

O DIÁLOGO ENTRE O PASSADO E O PRESENTE NO ESPETÁCULO *HYGIENE* DO GRUPO XIX DE TEATRO

Rafael Ricardo Pereira⁷
Faculdade de Artes do Paraná

RESUMO

Este artigo analisa o espetáculo *Hygiene*, do Grupo XIX de Teatro, sob o ponto de vista das relações entre o passado, neste caso um fato histórico utilizado como temática para a construção do espetáculo, e o presente – atualização do passado no diálogo direto proposto com os espectadores e na relação com o espaço urbano em que o espetáculo se insere. Devido a esta última característica citada, utilizarei como referência a apresentação do espetáculo ocorrida em Curitiba em 2006.

Palavras-chave: teatro; história; espaço urbano; espectador.

HISTÓRICO

O Grupo XIX de Teatro foi criado em 2001 na cidade de São Paulo. Seus integrantes, oriundos de diversos cursos da Universidade de São Paulo (USP), deram início às atividades do grupo com a estréia do espetáculo *Hysteria* (2001). Este espetáculo abordava a condição feminina no Brasil no século XIX. Obtiveram reconhecimento nacional – público e crítica - no Festival de Teatro de Curitiba em 2002.

O segundo espetáculo *Hygiene* (2005) – objeto de análise deste artigo – solidifica as pesquisas do grupo em torno do eixo temático do século XIX e da interação com os espectadores (experimentada anteriormente com *Hysteria*).

Desde a criação do espetáculo *Hysteria* o grupo delinea os seus procedimentos criativos e que se fortalecerão sucessivamente com a criação dos outros espetáculos: *Hygiene*, *Arrufos* (2007) e *Marcha para Zenturo* (2007 – fruto de uma parceria artística com o grupo Espanca! de Belo Horizonte - MG). Estes procedimentos referem-se à “um trabalho colaborativo tendo como eixos de criação, sobretudo, a pesquisa temática e o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, a intervenção e exploração de prédios históricos como espaços cênicos e a interatividade como elementos narrativos fundamentais da dramaturgia”². Desde 2004 o Grupo XIX de Teatro realiza uma residência artística na Vila Maria Zélia em São Paulo. Esta residência artística além de recuperar e reintegrar a Vila e seus moradores à metrópole como parte integrante

⁷ Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral – Faculdade de Artes do Paraná, 2010. Email: rafa.dilari@gmail.com.

também possibilitou ao grupo um vasto campo para suas pesquisas históricas e experimentações cênicas no espaço urbano.

HIGYENE

Este espetáculo refletia sobre o processo de higienização ocorrido no Brasil no século XIX e início do século XX. Esse processo constituía-se “por um objetivo central: o estabelecimento de normas e hábitos para conservar e aprimorar a saúde coletiva e individual” (JÚNIOR, 2007, p. 5) e foi desencadeado pelo “adensamento da população pobre nas cidades e a disseminação de epidemias e conflitos dela decorrentes” (PELEGRINI, 2009, p. 55).

A grande quantidade de imigrantes que desembarcaram nas grandes cidades brasileiras, como São Paulo, assim como “a intensificação do deslocamento da população do campo para a cidade (atraída pela oferta de empregos nas indústrias) exigiram a adaptação do espaço citadino” (PELEGRINI, 2009, p. 55).

Na busca por melhores condições de vida, estas pessoas recém chegadas à cidade se alojaram em moradias coletivas (cortiços). Desta forma, estas moradias tornaram-se locais de miscigenação cultural por causa de seus moradores (afrodescendentes e imigrantes italianos, espanhóis, poloneses). Os cortiços se espalhavam pelas cidades na mesma proporção com que os imigrantes chegavam ao Brasil. “Estima-se que no Rio de Janeiro, como em outras cidades na época, os cortiços representavam 70% da moradia da população” (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.57).

No entanto devido aos hábitos e costumes dos moradores dos cortiços – a sujeira constante presente no local, a promiscuidade, os vícios – “essas moradias eram reconhecidas pelas autoridades como verdadeiros sinônimos de *perigo*, *imoralidade* e *ameaça pública*” (MELO, 1926, apud PELEGRINI, 2009, p.62). Em razão desta visão conservadora da elite brasileira iniciou-se no Brasil, primeiramente no Rio de Janeiro, o Movimento Higienista colocando “em prática a idéia de uma casa unifamiliar” (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.57).

Tendo como estandarte a contenção de epidemias, inúmeros cortiços foram demolidos e conseqüentemente muitas pessoas morreram – pois se opuseram à ação dos higienistas – e milhares ficaram desalojados. Como um dos resultados da ação dos higienistas, faz-se necessário mencionar que: “No Rio de Janeiro, depois da destruição do célebre cortiço Cabeça de Porco, os desalojados viram nos destroços uma possibilidade de abrigo. Subiram o morro com os restos do cortiço tombado e construíram a primeira favela do Brasil” (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.58).

É neste panorama histórico que o Grupo XIX de Teatro gera o espetáculo *Hygiene*.

A tensão presente nos moradores dos cortiços ocasionado pelos olhos atentos dos higienistas, os imigrantes e seus costumes, o “higienizador”, estão presentes no espetáculo assim como algumas danças populares e as lutas operárias. O grupo de artistas desta obra cênica aponta para algumas das características da identidade brasileira como o samba, o carnaval e o sincretismo religioso.

Obviamente, a opção do grupo em trazer à tona um fato histórico de nosso país poderia reduzir a obra cênica à mera transmissão de informações e fatos datados. Entretanto a temática histórica dialoga com o local em que o espetáculo está inserido, neste caso, o espaço urbano e não em um Teatro fechado e a encenação incita à participação efetiva do público que atualiza a obra a partir de seus comentários.

Como já foi citado, o Grupo XIX de Teatro realiza uma residência artística na Vila Maria Zélia em São Paulo. Esta foi construída entre 1911 e 1917 pelo industrial Jorge Street. Segundo Pelegrini (2009, p. 59), “o conjunto reunia aproximadamente duzentas casas (...) Tratava-se de um núcleo que visava oferecer moradias aos funcionários da fábrica de tecidos. (...) A Vila Maria Zélia foi erguida com vistas a configurar como uma pequena cidade”.

Há um intuito camuflado sob a construção da Vila e que se relaciona com a visão higienista da época: era mais conveniente para os industriais – estes correspondentes a uma parcela considerável da elite da época – manter seus empregados sob controle observando suas ações.

Os cortiços, na visão das elites, eram locais ideais para fomentar idéias revolucionárias por causa da troca de experiências entre os seus moradores. As vilas operárias, especificamente a Vila Maria Zélia satisfazia as necessidades individuais e coletivas de seus moradores pois existiam

equipamentos e serviços de saúde (consultório médico e odontológico, farmácia), educação (creche, jardim de infância e duas escolas), abastecimento (armazém, açougue e restaurante), lazer (teatro, salão de baile, quadras esportivas e coreto) e serviços de apoio (policimento e serviço de transporte escolar)⁸.

Ou seja, os moradores não precisariam se deslocar da Vila para os outros locais da cidade de São Paulo para o suprimento de suas necessidades físicas, culturais, esportivas, educativas. Desta forma, efetiva-se concretamente a instauração e a manutenção da ordem para àqueles que assim desejavam, embora tenha existido uma tímida e abafada tentativa de manifestação crítica dos seus moradores através da veiculação de jornais, pois quem morava na Vila acabava “preso” ao

⁸ Fonte: grupoxix.com.br/01/index.html (acesso no dia 15/09/2011).

seu padrão por conta de dívidas que dificilmente seriam dizimadas. O intento higienista alicerçou-se na construção das vilas operárias.

Quando ocuparam a Vila Maria Zélia, os artistas do grupo XIX perceberam que, à exceção das casas, “os outros edifícios, espaços que outrora serviram em prol de um coletivo, estavam por mais de três décadas inutilizados e num avançado estágio de degradação. Enormes prédios públicos fechados”⁹

Em um enorme esforço coletivo, revitalizaram o espaço e se apropriaram do mesmo para a criação do espetáculo. Há uma estreita relação da Vila Maria Zélia com *Higiene* como se vê nas observações no texto da peça:

Por entender o espaço cênico como um personagem, as rubricas aqui citadas referem-se à arquitetura e desenho urbano encontrados na Vila. Porém, o texto está aberto para sofrer as interferências que cada novo espaço de encenação pode trazer para esta dramaturgia. (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.7).

O histórico de apresentações do espetáculo é vasto: Curitiba (PR), Londrina (PR), Rio de Janeiro (RJ), Araraquara (SP), Fortaleza (CE), Blumenau (SC), Santos (SP), Salvador (BA), Ouro Branco (MG), Diamantina (MG), Rio Branco (AC), Belo Horizonte (MG), Jacareí (SP) e Sorocaba (SP) e obviamente na cidade de São Paulo. E de fato o espetáculo é, em certa medida, reconfigurado tendo em vista o local em que será apresentado conforme depoimento do ator e integrante do grupo, Paulo Celestino, a respeito das apresentações em Londrina:

Lá não tinha igreja, não tinha sacada e fazíamos a parte interna não numa casa, mas um galpão sem escadas e sem portas. E foi *Higiene!* (...) Não basta um lugar histórico, mas sim a história de um lugar. Temos de encontrar a ‘Vila Maria Zélia’ de cada cidade. (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.91).

O local escolhido pelo grupo para a apresentação do espetáculo ocorrida no Festival de Teatro de Curitiba em 2006 foi o Largo da Ordem. Este se localiza no centro da cidade e se insere no Setor Histórico de Curitiba por causa da sua arquitetura do século XVIII e XIX.

É um local muito visitado por turistas e em virtude disso os prédios foram restaurados e são preservados pelo poder público. A existência de uma política de preservação deste espaço contradiz as características da Vila Maria Zélia em São Paulo assim como o intenso fluxo de pessoas no local.

⁹ Fonte: Idem.

O Largo da Ordem é um local que possui diversos bares com mesas ao ar livre, feira de artesanato, espaços culturais, em suma, um espaço de lazer para as pessoas e com um fluxo rítmico característico que contamina os passantes. No entanto, *Higiene* por vezes rompia com este ritmo próprio do espaço, instaurando a singularidade das ações cênicas. Em outros momentos se inseria no fluxo cotidiano.

O espetáculo iniciava em frente de uma Igreja. Logo alguns personagens começavam a se destacar em meio à multidão de espectadores. O personagem “seu Mundo”, interpretado por Rodolfo Amorim, abordava e se relacionava com diversos espectadores. Este procedimento de interação com a platéia se dará ao longo de todo o percurso do espetáculo na rua.

Há no texto dramaturgico a seguinte observação: “a rubrica ‘platéia responde’ representa os momentos de interatividade direta com a platéia, nos quais os atores interagem a partir das respostas dadas” (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.7). Com isto o grupo pretende estabelecer, em certa medida, o controle sobre a participação do público na obra selecionando os momentos propícios para as interações com a platéia. Porém, com o amadurecimento das propostas do espetáculo, os atores perceberam que a relação que se estabelecia entre ator-espectador no momento da cena, a relação real entre duas pessoas, era o que de fato deveria prevalecer mesmo que esta relação não ocorresse nos momentos previamente “marcados”.

O ator do grupo, Rodolfo Amorim, discorre sobre esta relação com a platéia e as histórias provenientes das pessoas: “No começo, meio surdo a essas histórias, toda minha preocupação estava voltada para a minha atuação (...) Com o tempo, passei a deixar o texto cada vez mais aberto e a conversar verdadeiramente com meu convidado” (HYGIENE/HYSTERIA, 2006, p.80).

Desta forma, os espectadores se tornam coautores da dramaturgia, pois contaminam e afetam as narrativas dos personagens e conseqüentemente o fluxo/ritmo/andamento do espetáculo. Concretiza-se o diálogo entre o passado – proposto pela encenação e dramaturgia – e o presente, nas contaminações geradas pelos discursos e ações dos espectadores.

Há diversos momentos de interação com a platéia durante o espetáculo e em várias camadas. São “situações onde o público pode agir por vontade própria por meio de diferentes níveis de participação, como as integrações, interações e interferências” (RAITER, BENNATON, 2009, p.152).

- participação por meio da interferência dos espectadores, como no momento em que há a “dança das sete saias” em que sete homens seguram as pontas das saias da personagem Dalva para que ela realize a sua dança;
- participação integrada, em que a relação entre ator-espectador é revelada e compartilhada com todos os outros espectadores;
- participação interativa, mas camuflada, em que a relação ator-espectador se realiza apenas entre estas duas pessoas envolvidas sem ser revelada para os outros espectadores;

Em todas estas formas de interações identificadas há atualização do discurso cênico, pois a obra é modificada, pelo menos, minimamente.

Logo no início do espetáculo os atores se utilizaram de um procedimento para “separar” o público pagante dos que não possuíam ingresso, pois uma parte do espetáculo ocorria dentro de uma casa e era necessário estabelecer um controle devido à limitação espacial dentro desta casa.¹⁰

Este procedimento é a utilização de uma corda que envolve os espectadores pagantes formando uma grande roda. Como já foi citado, no Largo da Ordem existe um intenso fluxo de pessoas e de fato muitas pessoas se aglomeraram para acompanhar o percurso na rua.

Há algumas conseqüências ocasionadas pela escolha deste recurso. Primeiramente, a utilização da corda limitava a movimentação do espectador pelo espaço e conseqüentemente a possibilidade de fruição da obra sob perspectivas e ângulos diversos.

Apesar dessa tentativa do grupo em, por assim dizer, concentrar a atenção do espectador para o acontecimento cênico, as interferências do próprio espaço urbano ocorriam frequentemente.

O espectador da rua faz uma seleção entre inúmeros eventos, comportamentos, corpos, objetos e espaços sem prestar atenção de modo central para a natureza real ou ficcional dos elementos observados. A cena é reconhecida como ficcional, mas na rua seu roçar com o real cria um espaço híbrido que ficcionaliza elementos do real e ganha, ainda que momentaneamente, reverberações de realidade. (CARREIRA, p.5)

Ou seja, o espetáculo ocorre não apenas dentro do ambiente fictício proposto pela encenação, mas também por tudo o que circunda a cena e inevitavelmente afeta-a. Neste sentido “o modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multifocal substitui a linear-

¹⁰ A segunda parte do espetáculo ocorreu dentro da Casa Vermelha, um casarão tombado mantido pela Prefeitura de Curitiba.

sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada” (LEHMANN, 2007, p.17).

A utilização da corda envolvendo os espectadores também fez com que outros espectadores fossem ignorados nas relações propostas pelos atores assim como particularidades presentes no próprio espaço urbano.

Numa proposição artística como esta – ocupação e relação com o espaço urbano – que se propõe o Grupo XIX, seria ingênuo ter a pretensão de manter pleno controle sobre o espetáculo, a recepção e o espaço urbano, pois o real – o tempo, o espaço e as ações – não pára de sinalizar a sua existência.

Apesar de *Higiene* apresentar uma estrutura formal muito bem definida pela encenação, há uma dimensão de risco presente na obra cênica por causa das imprevisibilidades latentes no espaço cênico da rua.

O teatro, neste caso analisado, se insere e reorganiza a lógica de um espaço. Propõe aos espectadores – com ou sem ingresso – outra possibilidade de relação com o espaço através de um novo olhar.

O espaço se torna co-participante, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação também os espectadores se tornam co-participantes. (...) Todos eles são ‘convidados’ do lugar; (...) Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência não-cotidiana de um espaço. (LEHMANN, 2007, p.282)

Altera-se a relação do espectador com a sua própria cidade através da recepção de *Higiene*. Os atores são os incentivadores desta alteração da relação com o espaço, como na cena do personagem Giuseppe que potencializa a sacada de um prédio utilizando-a como o local de onde lança os seus jornais; ou na cena do personagem Pedro que interage secretamente com um espectador e posteriormente o posiciona na janela de um prédio de onde, o espectador tornado atuante, lê uma carta.

Consequentemente, diferentemente da imagem do *espectador* que apenas, acompanha ou espera passivamente sentado, impõe-se à perspectiva do *expectador* como aquele cúmplice ou testemunha que tem expectativas, (...) como um participante (RAITER, BENNATON, 2009, p.146).

O espetáculo concretiza a posição do espectador como cúmplice e testemunha da história apresentada. Mas, por causa do teor histórico narrado, fica claro para a platéia que não há a possibilidade de mudança dos fatos porém há um despertar da consciência para o tempo presente

e conseqüentemente para o futuro através da percepção sensível e poética, provocada pela obra cênica, da realidade circundante do espaço urbano.

O espectador, ao se tornar um sujeito ativo e transformador das cenas teatrais apresentadas, vivencia a possibilidade de modificação do real, do tempo presente.

O cortejo que se realiza no espaço celebrando o casamento da personagem “Noiva Amarela” se desenrola até a chegada do personagem “Higienizador”. A possibilidade de sua vinda é citada durante vários momentos desde o início do espetáculo. O “Higienizador” presentifica a destruição e a demolição da rotina, dos hábitos e costumes, destes seres fictícios: Maria João, Chico das Ora, Flausina Rasa, Helena Wolski, Manuel Pinho do Aido, entre outros.

A partir deste momento, o espetáculo ruma para o interior da Casa Vermelha. Embora os espectadores sejam posicionados em arquibancadas frontais à cena, a encenação ocupa todo o espaço da casa utilizando-a em suas diversas possibilidades e funções.

O espaço, seja ele uma rua ou uma casa, é problematizado pelos artistas do Grupo XIX e não apenas utilizado como cenário para o espetáculo. Segundo Lehmann (2007, p.281), “o teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o ‘local’ corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro”.

Os espaços utilizados simbólica e poeticamente tornam-se marcas, lembranças vivas da obra cênica no cotidiano dos que a vivenciaram.

Com Higiene, o Grupo XIX de Teatro promove o diálogo entre um fato histórico da sociedade brasileira com o tempo atual, problematizando questões referentes à ocupação de um espaço (tanto na esfera artística quanto no real) e revendo as noções do público e do privado, instaurando um topos de criação, produção e recepção teatral concernente ao contemporâneo.

REFERÊNCIAS

CARREIRA, ANDRÉ. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo Online**, Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UNIRIO, vol. 1, nº. 1, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482>>. Acesso em: 13/10/11.

GRUPO XIX DE TEATRO. **Higiene/Hysteria**. Realização Fundação Nacional de Arte e Ministério da Cultura. 1ª edição. São Paulo, 2006. JÚNIOR, EDIVALDO GÓIS. Movimento higienista e o processo civilizador: apontamentos metodológicos. **X Simpósio Internacional : Processo Civilizador**, Campinas, UNICAMP, 2007/Abril. Disponível em: < <http://www.uel.br/grupoestudo/> O Mosaico: R. Pesq. Artes, Curitiba, n. 6, p. 32-40, jul./dez., 2011

processoscivilizadores/portugues/sites/anais/anais10/Artigos_PDF/Edivaldo_Gois_Jr.pdf>. Acesso em: 03/10/11.

LEHMANN, HANS-THIES. **Teatro pós-dramático**. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PELEGRINI, SANDRA DE CÁSSIA ARAÚJO. O controle sobre as práticas culturais no espaço urbano: a gestão da población Leon XXIII (Santiago do Chile) e da Vila Maria Zélia (São Paulo). In: DUARTE, GENI ROSA; FROTSCHER, MÉRI; LAVERDI, ROBSON (ORG.). **Práticas Socioculturais como fazer histórico: Abordagens e desafios teórico-metodológicos**. 1ª edição. Cascavel: Edunioeste, 2009. P. 41-70.

RAITER, LUANA; BENNATON, PEDRO DINIZ. Ocupação, invasão e deslocamento no espaço urbano em intervenções do Erro Grupo. In: RAUEN, MARGARIDA GANDARA (ORG.). **A Interatividade, o controle da cena e o público como agente compositor**. 1ª edição. Salvador: EDUFBA, 2009. P. 133-153.