intervenção artística como uma *práxis* política propomos a análise do conceito de interrupção, tão caro à teoria teatral contemporânea, pensando assim a própria intervenção como um ato de interrupção. Lehmann afirma que a idéia de interrupção (enquanto ato de interromper um fluxo contínuo – uma ação, uma narrativa, etc.) é o grande elemento político do que ele chama de Teatro Pós-Dramático.

Partindo da afirmação de Lehmann de que o teatro pós-dramático é um teatro pós-brechtiano, um dos elementos formais fundamentais dessa nova configuração cênica analisada por Lehmann, como atesta seu texto “até que ponto o teatro pós-dramático é político?” é algo que já se apresentava em germe no teatro Brechtiano: é o que podemos chamar de “Interrupção”. A noção de interrupção, no caso teatral, significaria exatamente a inviabilização das noções de discurso e representação, pois ambos prescindem de um encadeamento mínimo, sejam de idéias, de análises, ou até mesmo de imagens. A interrupção pode ser causada, por exemplo, pela quebra de um fluxo cotidiano da vida. A arte performática apresentaria, portanto, essa potencialidade, muito por seu alargamento, um aumento “superabundante”, dos próprios elementos do discurso e da representação, até o ponto em que estes se desintegrem. O tempo, por exemplo: a expansão do tempo de um discurso despe-o de seu significado fazendo com que sobrem apenas fragmentos desmaterializados, paralisados, estagnados, ou seja, interrompidos. Impossível não pensar na idéia de cisão história de Walter Benjamin, muito bem expressa na imagem do *Ángelus Novus*, em suas teses sobre a história (1994: 222-232). Também, obviamente, já está presente na idéia de distanciamento de Brecht. A noção de distanciamento de Brecht liga-se diretamente à noção de *Gestus* que,

segundo Ingrid Dormien Koudela, 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 a dialética, a contradição, é gerada em Brecht, ao contrário de Hegel, na interrupção. O *Gestus* apresenta-se como a síntese da contradição, ou da paralisia da dialética, presente na idéia de “imagem dialética”: imagens que articulem internamente as contradições, não como forma de avanço histórico, mas sim de paralisia desta. O *Gestus* é a imagem dialética por excelência. É interessante pensarmos no exemplo do quadro de Bruegel, *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: 30)

Portanto, o que percebemos em Lehmann é a certeza de que o mundo mudou e de que é preciso novas formas pra pensar e, fundamentalmente, atuar neste mundo artisticamente, assim como Brecht fez em sua época. Desta forma, a radicalização não acaba com a noção de teatro ou de arte, apenas repensa-a e a re-propõe. Essa re-proposição se dá na compreensão de Lehmann de que é preciso atuar no mundo, atuar para modificá-lo, ou seja, atuar revolucionariamente, porém, é preciso re-pensar as formas de fazê-lo. O próprio fato dele escolher o teatro como “instrumento” está

diretamente relacionado com essa forma política de enxergar o teatro Pós-dramático. Ele afirma, mais de uma vez, que o mundo encontra-se de tal forma imerso num turbilhão de representações “manipuladas” por novas mídias, num imenso mecanismo chamado ou de indústria cultural ou de sociedade do espetáculo, siga-se Adorno ou Guy Debord (Lehmann deve aos dois), que apenas uma arte como o teatro é capaz de preservar elementos fundamentais para uma ação política efetiva no mundo. Isto se dá pelo fato do teatro não conseguir se massificar como a TV e ainda permanecer, num certo sentido, no âmbito da produção mais artesanal. Apenas o teatro ainda seria capaz de promover o encontro entre pessoas, portanto, apenas ele apresentaria a possibilidade revolucionária nova procurada por Lehmann.

Para que haja a interrupção, que aqui entendemos também como um ato de intervenção, o autor pressupõe que é preciso pensar na forma, “o que é verdadeiramente social na arte é a forma” (Lukács apud Lehmann, 2009: 6). O espaço de encenação do BR3 neste sentido apresenta-se como um local de potencial inesgotável, traz para o espectador a possibilidade de espacialmente deparar-se com uma situação extracotidiana que gera uma nova experiência, incorporando uma relação com o que é político, como Lehmann “só 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: 11)

E, nesse sentido, o espaço o rio ajuda muito, porque você não tem terra firme, está sempre móvel, num barco que balança e é instável. Então, ver a identidade pelo viés da instabilidade, do precário, do estar em constante processo de transformação, como o próprio rio que passa – aquela frase do Heráclito, de você nunca entrar duas vezes no mesmo rio –, acho que isso, de certa forma traduz essa discussão sobre identidade. (Fernandes e Audio, 2006: 19-20)

A possibilidade de uma visada política da intervenção, partindo-se da premissa de olhar e compreendê-la como interrupção, nos leva à segunda noção de intervenção: como intervenção militar. A intervenção militar 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*.

Voltando aos conceitos trabalhados pela professora Carmem 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 a tona a condição do espaço público como um espaço de conflito, gerando reações de diferentes núcleos.

O segundo significado mascara seu próprio sentido, porque intervir militarmente parece conservar o caráter de necessidade que apresenta as operações cirúrgicas, porém não existe outra opção que a de colocar fim a algo. Mesmo assim, utiliza-se como auto-justificativa, intervêm-se militarmente para curar, para salvar algo. Sabemos que normalmente não é assim, salvo em alguns casos. As intervenções são provocadas, inclusive gerando um ambiente que nos faz acreditar na sua necessidade, por propaganda ou campanhas de conscientização prévias. As intervenções militares respondem ainda a critérios normais de confrontação bélica, à lógica, à estratégia militar, aos protocolos; não parece diferenciar-se de outros tipos de campanhas, salvo a má consciência que geram outros termos culturalmente menos aceitados e politicamente incorretos como conquista, reconquista, invasão, expansão ou colonização. (Guerra, 2010: 43)

Pensar em intervenção militar gera muitas vezes uma sensação de algo negativo, arbitrário e desnecessário, principalmente se pensarmos que um dos princípios básicos deste 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 – agora não mais falando apenas especificamente do BR3, mas do teatro 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 estética³, 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. 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 deteriorização histórica do mesmo.

BIBLIOGRAFIA:

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica. Arte e Política**. Ensaio sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras Escolhidas 1º V.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético. Ensaio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CARON, Jorge. O. **O Território do Espelho: a arquitetura e o espetáculo teatral**. Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. FAU-USP-SP, 1994.
- CARVALHO, Sérgio (org.). **Introdução ao Teatro Dialético: experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009a.
- DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- 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 sócio-espaciais e conformações urbanas**, sob responsabilidade dos docentes Prof. Dr. Manoel Antonio Lopes Rodrigues Alves e Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek, no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC – USP em agosto de 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. – Vol 1, n.08 – Florianópolis: UDESC/CEART, Dez 2006. Pesquisado em 18/06/2010 no site:
http://argeu.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2006/urdimento_8.pdf#page=29

³ 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.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007

_____. “Até que Ponto o Teatro Pós-Dramático é Político? Por que o que é político no teatro só pode ser a interrupção daquilo que é político.” In **Escritura Política no Texto Teatral**. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. “Teatro Pós-dramático e teatro político”. In: **Sala Preta**, n. 3. Revista do Departamento de Artes Cênicas. São Paulo: ECA-USP, 2003.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org.). **Espaço e Teatro: do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo. razão e emoção**. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.