

O ESPAÇO CÊNICO COMO ELEMENTO POLÍTICO NA PEÇA *BR-3* DO TEATRO DA VERTIGEM/SP

Cassiana dos Reis Lopes²⁸

Faculdade de Artes do Paraná – FAP
Universidade Federal do Paraná - UFPR

RESUMO

O espaço cênico – rio Tietê - utilizado na encenação da peça BR-3 da companhia Teatro da Vertigem serve como ponto de partida para abordar questões relacionadas ao que se entende por teatro político na atualidade. A partir das discussões propostas por Denis Guénoun e Hans-Thies Lehmann são estabelecidos no artigo dois pontos fundamentais: 1- a questão política no teatro implicada na escolha e utilização do espaço físico quando este dialoga com o contexto social e político da cidade; 2- a interrupção do político, quando o teatro atravessa as normas e os hábitos estabelecidos na dinâmica urbana.

Palavras-chave: teatro político, política, espaço cênico.

ABSTRACT

The scenic space - river Tietê - used at the play BR-3 from the drama group “Teatro da Vertigem” (Vertigo Theatre Company) leads to issues related to what is meant by political theater nowadays. Since the discussions proposed by Denis Guénoun Hans-Thies Lehmann, two Fundamental points were set: 1 - a political issue in the theater that involves the selection and use of a physical scenic space while it engages with the social and political context of the city, 2 - the interruption of the policy when the theater crosses over the rules and established habits of the urban dynamics.

Keywords: political theater, politics, scenic space.

²⁸ Graduada como Bacharel em Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes do Paraná e graduanda do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Paraná.

O político é o que flui, o que vaza, o que alimenta os sonhos enquanto miragem de outros mundos, outras realidades, outras relações possíveis”

Antônio Araújo²⁹

Este artigo deriva da pesquisa feita no Projeto de Iniciação Científica (PIC) da Faculdade de Artes do Paraná, no período de 2009/2010 e desde então vem sendo revisto e modificado. Este tem como objetivo estudar as características do teatro político em uma perspectiva atual, a partir do espetáculo *BR-3*³⁰ da Companhia Teatro da Vertigem, grupo formado em 1991 em São Paulo, capital.

O que se observa na pesquisa é a forma com que o espaço da encenação, a apresentação da peça feita dentro do rio Tietê, pode atuar como elemento político. Para isso, o presente trabalho tem como base leituras de artigos fundamentados nas apresentações feitas dentro desse rio e nos filmes dirigidos por Evaldo Morcazel, gravação da peça e documentário, *BR-3*.

O trabalho se estrutura da seguinte forma: primeiramente será tratada a origem tradicional do termo “teatro político”, partindo do conceito de Agit-prop e o sentido de político adotado e discutido por autores como Denis Guénoun e Hans-Thies Lehmann na atualidade. Em seguida será desenvolvida a questão do espaço e como ele pode agir como elemento político em um espetáculo de teatro. Serão, então, levantadas possíveis relações entre aspectos do teatro político e a utilização do espaço físico utilizado no espetáculo estudado aqui.

TEATRO POLÍTICO. PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES: AGIT-PROP

Para dar início a este artigo, é importante citar as experiências históricas do teatro de Agitação e Propaganda na URSS. Silvana Garcia faz estudos sobre esse teatro de Agit-prop, considerado o início do teatro político militante³¹. Sendo assim, Garcia explica a forte relação da arte, com o Estado que surgia:

²⁹ Antônio Araújo é diretor da Companhia Teatro da Vertigem. Tem Doutorado e Mestrado pela Universidade de São Paulo (USP) e atualmente leciona nessa instituição na Escola de Comunicações e Artes (ECA).

³⁰ O espetáculo *BR-3* foi apresentado em 2006 pelo grupo Teatro da Vertigem, dentro do rio Tietê, em São Paulo, e em 2007, na Baía de Guanabara, transpondo a montagem para um novo cenário e adaptando o espetáculo às grandes dimensões da Baía, a partir dos pilares da Ponte Rio-Niterói. Porém, será tratada aqui, apenas a montagem feita no rio Tietê.

³¹ É relevante colocar o quanto esse teatro político, no contexto da guerra, influenciou, mais tarde, o teatro brasileiro. Silvana Garcia, em seu livro “Teatro de Militância” fala sobre o grupo CPC: “O agitprop com força de permanência só vai surgir no Brasil no início da década de 60, através do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – o CPC da UNE”. (1990, p.99) Sobre o grupo Garcia comenta: “Mais do que uma contribuição estética, o CPC nos legou a novidade de um ativismo cultural de rua. Fruto de um raciocínio contraditório, a produção teatral do CPC misturou um projeto ambicioso de arte popular com uma prática diversificada entre agitprop e o teatro nos moldes profissionais” (1990, p. 204).

O novo Estado, desde cedo, mostra sua intenção de controle e condução dos assuntos culturais. Os primeiros decretos nesse sentido como, por exemplo, o que submete todos os teatros a tutela estatal, ocorrem antes mesmo que se complete um mês desde a vitória dos bolcheviques (GARCIA, 1990, p.5).

A partir dessa forte ligação entre a política do Estado e a arte, o teatro de agitação e propaganda se estabeleceu tendo como prioridade a mobilização política da população e pretendia ser um instrumento, um meio, para construir a transformação almejada nesse contexto. Garcia fala sobre o teatro de Agit-prop e seus objetivos:

[...] visa um resultado concreto, mensurável por sua eficácia política, não apenas no nível da mobilização conseguida para esta ou aquela campanha em particular, mas no engajamento mais amplo, que extrapola a relação palco-platéia e soma esforços na construção do socialismo (Idem, p.20).

A forma de se organizar, a utilização de espaços alternativos e a criação de uma nova relação com o público, não têm como fim uma preocupação estética, mas sim, um objetivo político, partidário do socialismo. Pretende interferir na estrutura do poder institucional diretamente.

No teatro de Agit-prop, existe um público específico. Como o objetivo é a luta organizada, as obras se voltam para o “sujeito revolucionário” (segundo a teoria marxista), para o trabalhador das fábricas:

A presença da “massa” de operários sem acesso à produção artística estimulou a reflexão sobre a arte, em especial o teatro, enquanto meio através do qual se poderia mobilizar os trabalhadores e fazer avançar a luta revolucionária (Idem, p.3).

Estes fatores podem parecer à primeira vista limitadores, no sentido de possuir estreita relação com o Estado, fins tão diretos e espectador já direcionado. Porém este tipo de teatro traz muitas inovações no que se trata de forma e estética, até mesmo para poder atingir o seu maior público, o operário.

Para que essa plateia tenha acesso à arte, é modificada até mesmo a forma de se constituir desses grupos de teatro Agit-prop. São instituídos princípios organizativos próprios, como Garcia explica:

[...] formação de núcleos locais estruturados como coletivos artísticos; participação financeira dos membros por meio de um sistema de cotas; elenco flutuante, formado por operários locais; manutenção de um estúdio permanente de formação, com a colaboração de especialistas; processo de trabalho aberto à participação das organizações operárias e comunidades locais; independência com relação ao edifício teatral, atuando preferencialmente em espaços adaptados e em lugares públicos abertos (Idem, p. 6).

Essas características trazem uma ideia de grupo de teatro, em que a questão financeira, de manutenção do espaço, de abertura a novos membros, e principalmente a busca de outros espaços para apresentação dos espetáculos, se colocam como elementos essenciais para que a peça de Agit-prop ocorresse.

Outra particularidade desse teatro é a importância do espectador, não só enquanto operário, mas agindo diretamente na obra, construindo cenicamente a peça. Segundo Silvana Garcia: “A nível dos espetáculos, procura-se fazer o espectador participar como atuante nos grupos representando as cenas de massa, na aclamação de *slogans* e cantos revolucionários” (1990, p.22).

Estas foram as premissas que sustentaram o Agit-prop e definiram o sentido tradicionalmente adotado como teatro político. Porém, a presente visão passou por revisões ao longo do tempo e é possível destacar novas perspectivas sobre o teatro político na atualidade.

Para tanto, serão apresentados os pressupostos teóricos de dois autores contemporâneos: Denis Guénoun³² e Hans-Thies Lehmann³³. Estes pensadores, apesar de desenvolverem reflexões bastante particulares sobre teatro e política, serão observados neste artigo a partir de seus pontos de convergência.

Esclareço aqui o salto histórico feito, do período da Revolução Russa (surgimento do teatro de Agit-prop) como impulsionador do conceito de teatro político. Este salto foi feito para a rediscussão desses conceitos na atualidade, serve para o recorte da pesquisa e encaminha os pontos que serão tratados a seguir. Isso porque a intenção no presente artigo é a de mostrar, de forma comparativa, duas noções de teatro político, a tradicional, ligada aos eventos do Agit-prop e uma visão contemporânea sobre o mesmo tema.

OUTRO VIÉS DO POLÍTICO NO TEATRO

Uma das visões existente nos dias de hoje com relação à política coloca a questão do poder de forma menos centralizada, não tão dicotômica como outrora, onde muitas vezes as questões que envolviam esse âmbito da esfera social era polarizada entre vencidos/vencedores,

³² Denis Guénoun (nascido em 1946) foi ator, diretor, músico, fundador e animador da companhia teatral de L'Attroupement. Ele administrou o Centro Dramático Nacional de Reims, foi presidente de sindicato e atualmente é dramaturgo, ensaísta e professor na Universidade de Paris, Sorbonne.

³³ Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Goethe em Frankfurt am Main/Alemanha e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas. Tem inúmeros trabalhos publicados na Alemanha e também em outros países, entre os quais os livros “Teatro e mito: a constituição do sujeito no discurso da tragédia antiga”, 1991 e “Escrituras políticas no texto teatral”, 2002.

oprimidos/opressores. É a partir da crítica desta perspectiva que será desenvolvida a ideia de teatro político neste trabalho.

Sobre essa forma de poder mais diluído, Lehmann fala: “a sociedade [...] cada vez mais organiza o poder como microfísica, como uma rede em que mesmo a elite política dirigente quase não tem mais poder real sobre os processos político-econômicos” (2007, p. 407). O poder, ou política, é visto não mais como hegemônico a alguns setores, mas presente do cotidiano, nas relações sociais.

Esse sentido diferente de poder descentralizado influencia também o teatro. A partir dessa reflexão, Hans-Thies Lehmann e Denis Guénoun questionam a presença de conteúdos políticos na obra teatral. Segundo os autores, os textos de teatro de militância, que se pretendem revolucionários, cheios de palavras de ordem, repetem a mesma forma do teatro tradicional, com heróis sagrados e o mesmo objetivo de identificação do público com os personagens.

Lehmann argumenta que muitas vezes essas formas de teatro não atingem seu próprio objetivo de transformação social, de conscientização da população, pois seus espectadores, em grande parte, são aqueles que já têm contato com essas noções políticas, já são engajados. A peça, portanto, tem a função de reafirmação para os já “politizados”: “Na maior parte das vezes, o teatro político não passava de um ritual de confirmação para aqueles que já estavam convencidos” (2007, p.409).

Lehmann critica ainda, o que ele chama de “teatros manifestos”, principalmente quanto à escolha de ter como mote central da peça, histórias de personalidades públicas revolucionárias. Em suas palavras, “uma fixação em nomes próprios, em personalidades conhecidas, falsifica a realidade propriamente política que se mostra em estruturas, complexos de poder e normas de comportamento, não nos expoentes da política” (2007, p.410). Assim, os teatros políticos, segundo uma visão tradicional acabam expondo concepções contraditórias em seu discurso.

Denis Guénoun e Lehmann fazem discussões muito próximas sobre o teatro político, ambos criticam a utilização da política nas peças de teatro de forma direta, panfletária. Guénoun, frisa a importância de se considerar o fundamento não político do político:

Pode-se dizer que o teatro faz política? Não, não exatamente. O teatro acontece no espaço político, mas ele faz com que aí aconteça algo diferente daquilo que a política faz acontecer. Há teatro no lugar da política (dentro do seu espaço, mas também em seu lugar – como uma usurpação). A representação teatral consiste em produzir, na área assim organizada, determinada – uma outra palavra, outros signos, outros adventos do sentido (GUÉNOUN, 2003, p. 41).

O teatro para esses autores, portanto, não tem a função de formação política, ele não deve falar sobre esse tema, o político é o “como” ele se apresenta, sua forma, não seu conteúdo. É a interrupção desse conteúdo, do comum, que gera o político. Para Lehmann:

Em primeiro lugar, o que é político no teatro só pode aparecer indiretamente, em um ângulo oblíquo, *de modo oblíquo*. Em segundo lugar, o que é político é expressivo no teatro se e apenas se ele não for de forma alguma traduzível ou retraduzível para a lógica, a sintaxe ou a conceituação do discurso político na realidade social. De onde, em terceiro lugar, chega-se à fórmula, apenas aparentemente, paradoxal segundo a qual o político no teatro deve ser pensado não como reprodução, mas como interrupção do que é político (LEHMANN, 2009, p. 8).

Ao revelar sensações não habituais no território do comum, o teatro estaria remetendo a questões não políticas que poderiam produzir questões políticas. A partir dessa linha de pensamento, Lehmann propõe a política da interrupção. A interrupção do que é regular, o abalo dos costumes é o elemento político do teatro, para ele: “Somente a exceção, a interrupção do que é regular, deixa a regra à mostra, e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical” (2009, p.8).

Os elementos da interrupção trazem outras perspectivas de situações que para o público são comuns, mas que mostradas de maneira imprevista, ganham novos significados. Essas situações “[...] podem funcionar como um choque que, fazendo com que a realidade se torne, de repente, uma coisa não mais possível, e que nos faça pensar a respeito disso” (2008, p.238). Portanto, “A ‘interrupção do político’ no teatro adota sob essas condições, particularmente a forma de um abalo do que é habitual, no desejo de encontrar simulacros das assim chamadas realidades políticas dramatizadas no palco, analogamente à vida cotidiana” (2009, p. 9).

Esta quebra do que é regular acarreta outra forma de percepção do mundo, a isso o autor dá o nome de “política da percepção”. O elemento político, nesse caso, estaria na experiência estética ético-política, que segundo Lehmann:

[...] pode ter como centro a inquietante implicação recíproca de atores e espectadores na geração teatral da imagem tornando novamente visíveis os fios arrebatados entre a percepção e a experiência própria. Tal experiência não seria apenas estética, mas também ético-política (LEHMANN, 2007, p. 425).

Portanto, essa experiência política traria à mostra, tanto para espectador quanto para o ator, através do estético, a conexão entre percepção e experiência vivida.

É importante esclarecer que apesar de parecerem dois conceitos opostos, o do teatro político de Agit-prop e o conceito contemporâneo aqui abordado, não é a intenção deste artigo

colocar em choque estas duas formas de fazer teatro político, nem trazer a ideia de superação de uma forma pela outra, mas apenas apontar suas diferenças. Mesmo porque existem muitas formas de conceituar o que seria o teatro político, estas duas foram escolhidas como recortes dentro de um âmbito muito grande de estudos feitos sobre este tema.

É possível ver relações entre elas. Principalmente no que tange à questão da utilização do espaço. Os espetáculos do Agit-prop dispensam o espaço tradicional de teatro e realizam suas apresentações em fábricas e escolas; optam por espaços públicos abertos e com isso criam novas alternativas sobre as quais o político e o poético emergem. Também uma parcela das produções do teatro contemporâneo desenvolve pesquisas em espaços cênicos alternativos problematizando-os em suas encenações, como será abordado em seguida.

Porém, é explícito o fato de que os objetivos dessas experiências de utilização de espaço são muito diferentes. O Agit-prop visa, como vimos anteriormente, a modificação direta da sociedade, um resultado concreto, a construção do socialismo. Já o teatro atual, aponta para várias dimensões de transformação do ser social, a partir da exploração de elementos sensíveis e plurais que são instaurados na poética da obra conforme proposto por Lehmann e Guénoun para o teatro político.

ESPAÇO FÍSICO E POLÍTICO PARA GUÉNOUN E LEHMANN

Para o escritor Denis Guénoun, segundo o livro “A exibição das palavras – Uma ideia (política) do teatro”, a convocação do teatro, de uma forma pública e a realização de uma reunião, seja qual for seu objeto, já é um ato político. Não apenas o que é representado, seu conteúdo, mas a representação da obra em si. Segundo ele, “O que é político, no princípio do teatro, não é o representado, mas a representação: sua existência, sua constituição física” (2003, p. 15).

Para o autor o fato de as pessoas se encontrarem para assistir uma obra - e esta obra não está isolada, mas discute temas que minimamente interessam essas pessoas - o fato de elas poderem se comunicar assistindo essa apresentação, gostando ou não gostando, e depois discutir sobre isso, faz do teatro um ato político.

Devido à importância dessa constituição física, e, portanto também do espaço físico, o autor discute de que maneira as escolhas da encenação não são puramente estéticas, mas também uma questão política, que construirá um discurso político:

[...] lugar, (afastado ou central, cidade ou vilarejo), hora, (dia, noite, horário de lazer ou de trabalho), bem como da composição e da forma da assembleia. Cada uma destas

características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela. [...] Todas estas posições são assumidas publicamente – e se instalam fisicamente – no espaço do político (GUÉNOUN, 2003, p.16).

Essas seleções (a forma, o lugar, o volume da cena) estabelecem um tipo de assembleia pública que gera uma forma específica de relação espetáculo-espectador. Dependendo das escolhas feitas para a apresentação, elas podem facilitar ou dificultar a percepção do público enquanto comunidade:

Ora, o público dos teatros não é uma multidão. Nem uma aglomeração de indivíduos isolados. Este público quer ter o sentimento, concreto de sua existência coletiva. O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa. É ao menos como esperança, como sonho, uma comunidade (Idem, p. 21).

Pode-se concluir que a escolha do espaço cênico é política na medida em que possibilita a percepção do público enquanto comunidade que sente e reage a situações vistas, de forma coletiva. Nesta situação o público se reúne enquanto assembleia, participa do ato político e discute aspectos sensíveis da sociedade.

No caso Hans-Thies Lehmann, em seu livro “O teatro pós-dramático”, dedica um capítulo ao espaço cênico. Neste, aborda formas de utilização nos dias de hoje, problematizando como este elemento pode influenciar outras relações do espetáculo com o espectador:

Quando o afastamento entre atores e espectadores é reduzido de tal maneira que a proximidade física e fisiológica (respiração, suor, tosse, movimento muscular, espasmos, olhar) se sobrepõe à significação mental, surge um estado de intensa dinâmica centrípeta em que o teatro se torna um movimento das energias co-vivenciadas e não mais dos signos transmitidos (LEHMANN, 2007, p.266).

Conforme acima citado, quando o espaço favorece uma proximidade do público com os elementos que compõem o espetáculo, pode-se gerar sensações nos espectadores que fogem da racionalidade, essa não racionalidade pode se relacionar com a “política da percepção”, que a partir do estético gera outras formas de percepção do cotidiano.

Portanto, devido à importância que Lehmann dá à maneira de se utilizar o espaço para essa aproximação do público com os atores, gerando novas percepções, este autor classifica o espaço em vários tipos, em seu livro “O Teatro pós-dramático”, porém os que serão utilizados são o “espaço-exceção” e o “teatro específico ao local”, que podem ser relacionados mais à frente com a peça *BR-3*. Sobre o espaço –exceção:

O teatro toma distância do cotidiano e se afirma como situação de exceção. No trabalho do grupo teatral vienense Angelus Novus, esse modo de tratamento do espaço converteu-

se em ato político sem que fosse necessária uma declaração política, pois exigia simplesmente um outro tempo, utópico, uma outra forma de comunidade...Aqui cabe apenas ressaltar a demanda da configuração do teatro como um espaço da comunidade (Idem, p. 280).

Esse tipo de pesquisa espacial trabalha com a ruptura do cotidiano quando se trata de uma peça teatral. Essa ruptura dialoga com a ideia de interrupção do político de Lehmann, pois ao distanciar-se do comum, o espetáculo propõe um estranhamento ao espectador, que facilita a visualização dele dentro de algo maior, a comunidade em que está inserido.

O Teatro específico ao local, classificado por Lehmann, também vem ao encontro ao objeto de pesquisa desse artigo, a peça *BR-3*, pois também explora uma forma alternativa de espaço cênico:

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro-velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, “estético”. 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. Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um segmento da comunidade de atores e espectadores. Todos eles são “convidados” do lugar; todos são estrangeiros do universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem (Idem, p. 281).

Aqui também cabe a perspectiva da política da interrupção, já que ao utilizar um espaço cotidiano como espaço cênico, abre-se novas possibilidades de se pensar esse espaço e a relação dele com a sociedade.

Portanto, assim como visto no pensamento de Denis Guénoun, se percebe o espaço como agente político com relação ao espectador. Ele abre caminhos para que o público estabeleça outra relação com o espetáculo, outra percepção de si mesmo e do espaço arquitetônico e simbólico em que se encontra.

BR-3 E O ESPAÇO CÊNICO COMO ELEMENTO DO POLÍTICO.

A companhia Teatro da Vertigem se destaca por ser um grupo que tem uma pesquisa continuada que relaciona temas que mobilizam a sociedade em espaços públicos determinados. Edécio Mostaço, em seu artigo “Vertigem ética e estética” analisa esta pesquisa tema-espaço da companhia desde sua primeira peça:

A aproximação do fim do milênio acumulando posições díspares sobre o fim dos tempos foi o ponto de partida para *Paraíso Perdido* (apresentado em uma Igreja) à luz da insistente pergunta: qual o sentido da vida? [...]. *O Livro de Jó*, segunda montagem e ambientada num hospital, tomava a AIDS como princípio e metáfora para discutir

preconceitos e o pouco caso grassavam entre a maior parte da população que se julgava à cima e ao lado da epidemia. As simbólicas bestas que antecedem o Juízo Final serviram de motivação para a estruturação de *Apocalypse 1,11*, dentro de um presídio, local de uma chacina que ilustra com argúcia a guerra civil em que estamos metidos (MOSTAÇO, 2008).

Na peça *BR-3*³⁴, a entrada do público para assistir o espetáculo era por um barco, às margens do rio Tietê, e nele permanecia até o final da peça, navegando pelo rio. Na maior parte do tempo o espectador ficava sentado, com exceção do final da apresentação quando se movimentam para o segundo e terceiro andar. As cenas aconteciam dentro e fora do barco (nas margens ou dentro do rio).

Este espetáculo foi construído a partir de pesquisas feitas sobre o tema centro/periferia, tendo como objeto localidades do Brasil: Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC). A escolha do espaço cênico, o rio Tietê, foi feita desde o início do processo de criação pelo grupo Teatro da Vertigem, a partir da seleção do assunto para a peça. O espaço do rio, durante esta apresentação, é dividido basicamente, segundo Antônio Araújo, diretor da companhia, da seguinte forma:

A ideia é que as cenas de Brasília, dentro do percurso, sejam ligadas ao monumental e aos viadutos - o Cebolão, a ponte CPTM e o viaduto da Anhangüera. Brasília acontece de baixo das pontes Atílio Fontana e dos Remédios. Ao ar livre, nas margens, a gente vai ter Brasília. A outra ideia de ocupação espacial é de que tudo que for meio de transporte ou cena de passagem e de movimento seja feito em barcos em movimento – um barco-ônibus, um barco-avião, por exemplo (ARAÚJO, 2006, p.21).

Esta divisão do espaço contribuiu para a percepção do espaço cênico, o rio Tietê, enquanto os três “brasis”, Brasília, Brasilândia e Brasília.

Mas em que toda essa questão de espaço se relaciona com o teatro político? O rio, no caso de *BR-3*, não é apenas uma escolha estética, ele tem uma importância grande para o espetáculo. Conforme Guénoun, as escolhas feitas para a peça, como local, horário da apresentação, etc., constroem um discurso político. Segundo ele: “Cada uma dessas características traduz uma relação muito precisa com a organização da cidade e formula uma espécie de discurso em relação a ela” (2003, p.16).

Diante disso, é possível considerar que a escolha do rio Tietê como espaço cênico, revela uma escolha política. Esse rio que corta a cidade de São Paulo, é conhecido por seus habitantes

³⁴ Em linhas gerais, em *BR-3* é contada a saga de três gerações de uma mesma família. A primeira geração de Jovelina, que vai grávida para Brasília procurar seu marido e descobre que ele está morto, então, viaja para São Paulo, passa a viver na favela da Brasilândia, e muda de nome para Vanda. Lá, começa a trabalhar como traficante e tem dois filhos, Jonas e Heliénay. Vanda é assassinada, e então começa a história da segunda geração. Seu filho, Jonas, é convertido à igreja evangélica, e tem dois filhos, Douglas e Patrícia. Mais tarde viaja para o Acre, em Brasília e cria uma nova religião. Na terceira geração, Douglas e Patrícia vão à procura de seu pai, Jonas, separadamente. O desfecho é trágico, com a morte desses dois últimos, a mando de Jonas, antes de descobrir que aqueles eram seus filhos. Jonas, então, se mata enforcado.

pela poluição que o invade, pelo cheiro forte e sujeira. O rio muitas vezes é considerado mais como um esgoto, como algo morto, apesar das várias tentativas de tratamentos da água feitos pela prefeitura da cidade desde a década de 90. O espaço cênico utilizado tem significado na esfera da cidade, pois dialoga com o contexto social e político da própria São Paulo. A utilização do rio para a encenação resignifica o Tietê como território coletivo.

Nesse sentido ocorre o que Guénoun denomina de sentimento de comunidade, quando este fala: “O público quer se ver, se reconhecer como grupo. Quer perceber suas próprias reações, as emoções que o percorrem, o contágio do riso, da aflição, da expectativa” (2003, p. 21). O público se percebe enquanto grupo quando submetido ao cheiro forte da água e das encostas, ele se sente como parte do rio, parte do lixo, do cheiro, da sujeira que o constitui, tanto se tratando do espaço cênico, ficcional, quanto do espaço real, o rio Tietê.

Tanto plateia, quanto atores compartilham a sensação de incômodo por estar naquele barco, por serem espectadores daquela paisagem de poluição e de destruição de dentro do próprio rio. Ali, nesse sentido, não existe distinção entre atores e espectadores, estão expostos aos mesmos fatores naturais. É visível o formato de assembleia no teatro, onde o grupo, a sociedade, se reúne e se sentem como membros dessa mesma comunidade.

Em Lehmann é possível observar a relação entre política e espaço através da ideia de “política da interrupção”. O autor se refere à ruptura daquilo que é regular no cotidiano. “Somente a exceção, a interrupção do que é regular, deixa a regra à mostra, e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical” (2009, p.8).

No espetáculo *BR-3*, o espaço real (rio) transformado em espaço cênico promove a interrupção do gesto habitual de passagem diária ao lado do rio sem percebê-lo. A partir disso, pode-se fazer relação com o “teatro de exceção”, estudado por Lehmann, já que neste tipo de encenação, “O teatro toma distância do cotidiano e se afirma como situação de exceção”, sem que se fale explicitamente de política o espaço cênico nessa peça é político, “pois exigia simplesmente um outro tempo, utópico, uma outra forma de comunidade” (2007, p. 280).

Este ponto também se relaciona com o “teatro específico ao local” na medida em que “significa que o próprio ‘local’ se mostra sob uma nova luz [...] passa a ser visto por um novo olhar, ‘estético’” (2007, p.281); essa nova luz pode ser interpretada como um outro olhar a respeito daquele ambiente.

A partir do momento que o espectador é convidado a assistir a peça de dentro do rio, existe uma quebra de paradigmas, o espectador rompe com a relação que geralmente é estabelecida com ele, criando outras relações, significações e vivencia novas sensações.

A ideia cristalizada do que se entende por rio é modificada durante a peça e toma novas dimensões a partir da reapresentação deste enquanto espaço cênico. O espaço sobre o qual o espetáculo se realiza, deixa de ser apenas o rio Tietê, e passa a ser um rio que leva personagens para Brasília ou ao Acre, ou uma estrada de asfalto por onde circula o barco-ônibus de Jovelina na primeira cena. Suas margens passam a representar outras cidades, igrejas, prisão, favela.

Tem um lugar que é o rio, dentro de um lugar que é a Marginal, dentro de um lugar que é a cidade de São Paulo. Mas dentro desse rio, você tem Brasília, Brasília, Brasilândia, o que também tem a ver com a mistura de lugares que é a cidade de São Paulo, essa confluência de povos, de cidades, de localidades que habitam aqui, que chocam dentro da cidade (ARAÚJO, 2006, p.24).

Com essa fala do diretor da peça, pode-se dizer que o rio não é só modificado, ele também modifica o espetáculo. Ele é vivo, real, a apresentação se adapta dependendo de sua correnteza, da quantidade de lixo, ou de seu volume. Ele interfere na peça, com seu cheiro, sua imagem, sua sujeira.

As transformações, tanto do espaço real, o rio Tietê, quanto do espaço ficcional, os espaços geográficos que esse rio representa, reverberam modificações também no público. O espaço dá abertura para outras possibilidades de pensar daquele rio, não o tratando apenas como esgoto. Segundo Antonio Araújo, diretor da peça: “Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio” (2006, p. 25). O rio é representação de nós mesmos, de nossa sociedade.

Na peça pode-se atribuir diferentes significados ao rio. Ele pode ser considerado como símbolo de toda essa sujeira que vivemos diariamente nas cidades grandes, essa rotina que faz com que tudo pareça morto, como o rio. Porém, Araújo, adverte: “Mais do que ressignificar o rio como espaço teatral, para mim tem a importância de ressensibilização do rio para o espectador. Esse rio é um rio-esgoto. É olhar para a merda, é ver a merda, e uma merda que é também a nossa identidade” (2006, p. 25).

Nesse sentido, a proposta de Antonio Araújo vem ao encontro com a de “política da percepção” de Lehmann: “Aqui a política se funda no modo de ser da *utilização dos signos*. A política do teatro é uma *política da percepção*” (2007, p.424). Esta percepção está no sentido da

utilização dos signos de forma a trabalhar mais com a sensibilidade do que com o discurso político no sentido tradicional.

A ideia de “política da percepção”, apresentada por Lehmann, confirma o fato de o espaço cênico gerar experiências estéticas no espectador. Estas experiências interrompem o cotidiano, instigam questionamentos que surgem a partir de uma nova relação com o espaço, que antes era invisível para a sociedade.

Voltando à epígrafe desse artigo, o elemento político, relacionado ao espaço da peça *BR-3*, constrói uma relação com o espectador que possibilita a visualização de “miragem de outros mundos, outras realidades, outras relações possíveis”, o espaço é ativo e atua diretamente na percepção do público como agente político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O elemento político do espaço, a partir do que Lehmann chama de “política da interrupção” transforma o espectador na medida em que questiona o que é considerado como normal, comum. Assim, o espectador experimenta outras sensações que fogem de tudo que já havia sentido, percebendo o mundo, a “realidade”, como também passível de questionamentos, de outras relações com a sociedade em que vive.

A escolha do espaço, como vimos com Guénoun, também é um elemento político, na medida em que se relaciona diretamente com a cidade e com as questões políticas que nela se encontram. Além de possibilitar que o público se reconheça enquanto membro dessa cidade, desse espaço e se veja como comunidade.

A discussão da política no teatro reforça o debate que existe entre teatro e sociedade, isso inclui a maneira como a peça pode estar relacionada com questões políticas que atingem o público/sociedade, não da mesma forma e nem com o mesmo objetivo do Agit-prop, mas que efetivamente transformam.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, São Paulo: nº 6, p. 127-133, 2006

FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (Orgs.). **Teatro da Vertigem. BR-3**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 2006.

GARCIA, Silvana. **Teatro de Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. Teatro Político. Verso e reverso. **Revista Folhetim**, São Paulo, nº 22, p. 68-77, Julho-dezembro, 2005

_____. O Brasil cabe num rio: BR3, do Teatro da Vertigem. **Revista Folhetim**, São Paulo, nº 25, p. 64-73, Janeiro/Junho, 2007

GUÉNOUN, Denis. **A Exibição das Palavras. Uma ideia (política) do teatro**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MOSTAÇO, Edécio. Vertigem ética e estética. **Questão de Crítica**. 18/11/2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/11/vertigem-etica-e-estetica/> Acesso em 20/05/2012.