

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

Claudia Edith Álvarez Pérez

**AÇÕES TEATRAIS E DRAMATURGIAS DO AMBIENTE URBANO:**

**Sobre o funcionamento da cidade como local cênico específico**

**PORTO ALEGRE  
2015**

Claudia Edith Álvarez Pérez

**AÇÕES TEATRAIS E DRAMATURGIAS DO AMBIENTE URBANO:**

**Sobre o funcionamento da cidade como local cênico específico**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Clóvis Dias Massa

Linha de Pesquisa: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas

**PORTO ALEGRE  
2015**

## CIP - Catalogação na Publicação

Álvarez Pérez, Claudia Edith

Ações teatrais e dramaturgias do ambiente urbano:  
sobre o funcionamento da cidade como local cênico  
específico / Claudia Edith Álvarez Pérez. -- 2015.  
123 f.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2015.

1. teatro em espaço não-convencional. 2. teatro  
ambiental. 3. dramaturgia da cidade. 4. site-  
specific theatre. I. Dias Massa, Clóvis, orient. II.  
Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

*Para meus pais, Gumercindo e María*

*Concepción por seu apoio incondicional.*

*Para o Diego (in memoriam) como forma de despedida.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Gumercindo e María Concepción, e a minha irmã, Diana, por ter me mantido forte ainda à distância.

Ao meu orientador, Clóvis Dias Massa, por ter me guiado e assistido durante o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos professores componentes da banca, o Doutor André Carreira, a Doutora Claudia Zanatta, e a Doutora Silvia Balestreri, por terem aceitado o convite e por suas importantes contribuições.

Aos professores e funcionários do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, pelas conversas, aportes e por ter me ajudado com todas minhas dúvidas. Agradeço mais uma vez à professora Silvia Balestreri que amavelmente se ofereceu a me receber e ajudar desde minha chegada no Brasil.

Aos meus colegas do mestrado, em especial à Nayara, a Julia e a Paola, por ter feito mais fácil me adaptar às novas experiências.

Às atrizes e amigas, Maria Cecília Lopes Guimarães e Raíza Auler Rolim por ter depositado a sua confiança em mim e ter me apoiado durante do grupo de pesquisa com sua presença e ideias, sem as quais esta investigação não teria sido a mesma.

À Organização de Estados Americanos (OEA) e ao Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (GCUB) pela bolsa que me permitiu realizar meus estudos.

Aos grupos e artistas cujas fotografias aparecem nessa pesquisa, por generosamente as ter cedido.

Finalmente, agradeço a todos os amigos que de perto ou de longe continuaram me incentivando e ao Tiago, quem com a sua companhia e apoio contribuiu neste trabalho mais do que ele poderia pensar.

*Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio ou o que quer que seja, são mais que um "ultimo plano". Eles também possuem uma história, uma "personalidade", uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem neste último plano, criam uma atmosfera, uma noção do tempo, uma certa emoção. Eles podem ser feios ou belos, jovens ou velhos: eles estão certamente "presentes" e é justamente a única coisa que conta para um ator.*

**Wim Wenders, 1991**

## RESUMO

Em face da tendência nas artes cênicas de ocupação dos espaços da cidade, nesta pesquisa apresento quatro eixos de ação, por meio dos quais acredito que é possível pensar a interação do artista cênico com o ambiente urbano na sua multiplicidade de leituras e que os nomeio de trama urbana, contexto, fluxos e percepção-sensação. Apresento estas quatro categorias como possibilidades para se aprofundar o conhecimento dos espaços urbanos como locais cênicos específicos, levando em conta sua complexidade. Como influencia o ambiente urbano no discurso e no desenvolvimento da obra? Para responder, é necessário primeiro entender o funcionamento da cidade e as diferentes camadas que a constituem como sistema gerador de sentido, um espaço para ser lido, quer dizer, uma dramaturgia. Sob este olhar, a cidade não é mais cenografia, mas cocriadora da ação teatral, pois se trata de um espaço com contexto e características próprias que raramente podem ser manipuladas. Assim, precisamos, artistas cênicos, de um pensamento diferenciado que procure não a dominação do espaço, mas a apropriação do espaço de uma maneira criativa e, sobretudo, pensando numa dinâmica de negociação com a cidade. Como continuação a essa proposição de pensamento, estabeleço algumas reflexões e problematizações sobre o fazer; a teoria proposta levada para a prática e a prática pensada com base nesta teoria; as questões que se tem gerado e as diferenças que tenho percebido em relação ao trabalho dentro de uma sala de teatro tradicional. A pesquisa parte das ideias de Richard Schechner sobre teatro ambiental, assim como na teoria desenvolvida por André Carreira sobre a *cidade como dramaturgia*. Além disso, a base teórica foi complementada com olhares de outras áreas do conhecimento, como o Urbanismo e a Sociologia, com o intuito de gerar uma visão abrangente que possibilite uma visão íntegra da cidade, para além da ideia de um espaço apenas cenográfico.

**Palavras-chave:** teatro em espaços não convencionais; teatro ambiental; dramaturgia da cidade; *site-specific theatre*.

## RESUMEN

Ante la tendencia de ocupación de los espacios de la ciudad para el ejercicio de las artes escénicas, presento en la siguiente investigación cuatro ejes de acción por medio de los cuales creo que es posible pensar la interacción del artista escénico con el ambiente urbano en su multiplicidad de lecturas y a los cuales he llamado trama urbana, contexto, flujos y percepción-sensación. Coloco estas cuatro categorías como posibilidades para profundizar en el conocimiento de los espacios urbanos como locales escénicos específicos, tomando en cuenta su complejidad. ¿De qué manera influye el ambiente urbano en el discurso y desarrollo de la obra? Para responder, es necesario entender primero el funcionamiento de la ciudad y los diferentes niveles que la constituyen como sistema generador de sentido, un espacio para ser leído, es decir, una dramaturgia. Bajo este punto de vista, la ciudad ya no es escenografía, sino co-creadora de la acción teatral, pues se trata de un espacio con contexto y características propias que raramente pueden ser manipuladas. Así, necesitamos artistas escénicos con un pensamiento diferenciado que no busquen la dominación del espacio, sino la apropiación del espacio de una manera creativa y, sobretodo, que piensen en una dinámica de negociación con la ciudad. Como continuación a esa propuesta de pensamiento, presento algunas reflexiones y problemáticas sobre el ejercicio de estos conocimientos; la teoría propuesta llevada a la práctica y la practica pensada con base en esta teoría, las cuestiones que han surgido y las diferencias que he percibido en comparación al trabajo en una sala de teatro tradicional. La investigación parte de las ideas de Richard Schechner sobre teatro ambiental, así como de la teoría desarrollada por André Carreira sobre la *ciudad como dramaturgia*. Adicionalmente, esta base teórica fue complementada con ideas de otras áreas del conocimiento como el Urbanismo y la Sociología, esto con la intención de crear una visión amplia que posibilite un pensamiento íntegro sobre la ciudad, más allá de la idea de un espacio apenas escenográfico.

**Palabras clave:** teatro en espacios no convencionales; teatro ambiental; dramaturgia de la ciudad; *site-specific theatre*.



## LISTA DE IMAGENS

(Fig. 1) Cena de <i>O Barão nas Árvores</i> . Foto: Acervo do grupo. ....	32
(Fig. 2) Cena de <i>Becket o el Honor de Dios</i> . Escada do Museu del Carmen, México, D.F. Foto: José Jorge Carreón, 1998 .....	33
(Fig. 3) <i>SRE: Visitas Guiadas</i> . Foto: Acervo do grupo.....	35
(Fig. 4) <i>Bound(less)</i> da Cía. Bandaloop. Foto: Acervo do grupo.....	38
(Fig. 5) ... <i>con tatto</i> do grupo DA MOTUS!. Foto: Antonio Bühler .....	42
(Fig. 6) <i>Espacios del deseo</i> do Carpa Theater. Foto: Acervo do grupo .....	45
(Fig. 7) <i>Cegos</i> na sua versão em São Paulo. Foto: Ty Fé .....	47
(Fig. 8) Projeto <i>Prometeo</i> do Mapa Teatro. Foto: Acervo do grupo.....	49
(Fig. 9) <i>Cegos</i> do Desvio Coletivo em Goiânia. Foto: Ty Fé .....	56
(Fig. 10) Transeuntes lendo na tela. <i>A veces creo que te veo</i> de Mariano Pensotti. Foto: Acervo do artista .....	59
(Fig. 11) ... <i>con tatto</i> do grupo DA MOTUS!. Foto: Antonio Bühler.....	64
(Fig. 12) Cena de <i>Becket o el Honor de Dios</i> . Escada do Museu del Carmen, México, D.F. Foto: José Jorge Carreón, 1998 .....	67
(Fig. 13) Performance urbana <i>Cegos</i> na sua versão em Porto Alegre. Foto: Roselita Campos	70
(Fig. 14) Ação do projeto <i>Public Relations</i> do grupo Carpa Theater realizada no interior e exterior de uma cafeteria. Foto: Acervo do grupo .....	71
(Fig. 15) Primeiras práticas de exploração na passagem da estação do Trensurb. Foto: Claudia Álvarez .....	81
(Fig. 16) Práticas corporais no cruzamento de ruas. Foto: Claudia Álvarez.....	86
(Fig. 17) Trabalhos como o segundo grafite. Passagem subterrânea na estação de Trensurb. Foto: Claudia Álvarez .....	92
Fig. 18) Ações teatrais no cruzamento de ruas. Foto: Claudia Álvarez .....	94

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 LER A CIDADE: DRAMATURGIAS DO ESPAÇO URBANO.....	17
2 A ESPECIFICIDADE DO AMBIENTE URBANO COMO LOCAL CÊNICO: TRAMA URBANA, CONTEXTO, FLUXOS, PERCEPÇÃO-SENSAÇÃO.....	26
2.1 SOBRE O TEATRO E A COMPOSIÇÃO VISUAL DA CIDADE: A TRAMA URBANA .....	30
2.2 TEATRO, CIDADE E CONTEXTO: O CULTURAL, O SOCIAL E O POLÍTICO COMO MATERIAIS .....	38
2.3 AÇÕES TEATRAIS NOS FLUXOS DA CIDADE: A ESPECIFICIDADE DO LOCAL A PARTIR DOS DESLOCAMENTOS .....	51
2.4. CORPO, CORPOGRAFIAS E CORPOREIDADE NAS AÇÕES TEATRAIS URBANAS: SOBRE A PERCEPÇÃO E A SENSÇÃO COMO FERRAMENTAS..	62
3 REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA CÊNICA COM LOCAIS ESPECÍFICOS DA CIDADE.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	98
REFERÊNCIAS.....	104
APÊNDICE: EXPERIMENTAÇÕES EM PORTO ALEGRE – ARQUIVO VISUAL.....	108

## **AÇÕES TEATRAIS E DRAMATURGIAS DO AMBIENTE URBANO: SOBRE O FUNCIONAMENTO DA CIDADE COMO LOCAL CÊNICO ESPECÍFICO**

### **INTRODUÇÃO**

Falamos de espaços alternativos ou não convencionais quando o teatro sai daquele local cênico em que tradicionalmente é apresentado para usar outros lugares que não foram pensados originalmente para a encenação. Pensamos essas manifestações cênicas como elementos que agem sobre os espaços, mas com pouca frequência pensamos no efeito que esses espaços têm sobre a encenação. Como funcionam? Como estão constituídos? Como eles influem no que eu quero dizer como artista?

Diversos grupos de teatro experimental como o *Living Theatre*, o *Bread and Puppet Theatre* e o *Odin Teatret* procuraram explorar nas décadas de 1960 e 1970 outras possibilidades espaciais, defendendo a sua posição a partir do argumento de que a divisão espacial entre ator e espectador diminuía as possibilidades de convívio entre os participantes. Hoje em dia, ainda que essa posição exista e permaneça válida – sem que isso signifique que o convívio não possa acontecer numa sala teatral – já não se trata apenas de uma posição que rejeita a ordem estabelecida pelo edifício tradicional, mas da consciência de que esse espaço modifica, condiciona e oferece outras possibilidades para a peça até o ponto de ser co-criador da mesma.

Falo de espaço teatral alternativo ou não convencional para me referir a qualquer espaço que não é exatamente o palco de uma sala teatral e que não foi pensado ou tivesse sido adaptado para a apresentação de espetáculos, ademais, é um espaço no qual o espectador não espera atividade cênica alguma, mas que o artista decide utilizar por alguma razão além das facilidades que um palco oferece. Para este trabalho, no entanto, concentro-me especificamente na cidade; território que, mesmo sendo próximo ao artista, pode ser muito difícil de abordar, pois não existe um único modo de pensá-lo.

A cidade como lócus da vida contemporânea contém e produz discursos que podem ser lidos através de ações, imagens, dinâmicas e sensações. Essa característica faz com que o espaço urbano se torne um objeto de trabalho complexo, mesmo que o cotidiano tenha nos acostumado a concebê-la como um sistema muito mais simples do que realmente o é. Com frequência, os espetáculos fora do edifício teatral idealizam usos inovadores para os espaços urbanos, mas nem sempre existe uma atenção para eles além de considerá-los como

substitutos cenográficos, característica que, em minha opinião, faz com que não se aproveite a potencialidade total da encenação e, em determinadas ocasiões, tem me levado a questionar como espectadora e como pesquisadora qual é a razão desse espaço ter sido escolhido, pois parece não fazer muita diferença para o espetáculo ou aparece como um elemento superimposto sem relação real com a obra.

Ao invés do edifício teatral convencional, que se caracteriza por ser um espaço aproximadamente modelado segundo as necessidades, os espaços cênicos não convencionais que encontramos na cidade possuem um contexto e características próprias, que tem que ser levadas em conta. Ainda que em certas ocasiões as encenações no espaço urbano tomem temporariamente o controle do funcionamento do espaço, as propriedades do local permanecem e a interpretação do espectador sobre o acontecido se mistura com o que ele vive no seu dia a dia nesse território, o que quer dizer que mesmo sem a intenção do artista, a cena é contaminada pelo espaço e, ademais, nos coloca numa situação em que não se tem o controle total sobre a obra.

Existe uma forma de pensamento nas artes que as considera autossuficientes e que pode originar no artista a ideia de controle total sobre a sua criação. Essa atitude corresponde, segundo Pavis (2010), à era “cenocrática” (2010 p.17), na qual o intuito do encenador era controlar os signos o mais rigorosamente possível. No entanto, quando o material com que trabalha o artista vai além da sua obra – como no caso da cidade – resulta pouco produtivo tentar forçar ou disfarçar as possibilidades que o espaço urbano como espaço cênico tem para oferecer, tentando fechar a obra sobre si mesma e colocando barreiras que, de alguma maneira, impedem o fluir da cena e que podem afetar a recepção da peça.

Allan Kaprow (1956), a partir das suas experimentações, testemunhou como, no trabalho com espaços não convencionais, quanto mais fechadas e exatas pretendiam ser as ações artísticas propostas, mais mecânicas e estáticas resultavam. Era como se um regime alheio tivesse sido superimposto, pois ainda que o roteiro da ação artística fosse fixo, não seria o caso dos outros elementos utilizados. Nesses casos, o artista sugeria pensar a composição da obra como dependente dos materiais, pessoas e natureza, esquecendo um pouco a origem formal da arte cuja tendência é a manipulação dos componentes, visto que isso funciona no caso de elementos estáveis, mas não com elementos dinâmicos como é a própria cidade. Assim, uma das coisas que me interessam é ampliar o conhecimento sobre a relação entre os elementos das encenações e os espaços da cidade e, sobretudo, acerca da relação entre espaço e ator.

Nesta pesquisa tenho abandonado a ideia de uma possível harmonia total nas ações cênicas na cidade, pois ainda se o termo encenação segundo uma definição clássica é como expressou Copeau (1955 apud PAVIS, 2010, p.17) “o desenho de uma ação dramática, (...) a totalidade do espetáculo cênico que emana de um pensamento único que o concebe, o regula e o harmoniza”<sup>1</sup>; o teatro contemporâneo em suas diversas variantes se encontra entre essa ideia de encenação e a performance, a qual introduz um princípio de incerteza, jogo e flexibilidade nos seus mecanismos (PAVIS, 2010); uma desordem, poderíamos dizer, que impede a unificação e, finalmente, a realização da harmonia que antes era o ideal da encenação. Essa desordem aparece também nas encenações em espaço urbano e é potencializada pela cidade no momento em que condiciona, modifica e propõe ações a partir da sua própria complexidade.

Apesar de o artista, muitas vezes, começar a trabalhar em um espaço não convencional por falta de disponibilidade de uma sala de teatro, considero imprescindível o processo de apropriação do mesmo, o qual não pode acontecer se tentarmos impor nossa vontade sem garantirmos a oportunidade para “escutar” o que esse espaço tem a nos dizer. Se é verdade que, no caso da cidade, as características da mesma sempre conseguem penetrar no trabalho cênico, existe uma diferença no trabalho do artista que leva em conta as especificidades de cada espaço para a construção da cena e aquele que já tem pensado uma obra independentemente do espaço. Dessas duas maneiras de abordar o trabalho cênico na cidade, interessa-me mais a primeira e é desse jeito de fazer que parte meu pensamento na pesquisa. Pois, penso o espaço como uma das matérias-primas da obra artística e não apenas como circunstância que influencia a ação. Nesse sentido, encontro-me mais próxima ao que chamamos de *site-specific theatre* ou teatro específico ao local, que Lehmann (2007) define como o teatro que faz uso do espaço “não porque corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro” (p.281).

Existe, então, uma diferenciação entre um teatro ao ar livre, ou seja, um teatro que acontece num lugar aberto, porém seu funcionamento é como o de uma peça apresentada numa sala, e o teatro que mais me interessa nesta pesquisa, que é aquele que trabalha sendo específico ao lugar, criando ligações importantes com o espaço e, de alguma maneira, se apropriando da “fala” específica desse espaço para transferi-la à cena. Nos exemplos citados ao longo do trabalho, apresentam-se ações teatrais que percebo, de uma ou outra maneira, que

---

<sup>1</sup> COPEAU, Jaques. *Notes sur le métier d'acteur*. Paris: Michel Brient, 1955.

conseguem ter proximidade com esse enfoque, apesar de existir nelas uma variedade de grau na ligação com os espaços, a qual vai desde aqueles que possuem certa mobilidade, mas que ao se apresentar em diferentes lugares assumem conscientemente e a cada vez novas características em função do lugar, e aquelas que certamente pertencem tanto a um espaço, sendo inviável para elas acontecer num outro local, mesmo que este seja similar. Ainda assim, em qualquer desses contextos, as obras não têm importância como fenômeno isolado e, para sua completude, é necessário estar inseridas num conjunto maior, ou seja, as obras são parte do seu entorno (MUNIZ, 2011).

Dessa forma, enquanto o fato de adotar um novo olhar para o espaço que inclua seu funcionamento como local específico que gera e modifica ações artísticas, é pois um passo importante, a intenção desta pesquisa vai além. Partindo da ideia de que para me apropriar de algo preciso conhecê-lo, tento aqui encontrar linhas possíveis para explorar o espaço urbano de uma maneira aprofundada, debruçando-me sobre alguns elementos que considero importantes para apreender a cidade e aproveitando os olhares de outras áreas como a filosofia, a sociologia, a antropologia, a arquitetura e o urbanismo. Com isso, tentarei num primeiro momento entender a cidade além da sua função cenográfica, para, depois, aproveitar as reflexões dessas perspectivas como semente criativa a fim de idealizar projetos teatrais na cidade, ou, ainda, para pensar sobre as propostas que têm sido feitas por outros, como manifestações que falam de uma dramaturgia dos espaços específicos na cidade.

O pensamento sobre a dramaturgia da cidade, a meu ver, é de grande importância para refletir no funcionamento das encenações em espaço urbano e tem sido abordado por diferentes autores como, por exemplo, André Carreira<sup>2</sup> – cujos estudos são uma das bases de meu trabalho –, pesquisadoras como Lucia Helena Martins<sup>3</sup> e Patrícia Pinheiro<sup>4</sup>, que analisaram alguns espetáculos a partir dessas ideias e Evill Rebouças<sup>5</sup>, que publicou um livro sobre a criação dramaturgical em espaços não convencionais. Minha pesquisa também se baseia nos estudos sobre o teatro ambiental de Richard Schechner, pois ainda que ele não utilize o termo dramaturgia para se referir à “fala” do espaço, entende este como um elemento que aporta sentido na obra. Meu interesse aqui é potencializar essas ideias a partir de uma visão híbrida que enriqueça a reflexão sobre a prática.

---

<sup>2</sup> Professor doutor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

<sup>3</sup> Mestre em Teorias Literárias pela UNIANDRADE com a dissertação *Dejetos, detritos e devaneios: dramaturgias do espaço em manifestações cênicas contemporâneas*.

<sup>4</sup> Mestre em Teatro pela UDESC com a dissertação *Teatralidade e processos criativos no espaço da cidade: experiências no teatro brasileiro contemporâneo*.

<sup>5</sup> Professor de Pós-graduação na FAINC- Faculdades Integradas Coração de Jesus. Autor do livro *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*.

Tenho observado que a maneira pela qual a influência do espaço da cidade age sobre as ações teatrais se constitui numa rede de vetores que aparecem com frequência em diversos projetos artísticos urbanos e que são aproveitados no processo de desenvolvimento das obras, constituindo os canais de relação artista-cidade. A partir disso, ao longo do trabalho apresento uma divisão do espaço em quatro seções que planejei com base numa pesquisa bibliográfica, da minha experiência como atriz e performer em espaços não convencionais e também da minha experiência como espectadora deste tipo de espetáculo. Essa divisão do espaço foi pensada para permitir um aprofundamento em cada um dos eixos que busco para entender a cidade como local de encenação e obedece a uma necessidade de organização do meu pensamento, razão pela qual não considero essa classificação nem única, nem definitiva, mas útil para os fins desta investigação.

Nomeei a cada uma das divisões da seguinte maneira: (1) trama urbana, (2) contexto, (3) fluxos e (4) percepção-sensação. Penso que esses grupos de características abrangem uma grande parte dos elementos ativos na cidade no momento das encenações acontecerem e acredito que tendem a ajudar de algum modo a organizar o pensamento e a prática criativa numa modalidade de teatro, quando a matéria prima é tão extensa que pode ser difícil de apreender, ainda que, na prática, esses vetores ajam sempre em conjunto e de maneira misturada.

Por outro lado, considero importante assinalar que, quando falo do teatro que sai daquele lugar em que comumente se desenvolve, quer dizer, a sala teatral, deparei-me com a dificuldade em continuar me referindo aos resultados finais – se é que um resultado final existe – com o nome de “peça”. Nem sempre, nos processos em que vivenciei ou nos processos de outros grupos, trabalhar, dessa forma, levando em conta a “fala” do espaço urbano resultou numa peça de teatro, sendo, em algumas ocasiões, um resultado próximo ao *happening* ou à performance. Em razão disso, nesta pesquisa considero melhor nomear esses produtos de “ação teatral”, sempre pensando nessa variedade de resultados que depende tanto do espaço como dos atores e do encenador. Esse termo foi anteriormente utilizado por Ileana Diéguez em *Cenários Liminares* (2011) e abrange de alguma maneira todas as possibilidades de resultados que abordo neste trabalho.

A primeira parte da pesquisa está composta pelos capítulos um e dois, que reúnem a fundamentação teórica, utilizada posteriormente para refletir sobre a prática. O capítulo um centra-se na definição do olhar para o espaço como dramaturgia, que explico a partir das ideias de Richard Schechner sobre o teatro ambiental e de André Carreira sobre a *cidade*

*como dramaturgia*. Tais autores representam a fonte do meu pensamento acerca do teatro nos espaços da cidade e com frequência voltarei para suas ideias ao longo do texto.

Logo depois, no segundo capítulo, passo para a definição dos quatro grandes grupos em que tenho dividido a experiência no espaço urbano com suas especificidades. De algum modo, neste capítulo, predomina a presença da cidade como eixo, sendo meu olhar para as artes cênicas um olhar desde o exterior, já que se trata de uma reflexão de como o espaço urbano pode interferir nas ações teatrais, mais do que como as ações teatrais interferem no espaço. Aqui, introduzo conceitos que considero interessantes no momento de pensar sobre as ações teatrais ocorridas na cidade, além de colocar visões de outras áreas sobre a situação da cidade contemporânea.

Apesar do perigo de parecer fugir da área artística, considero importante para minha pesquisa começar desde o ponto multidisciplinar que o capítulo dois propõe, pois o aprofundamento na experiência da cidade só é possível quando começa a se mergulhar além do óbvio, sem se fechar à contaminação de outras possibilidades. De qualquer forma, em cada uma das seções, tento aproximar os conhecimentos das outras áreas para o âmbito das artes através de exemplos, tanto de peças que estabelecem relação com esses conceitos, quanto das maneiras em que essas ideias podem ser usadas nas ações teatrais no espaço urbano. Muitos exemplos estão relacionados à minha experiência pessoal e tentei, na maior parte dos casos, falar de ações teatrais que tive a oportunidade de assistir pessoalmente, no entanto, pela variedade de possibilidades de trabalho cênico com o espaço, precisei mencionar alguns exemplos que conheço unicamente por registro, mesmo quando me foi possível conhecer os artistas por outros projetos relacionados.

A segunda parte da pesquisa está composta pelo capítulo três. Neste capítulo, pode-se dizer que mudo o enfoque, passando agora a falar desde a perspectiva do teatro para a cidade e aprofundo, sobretudo, nas possibilidades de ação das artes cênicas sobre o espaço urbano. O capítulo três toma o referencial teórico que foi estabelecido antes para refletir sobre o fazer a partir de diversas experiências. Escrevo, principalmente, a partir das reflexões e questionamentos que surgiram da experiência de exploração de espaços da cidade de Porto Alegre, que começou no ano de 2013 – quando ministrei uma disciplina sobre o espaço urbano como espaço cênico em meu estágio-docência – e continuou no ano seguinte com a organização de um grupo de pesquisa que durou até junho de 2014. Neste capítulo não pretendo me debruçar em detalhe de uma maneira cronológica sobre como foi minha prática, nem penso na sequência das atividades realizadas como se fosse uma “receita” para fazer ações teatrais a partir dos espaços urbanos, pelo contrário, trata-se de uma reflexão sobre os



modos possíveis de abordar o espaço urbano para o trabalho cênico, sempre acompanhando a ordem que surge do meu pensamento; pois o que exponho é uma série de acontecimentos, inquietudes, questionamentos, soluções temporárias e problemas sem solução, que surgiram em diferentes momentos das práticas – às vezes, de maneira recorrente – e que, penso, são comuns às outras experiências, pois têm se apresentado também em outros processos, meus ou de outras pessoas.

Insisto em mencionar, o que exponho ao longo do desenvolvimento deste trabalho não é um método consolidado, pois assim como reconheço que na teoria não é possível fazer um trabalho definitivo de aprofundamento em razão de o objeto de estudo se modificar constantemente; com isso, na prática, não pode se estabelecer um método fixo para abordar esta matéria-prima que é a cidade. De fato, é essa característica do espaço urbano como espaço cênico a que mais me interessa, porque acredito que a cidade é uma fonte inesgotável de inspiração para o trabalho artístico e fala muito de nós mesmos como indivíduos e como sociedade.

Atualmente, o problema não é encontrar novos estímulos, mas apreendê-los. A ideia de que a cidade pode manifestar sentidos por conta própria gera uma série de novas perguntas: Como pensar ou como tomar a cidade e contaminar-se dela? Como criar com ela? Como considerar o que a cidade propõe sem abandonar nossas próprias inquietudes como artistas? Como se modifica o fazer teatral a partir dessa aproximação? Essas e outras questões serão abordadas nesta pesquisa, ainda que não encontremos uma só resposta, pois assim como a mudança da cidade é constante, assim é o nosso entendimento dela.

## 1. LER A CIDADE: DRAMATURGIAS DO ESPAÇO URBANO

O uso da dramaturgia do espaço como fonte criativa encontra-se dentro do conjunto de visões associadas à ampliação do termo para além da produção literária, que tem como resultado propostas cênicas nas quais o texto não é mais o elemento dominante (LEHMANN, 2007). A partir daí, surge um conjunto de práticas que consideram outros elementos da encenação como possíveis eixos criativos que propõem situações ou ações para a cena e “o texto quando (e se) é encenado, é concebido, sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc.” (ibidem, p. 75). Em consequência, além das possibilidades exploradas por diversos grupos de teatro nas décadas de 1960 e 1970 com o intuito de alcançar um convívio mais próximo, surge uma forma de olhar para o espaço como fonte de possíveis discursos e propostas cênicas em que a silhueta urbana alimenta a construção de ações teatrais que, além de acontecer num espaço específico, acontecem *com* esse espaço específico.

Proponho pensar aqui as possibilidades do espaço como dramaturgia, porque pretendo realizar um aprofundamento na complexidade deste elemento da cena, o qual ao se utilizar na encenação, que já é uma rede complexa de sistemas em si mesma, permite a apropriação de elementos que pertencem à realidade do espaço com que se encontra, multiplicando as possibilidades de criação, interpretação e percepção em diferentes níveis. O que aqui procuro vai além da abertura que tradicionalmente o teatro fora do teatro tem para os acontecimentos que passam ao redor da encenação, assim, além de uma ação teatral apenas permeável, a encenação que leva em conta a dramaturgia do espaço “considera a interferência da cidade como parte estruturante da própria fala teatral, (...) uma composição que se estrutura a partir da incorporação lógica do espaço” (CARREIRA, 2009, p.8).

O teatro em espaços não convencionais escolhe com frequência como palco espaços dentro da cidade. Como lócus da vida do homem, o espaço urbano parece uma escolha evidente, mesmo que o trabalho artístico prescindia de um material tão complexo, faz com que a idealização ou o estudo de um espetáculo dessa natureza precise de uma boa quantidade de tempo e esforço, ademais, por serem processos com tendência a criar confusão por momentos, pois é fácil se perder na grande mistura de elementos que é o espaço urbano. De qualquer maneira, essa característica que faz com que seja difícil trabalhar nos espaços da cidade, é a mesma razão pela qual acredito ser tão interessante trabalhar com eles, pois estes se apresentam como uma fonte inesgotável de possibilidades criativas.

A cidade é uma construção feita não só de arquitetura, mas de contextos socioculturais e políticos, de experiências, de dinâmicas e de sensações. García Canclini considera a cidade não apenas como um jeito de ocupar o espaço ou uma aglomeração de pessoas, mas “lugares onde acontecem fenômenos expressivos” (1997, p. 72). Cada espaço da cidade pode ser observado “como um sistema operacional e como uma rede de trocas diversas, que a define como um sistema de informação” (CARREIRA, 2009, p.2) e, por isso, falo que os espaços urbanos que são tomados como locais para alguma ação artística existem não como lugares fixos e sim como ambientes.

Schechner fala de ambiente como “o lugar onde a ação acontece” (1994, p.10), quer dizer que é o lugar que rodeia o acontecimento e que também está ativo no acontecimento. Na área artística, entende-se *ambiente* como um espaço que oferece ao espectador experiências multissensoriais, nas quais ele tem certa liberdade de trânsito e manipulação do espaço que produz a sensação de estar dentro da obra de arte (KELLEY, 2004). Trata-se de sistemas entrelaçados, nos quais vários fatores agem ao mesmo tempo e se influenciam entre si. Por isso, a mudança de qualquer desses fatores repercute no ambiente como um todo.

Para Giulio Carlo Argan (2005), hoje em dia resulta mais interessante a ideia da cidade como ambiente porque é muito mais complexa e relaciona diferentes sistemas e interações da realidade física e psicológica no espaço. Fundamentalmente, a diferença entre o ambiente e outros espaços é que o primeiro se torna um fator atuante no complexo sistema de encenação, ou seja, ele nunca é um elemento passivo. Assim, o ambiente tem a capacidade de “circunstanciar o processo expressivo e o receptivo de forma simultânea” (CARREIRA, 2012, p. 8).

Considero que a cidade é um ambiente porque existe movimento nela. Movimentação física que forma fluxos dentro do espaço e movimentação num nível ideológico e cultural que fazem com que a cidade sempre esteja num processo de reconstrução constante. Para Allan Kaprow (1956), o dinamismo é uma das características mais importantes de um ambiente, assim como o fato de estar composto por camadas de eventos que ocorrem num tempo e espaço em particular, produzindo uma série indefinida de reordenamentos.

Os corpos, pensamentos e sensações dos cidadãos e de outros seres que vivem na cidade são também parte do ambiente, pois este envolve toda a ação acontecendo neste território e mesmo quando o cidadão se transforma em espectador, o espaço se constitui como um tudo dinâmico sem a existência de divisões claras e também sem a existência de hierarquias absolutas entre os elementos que o compõem. Num ambiente, cada elemento é

como um canal autônomo que fala sua própria linguagem performativa, entretanto, se relaciona com os outros elementos presentes (SCHECHNER, 1994).

Por outro lado, pode-se entender também a cidade como dramaturgia, ideia sobre a qual André Carreira (2009, p.9) aponta:

É dramaturgia porque é produtora de sentidos, e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento e estabelecendo condições de recepção e mesmo promovendo a produção de signos na cena. Essa escritura é realizada pela ação imagética da arquitetura, pela presença do aparato urbano construído, pelas ações e atitudes dos sujeitos que ocupam os espaços da cidade, e pela força dos discursos institucionais que tratam sempre de dominar a construção da paisagem urbana.

Entendo, desse modo, o ambiente urbano como dramaturgia da maneira em que Carreira apresenta, como condicionando e interferindo inevitavelmente nas ações cênicas que acontecem na cidade e conseqüentemente co-escrevendo a cena, mas também no sentido da *site-specific art*, na qual o espaço não só influi no projeto artístico; se pensa ser o início do projeto artístico porque propõe caminhos a seguir para a ação teatral, da mesma maneira que faria um texto ou um ator. Para qualquer uma das opções, de qualquer forma, olhar para a cidade como dramaturgia e como ambiente implica observar os deslocamentos, o funcionamento cultural e o comportamento que a constitui como tal.

A cidade contém as ruas, os parques e as praças, mas também os prédios residenciais, os escritórios, os hospitais e os transportes. Todo espaço, público e privado, todo indivíduo e objeto que se encontra nessa grande extensão de território configura e conforma a cidade. Do mesmo modo, a cidade é composta por experiências individuais e coletivas, assim como pelas atividades que nela se desenvolvem, característica que a constitui como “lugar para habitar e para ser imaginado” (CANCLINI, 1997, p. 109). Segundo este olhar para a cidade, a imagem visual e a arquitetura da mesma seriam apenas uma concretização de uma rede muito mais complexa de fatores não materiais. É por isso que falo: um espaço como a cidade, que tem ou teve um uso ou sentido além da intervenção artística gerada no momento da ação teatral, não pode ser reduzido à simples elemento decorativo já que “ela (a cidade) não contém a cena. Ela modula a técnica e condiciona a percepção do público, pois, diferentemente da cenografia, a silhueta urbana é propriedade do público e porta um quadro de significação prévio à intervenção teatral” (CARREIRA, 2010, p.94).

Como exemplo do condicionamento da cena por conta da cidade, podemos pensar no fato de que mesmo as pessoas que transitam na rua ou que se encontram por acaso no espaço, podem ser percebidas pelo espectador como um elemento significante na encenação, pois no

momento em que existe teatralidade num espaço onde não há uma divisão palco-plateia, todos os elementos presentes nele se tornam elementos com potencial para serem lidos. Como a existência da teatralidade depende da criação de outro espaço além do cotidiano por parte do espectador, uma vez que esse espaço é criado, “todo e qualquer elemento que se faça presente pode ser tomado como potência virtual de sentidos, abrangendo todas as dimensões da significação” (DESGRANGES, 2012, p.33). Então, no caso desse tipo de teatro, tanto ator quanto espectador podem modificar o espaço em função das suas ações e ainda a recepção desses tipos de ações cênicas também se modifica, pois acontece em lugares nos quais a vida cotidiana não para de fluir com suas surpresas e acasos.

Assim, tenho começado a perceber como as dinâmicas do espaço cênico de um edifício teatral – por mais pouco convencional que seja sua natureza – e de um espaço como é o espaço urbano são diferentes de diversas maneiras: primeiro, porque é relativamente fácil transformar cenograficamente o espaço cênico do edifício teatral, visto que foi pensado para isso. Ademais, o desenho cenográfico do espaço provavelmente é conhecido desde que foi plasmado num plano e o processo de construção pode ser conhecido por encenador e atores. O espaço é feito para os atores, enquanto que o espectador vai agir no espaço até o momento da apresentação para o público que, aliás, pode decorrer sem muitos contratempos, pois, na maior parte dos casos, a estrutura arquitetônica possui uma acústica e disposição de plateia pensada para facilitar o ato de assistir as peças. Por último, existe um consenso pelo qual o espectador espera que nesse lugar aconteça algum tipo de atividade cênica.

No outro extremo, encontra-se o espaço urbano. Esse espaço não foi construído cenograficamente e sim através da apropriação que fizeram através do uso de outras pessoas alheias à encenação, pode ser que não se conheçam as intenções de quem idealizou o espaço e jamais esse espaço pertence ao ator apenas. Na realidade, o que o ator faz é uma espécie de reapropriação de um espaço que nem sempre está disposto para ser ocupado – basta pensar na diferença de acústica e na inexistência de plateia – e no qual não se espera nenhum tipo de ação cênica. Se trata de um espaço que não só pertence em maior medida ao espectador, mas que foi em grande parte construído por ele. O que acontece nesse tipo de relacionamento com o espaço é uma negociação, e não mais uma imposição, ou seja, é uma apropriação do espaço, não uma manipulação do espaço.

Enquanto a apropriação é o espaço das possibilidades, da invenção e da exploração que age ligando a produção da cidade a uma prática criadora, a vontade de manipulação do espaço está relacionada à normatização e ao direcionamento da prática espacial (CARLOS, 2007). Trata-se de atitudes contrárias, das quais a primeira significa a assimilação criativa do

espaço, enquanto a segunda é a tentativa de encaixar o espaço em molduras previamente estabelecidas onde o que não é conveniente é negado. Assim, o ideal seria que o artista cênico que trabalha no espaço urbano optasse por se apropriar das mudanças que acontecem na cidade, sempre com a consciência de que se trata de um espaço que se modifica constantemente e de que essa capacidade do espaço urbano de ser, de agir e de falar um discurso próprio lhe dá, dentro dos componentes da cena, a possibilidade de contribuir a nível criativo da mesma maneira que o próprio artista cênico faz.

Então, considerando que o espaço urbano como local específico de encenação não se limita à manipulação do artista, senão, propõe por ele mesmo possibilidades a serem utilizadas na cena, posso dizer que a relação do artista com ele dentro da ação teatral acontece através de trocas diversas nas quais o ator é modificado pelo ambiente tanto quanto o ambiente é modificado pelo ator. Em consequência, existe a necessidade de mudar a ideia que se tem da relação do ator com o espaço dado, pois se trata de um relacionamento que não se fecha no trabalho próprio, mas que reconhece a influência e a mudança exterior como potencialidade a se desenvolver, mais que como um problema a ser neutralizado, gerando, com isso, um encontro entre sistemas de sentido. Nessa linha, Schechner (1994) apontou alguns princípios para trabalhar num “espaço encontrado”, como ele chamou os espaços que existem sem ser construídos como cenografia, e que ainda considero válidos para se pautar uma ideia das diferenças de abordagem que podem ser feitas quando o espaço não é uma sala teatral:

(1) os elementos presentes num espaço – sua arquitetura, características físicas, acústicas e outras – estão para ser explorados e usados não dissimulados; (2) o ordenamento aleatório do espaço ou espaços é válido; (3) a função do palco, se existe, serve para entender, não para disfarçar ou transformar o espaço; (4) os espectadores podem de repente e inesperadamente criar novas possibilidades espaciais (Schechner, 1994, p. 33-34).

É claro que os apontamentos de Schechner (1994) correspondem a uma época em que a influência da *performance art* e do *happening* era muito forte e por isso as sugestões que o autor faz tem uma tendência a procurar o elemento da incerteza e da quebra do princípio organizador que a encenação anteriormente sugeria. Hoje, no entanto, existem variações de nuances entre a encenação e a performance, o que Pavis (2010) chamou de *performise*<sup>6</sup>. Em razão disso, a variedade de manifestações cênicas na cidade não permite estabelecer os princípios de Schechner como regra, mas sim como um exemplo do pensamento sobre as

---

<sup>6</sup> Em relação aos termos *performance* e *mise.en-scène*.

formas para trabalhar com o espaço que surgem a partir das capacidades específicas de interação que o ambiente propõe e que evoluiu até as manifestações cênicas na cidade que conhecemos hoje. Assim, na tentativa de organizar e, talvez até descobrir novas possibilidades de abordagem ao espaço da cidade como local específico de encenação, tenho idealizado quatro eixos de pensamento que foram nomeados de: trama urbana, contexto, fluxos e percepção-sensação. Estes eixos serão explicados ao longo do desenvolvimento deste trabalho, mas, por agora, é suficiente dizer que acredito que, além da ação do ator e a ação do público, a influência dramática da cidade nas ações cênicas urbanas se manifesta através desses vetores.

A criação com o espaço urbano como espaço cênico específico se torna ainda mais complexa na contemporaneidade se pensarmos que hoje as grandes cidades existem não como um conjunto homogêneo, mas como a acumulação de “micropolis”, zonas com características que diferem segundo as experiências comuns e as disputas entre grupos, classes e etnias (CANCLINI, 1997). Isso quer dizer que, num espaço delimitado específico, não existe uma cidade, mas muitas cidades cujas características vão mudando. Para citar um exemplo, podemos tomar os quatro eixos que tenho selecionado para trabalhar com o espaço e pensar que, mesmo se o eixo trama urbana ficasse sem variações, tanto o contexto como o fluxo e as percepções e sensações no espaço vão experimentar oscilações, as quais permitem variantes no mesmo lugar, inclusive em poucas horas. Na minha própria prática cênica nos espaços da cidade, a partir de uma simples troca de dia e horário para fazer uma exploração, surgia uma série de mudanças nas condições de trabalho que conseguiam transformar toda a ação teatral em si, porque as condições no ambiente urbano não eram mais as mesmas.

É importante mencionar que, quando o artista realiza uma ação teatral que leva em conta as características do espaço específico, de alguma maneira está fazendo uma interpretação dos elementos no espaço, mas, ao mesmo tempo, é só uma das muitas leituras possíveis dessa cidade; pois não existe uma única dramaturgia da cidade, mas múltiplas manifestações da mesma que podem ser tomadas como material para a criação cênica no lugar. Penso na cidade como fonte inesgotável de possibilidades para o artista cênico, cuja ação teatral realizada é apenas como uma foto de um momento específico e não pode se afirmar que tem em si plasmado a natureza total do acontecimento que é esse ambiente. Assim, a cidade expressa em qualquer ação teatral não representa um território fixo, mas diversas e efêmeras definições espaciais.

Portanto, se a interpretação total do espaço da cidade não é possível, seria melhor se considerarmos a experiência no ambiente urbano e as ações cênicas que surgem com ela como

objetos de análise que não partem de um centro nem se limitam a um esquema único de significado-significante. Se é verdade que, por um lado a cidade estimula a nossa capacidade de fazer relações semióticas, pelo outro essa mesma complexidade e riqueza de possibilidades de sentido faz com que não seja possível assimilá-las de uma vez por todas. Talvez, seja por isso que geralmente as ações teatrais surgidas da interação com o ambiente da cidade são tão próximas ao teatro performativo, pois compartilha com ele uma estrutura que não parte de referentes impostos, mas que apresenta as ações de maneira pela qual o sentido último surge da interação com o espectador e de seus próprios referentes. Na realidade, mais do que esperar que nas ações teatrais no ambiente urbano exista uma fala clara e concreta da cidade, o que procuro aqui é um entendimento do artista para a cidade que permita a convivência com o espaço para a melhor assimilação de variantes e para o uso dessas variantes como sementes criativas. A cidade como um pré-texto a partir do qual o artista possa construir uma ação cênica (CARREIRA 2010).

É interessante pensar em como, a partir da singularidade na sua gênese, as ações teatrais que trabalham com locais específicos no espaço urbano encontram-se dentro das práticas cênicas que trabalham com a irrupção do real, entendendo essa irrupção não como a tentativa do teatro realista e naturalista de reforçar o efeito de realidade na ficção dramática representada (SÁNCHEZ, 2007), mas como uma condição que surge a partir de tomar como matéria-prima um espaço que, em princípio, pertence à realidade e aonde não se estabelecem fronteiras claras entre universos ontológicos. Assim, o real nestas propostas cênicas manifesta-se na experiência de um diálogo horizontal entre o ator e o cidadão, quem é dono desse espaço no cotidiano e que passa do papel de consumidor ao de possível gerador de conteúdo simbólico (ibidem).

O papel do ator nas ações teatrais que apresentam algum tipo de dramaturgia da cidade, tal e como aponta Carreira (2010), é aquele de intermediário entre a “fala” do espaço e o público. No estudo do ambiente urbano que aqui proponho, pensa-se o ator não apenas como sujeito-objeto artístico, mas também como indivíduo que, inserido numa sociedade, leva essa influência de uma maneira ativa e consciente para a obra. A fala do ator como cidadão é aqui tão importante quanto a fala artística dele e não aparece apenas de uma maneira indireta – como todo indivíduo que não pode fugir de seu contexto – pois o que me interessa é o trabalho do artista que a partir da sua situação como habitante de uma cidade se posiciona estética, política e socialmente a partir do seu trabalho. Por causa disso, também reconheço a dimensão da presença do ator e não necessariamente como representação de uma personagem.



As histórias do cidadão-ator vividas no espaço urbano são também histórias que apontam para a diversidade que constitui uma comunidade urbana. Ainda que a cidade seja experimentada de diferentes maneiras por cada pessoa, existem ou podem se criar pontos de encontro que fazem possível a troca artista-espectador tal e como é possível gerar uma troca entre cidadãos no dia a dia. Dessa maneira, as implicações socioculturais de um espetáculo que acontece no espaço da cidade não precisam ser evitadas, porque, em princípio, a cidade é “uma narrativa que define o que somos” (CARREIRA, 2010, p.94), é por isso que tudo o que intervém nela causa também impacto sobre nós, sendo as ações teatrais de alguma forma uma releitura dos próprios cidadãos.

Acredito que é necessário destacar também o fato de que, tanto nas minhas experiências prévias, quanto no caso de trabalhos de outros grupos teatrais em espaços não convencionais, existe uma tendência a preferir uma abordagem à encenação a partir de processos colaborativos ou criações coletivas. Penso que isso não acontece por acaso e sim porque, como já se apontou antes, a cidade pode-se apresentar através de manifestações múltiplas que variam segundo o indivíduo. Assim, resulta arriscado desenvolver um trabalho dessa natureza colocando como verdade única a palavra de um encenador, visto que, tal e como acontece no cotidiano, o sentido do espaço urbano é construído em coletividade. A interpretação e o trabalho com a dramaturgia do espaço idealmente é feita em conjunto com outros indivíduos, permitindo uma variedade de percepções a partir das quais se procuram pontos de encontro que em maior ou menor grau contribuem para a formação do produto artístico. No caso das ações teatrais na cidade, a coletividade se estende até outros elementos e indivíduos além do grupo de artistas, como são os transeuntes ou as instituições e é por meio dessa construção conjunta entre os artistas e a cidade que geram ações teatrais nas quais o diálogo acontece não de uma maneira imposta, adiantando-se ao resultado desejado; nem de uma maneira totalmente improvisada, que ficaria muito mais perto do *happening*. O que surge, então, é uma *performise* na qual a oscilação entre o elemento organizador da encenação conhece mais um elemento desestabilizador que a cidade, mas que não anula a criatividade do artista, mas enriquece a ideia original com a “fala” do ambiente, sugerindo novas questões e caminhos para transitar além do que o artista teria pensado.

Finalmente, é importante lembrar que este relacionamento mais aprofundado com o espaço do qual tenho falado até agora atinge não só ao ator, mas também ao público. Ou seja, se o ator é capaz de perceber todo um novo leque de possibilidades de ação, criação e sensação, estas possibilidades abrangem também a percepção do espectador que consegue atingir diversos níveis espaciais, relacionar-se com o passado e o presente de um local, além

de perceber características físicas, texturas e aspectos subjetivos do espaço. A ampliação da experiência do espaço urbano através da sua abordagem como ambiente, não tem como finalidade única a criação do artista cênico, mas a ressonância da experiência no espectador, de maneira que o local específico adquira também para ele novos sentidos e possibilidades de ação.

O teatro em espaços não convencionais se posiciona politicamente, não através do discurso que se fala nas ações teatrais, mas pela simples ação de uso dos espaços além do estabelecido pelo sistema da ordem institucional. Esses usos diferenciados repercutem também na visão que o espectador tem dos espaços e conseqüentemente – em maior ou menor medida – nas suas ideias, pois se a cidade é um ambiente no qual acontecem processos semióticos, existe uma ligação entre o pensamento do cidadão e o território em que habita. Como ato fora do cotidiano e fora do sistema de produção, as ações teatrais na cidade representam uma quebra na ordem social que rege o dia a dia, gerando espaços de estranhamento e reclamando o direito ao uso do lugar.

Quando uma ação teatral intervém na cidade – que é um lugar que se sucede entre lutas de poder e transformações sociais e culturais – está se impregnando das implicações desse lugar. Por isso, com uma posição conservadora ou transformadora, o teatro que acontece nos espaços da cidade se relaciona frequentemente ao político, mesmo que essa não seja a intenção primeira dos artistas. Com isso, a visão do espaço urbano pensado como ambiente que se expressa através da ação do criador cênico nos lembra que a experiência de fazer teatro na cidade é algo muito mais complexo do que cotidianamente nos permitimos perceber. A cidade é olhada e entendida, sentida e percebida, e isso tem que ser pensado e usado para a criação artística, pois só assim o espaço urbano se transforma realmente em um cenário diferente do edifício teatral e só assim faz sentido deixar a sala teatral e sair ao encontro do que a silhueta urbana tem para oferecer.

## 2. A ESPECIFICIDADE DO AMBIENTE URBANO COMO LOCAL CÊNICO: TRAMA URBANA, CONTEXTO, FLUXOS, PERCEPÇÃO-SENSAÇÃO

Desenvolver ações teatrais em diálogo com o espaço da cidade não é uma tarefa simples. Para criar uma ação cênica em conjunto com o ambiente urbano precisamos mais do que trasladar a obra do palco para fora do edifício teatral. Precisamos de um olhar exploratório da cidade.

Cada espaço tem a sua própria "personalidade". Existem os espaços sagrados, os espaços profanos, os espaços públicos, os espaços privados, espaços que se caracterizam pela frequência nos deslocamentos, espaços cuja característica principal é a ausência de deslocamentos, espaços frequentados, espaços esquecidos. Além disso, como já tenho falado, na cidade há espaços que manifestam mudanças contínuas que fazem com que existam várias versões desse espaço conforme os fatores que o compõem se modificam. Esta é a dificuldade de trabalhar com espaços que agem como ambientes, pois todas as partes que conformam a ação teatral são reconhecidas como elementos vivos (SCHECHNER, 1994) e “estar vivo é mudar, se desenvolver, se transformar, ter necessidades e desejos, inclusive, potencialmente adquirir, expressar e fazer uso de consciência” (ibidem, p. 10).

Ora, se uma das matérias-primas nas ações teatrais no ambiente urbano é, precisamente a cidade, o primeiro passo lógico seria conhecer esse o espaço a partir do qual vai se trabalhar. Mas como chegar a conhecer um espaço, como falei, que se caracteriza pela variedade e a mudança? Na realidade, conseguir conter a cidade numa definição ou num conjunto de características totalmente estabelecidas que permitissem depois gerar uma receita para abordar um espaço específico – já não falemos de qualquer espaço – seria uma tarefa interminável.

Como hoje a cidade é o lugar em que mais comumente habita o homem, ainda que seja difícil de conceituar, cada pessoa tem uma imagem de cidade no seu pensamento. Isto faz com que cada um entenda de alguma maneira quando eu falo a palavra cidade, no entanto, este entendimento varia de pessoa a pessoa dependendo das características que se percebem como mais importantes. Assim, para explicar melhor o anterior, temos que pensar primeiro no funcionamento das imagens no pensamento, neste caso, as imagens da cidade.

Sartre entende como imagem “a maneira determinada em que o objeto aparece à consciência” (1976, p.18) e dessa forma, o filósofo diferencia a imagem do objeto e a presença desse objeto na realidade. Para Bergson (1999, p.2), a imagem é “uma existência

situada a meio caminho entre a coisa e a representação” e é percebida mediante percepções e também mediante afecções. Além disso, Sartre também sublinha que na imagem a aparição do objeto no pensamento coloca-se de golpe, ao tempo que através da percepção do objeto sua aparição é um processo lento de aprendizagem (Sartre, 1976)<sup>7</sup>. Assim, enquanto que para perceber a cidade, preciso que ela esteja presente e só me é possível percebê-la através de um processo de conhecimento no qual cada elemento vai se somar progressivamente, quando penso em cidade me vem uma imagem composta de um conjunto de elementos que, para mim, remetem à ideia que tenho do objeto cidade, esteja este presente ou não. De qualquer maneira, como aponta Bergson (1999), a imagem, ainda que interna, só pode vir do mundo material e o que o indivíduo tem percebido dele, sem que isto impeça certa “independência” da imagem, posto que pode se modificar a tradução que a pessoa faz das suas percepções – por causa das suas lembranças, por exemplo – sem que isso implique uma modificação no mundo material<sup>8</sup>.

As diferenças que Sartre (1976) postula entre um objeto através da percepção e do pensamento, Bergson (1999) as aborda como a diferença entre imagem presente, ou seja, a coisa na realidade objetiva, e imagem representada, a coisa numa qualidade virtual, isolada das relações de ação com os outros objetos e que “em vez de permanecer inserido no ambiente como *coisa*, destaque-se como um *quadro*” (ibidem., p. 33-34). Quer dizer, apenas uma das múltiplas possibilidades de percepção de um objeto e em concordância ao que interessa a cada um. Ambos pensamentos se relacionam às maneiras de se aproximar da cidade nas práticas cênicas nos ambientes urbanos, sendo que quando se parte de uma exploração com o corpo no espaço se está apreendendo a cidade como percepção, mas quando se toma como material a cidade sob um suporte que não necessariamente é no corpo, como é a memória social, estamos mais próximos da imagem representada. Ao final, percepção e imagem são diferentes etapas de um mesmo processo, pois aquilo que se percebe pode passar a ser parte de uma imagem, enquanto que a imagem pode remeter a uma percepção de uma maneira tão forte que é como se tivéssemos o espaço na frente.

Curiosamente, e até mesmo algum tempo depois de ter pensado na organização deste capítulo, compreendo que das quatro seções que se apresentam (1) trama urbana, (2) contexto,

<sup>7</sup> Em *O Imaginario* (Psicología Fenomenológica de la Imaginación. Buenos Aires: Losada, 1976), Sartre cita o exemplo do cubo, que para vê-lo tem que ser apreendido em cada uma das suas seis faces, no entanto, só é possível observar três das faces de cada vez e sendo assim, o cubo sempre será percebido parcialmente, por isso, precisa de várias percepções para constatar que realmente é um cubo. Ao contrário, quando se pensa num cubo, já se pensa de uma vez num corpo com seis lados quadrados e com oito ângulos retos.

<sup>8</sup> “Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo (...); há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma (...), é o que chamo universo” (BERGSON, 1999, p.20).

(3) fluxos e (4) percepção-sensação – correspondentes aos quatro eixos possíveis de diálogo com o espaço que estou propondo – as primeiras duas parecem se aproximar mais ao campo da imagem representada, enquanto que as últimas duas – nas quais o diálogo com o ambiente urbano acontece através do corpo – pertencem ao campo da percepção. Então, pode se dizer que neste capítulo eu faço o caminho de volta da representação para a percepção, que teria muito mais a ver com as presenças em contraposição aos significados.

Para Kevin Lynch (2008), a ideia de cidade está associada à arquitetura, pois é uma construção no espaço, ainda que numa grande escala e que para ser percebida requer de um extenso lapso de tempo. Ao mesmo tempo, essa arquitetura não é experimentada em si mesma, existindo sempre uma relação com os contornos, os acontecimentos e as experiências anteriores de cada cidadão. Por isso, o autor aponta que tal e como em qualquer outra imagem, em diferentes momentos e para diferentes pessoas a cidade pode ser vista de diferentes maneiras e o pensamento que temos dela está impregnado com lembranças e sentidos variados. A pessoa precisa fazer escolhas e organizar a sua ideia de cidade, o que deixa necessariamente por fora algumas coisas que não considera tão relevantes e revela um papel ativo e uma participação criadora no observador.

Se Sartre (1976) já apontava que na percepção vão se apreendendo as coisas por partes, Lynch (2008) apoia essa ideia, afirmando que a percepção da cidade é parcial e fragmentada, o que possibilita em múltiplas imagens de cidade que podem ser concretas e sensorialmente vividas ou abstratas, generalizadas e sem conteúdo sensorial<sup>9</sup>. Contudo, existe uma imagem coletiva da cidade que surge da superposição das imagens individuais, o que revela pontos nos quais se aproximam umas das outras (idem).

O crítico de arte Giulio Carlo Argan (2005) acrescenta à ideia de imagem da cidade ao falar que, se antes esta era um produto artístico, hoje é um produto industrial, e que a partir disso nasce a distinção entre cidade ideal, que se pensa como a possibilidade de que a cidade seja uma obra de arte unificada e sem mudanças qualitativas, e a cidade real na qual vivemos, a qual vai sofrendo modificações no decorrer da sua existência. A imagem da cidade é, segundo o autor, um sistema de comunicação visual que manifesta diversas temporalidades e que não se limita mais a um território específico. Então, podemos dizer que a cidade é indefinível não só pelas mudanças próprias, mas também pelas variantes de pensamento sobre ela e por isso, o que apresento de continuação neste capítulo, é apenas conjunto de noções, de

---

<sup>9</sup> Lynch (2008) coloca como exemplo um prédio do qual pode se ter uma representação mental que fale da forma, cor, textura e detalhes ou simplesmente a distinção do prédio como um restaurante.

possibilidades de abordagem ou de questões que problematizam a aproximação ao espaço urbano como um local cênico que participa na criação desde o primeiro momento.

De qualquer maneira, existem alguns caminhos que, tanto eu quanto outros grupos, temos pensado para trabalhar com o espaço urbano e que tem me auxiliado a definir, aproximadamente, a série de eixos por meio dos quais considero que se pode abordar o espaço urbano para a reflexão e a ação criativa, tendo em conta que o resultado é apenas uma interpretação entre a grande quantidade de interpretações que cada artista e habitante da cidade poderiam ter do mesmo espaço. Assim, partindo da ideia de que a cidade possui uma dimensão geográfica e arquitetônica, fluxos e contra-fluxos, contexto social e cultural (CARREIRA, 2010), ademais de que pode transmitir sensações específicas através da percepção, idealizei os quatro eixos de abordagens possíveis que falei anteriormente. Neste capítulo, meu objetivo é pensar cada um deles mais aprofundadamente, para, dessa maneira, encontrar as formas em que estes podem surgir e ser usados numa ação teatral na qual existe diálogo entre espaço e intérprete, assim como facilitar a reflexão posterior sobre esse tipo de ação artística. Cabe mencionar que, apesar das questões de organização, os eixos podem aparecer como itens isolados, mas, na verdade, desde o momento de exploração do espaço e até a apresentação do produto artístico, estes eixos agem em conjunto. A escolha de trabalhar enfatizando um ou outro eixo é uma decisão do artista, que surge do interesse de cada um e não quer dizer de jeito algum que o espaço escolhido possua só esse elemento em ação. Ao invés disso, os ambientes agem como espaços que abrangem os seus diferentes sistemas dentro de um todo.

A utilização do espaço urbano como local específico de encenação que contribui no desenvolvimento das ações teatrais precisa de uma série de explorações através do olhar, sim, mas também através das percepções, sensações e de um conhecimento do contexto sociocultural e político em que se está inserido. Precisa-se de um artista que seja capaz de sentir esse espaço, de ouvir esse espaço e também de se deixar guiar pelo espaço. Parece-me importante sublinhar a necessidade desta abertura à exploração, pois só assim se evita cair numa situação onde acabamos pensando “o que se pode fazer com o espaço” e não tentando descobrir o que o espaço é por si mesmo, como está constituído e qual é a diversidade de características que possui, para depois, sim, fazer escolhas sobre o caminho a tomar sem tentar forçar o ambiente a ser uma coisa que não é. Portanto, convido a realizar a leitura deste capítulo pensando na possibilidade de adotar novos olhares, repensar a prática nos espaços da cidade e, sobretudo, de abrir nossa mente às novas possibilidades de uso do espaço, não mais como cenário substituto do palco teatral tradicional e sim como um ambiente que tem uma

“fala” por si mesmo; uma fala que permeia as ações artísticas e que, sem dúvida, é também uma fala sobre todos nós.

## 2.1. SOBRE O TEATRO E A COMPOSIÇÃO VISUAL DA CIDADE: A TRAMA URBANA

Existe, segundo da Rocha e Eckert, uma estratégia tradicional de apreender a cidade a partir do caráter monumental de suas construções, olhando para o espaço urbano como “território de armazenagem de homens e coisas” (2008, p.3). Com essa afirmação, as autoras referem-se a uma camada física da cidade, pois o que tem em comum arquitetura, homens e coisas é possuir uma qualidade material que lhes permite ser olhados e tocados. Além disso, o homem é pensado apenas na sua capacidade de ocupar o espaço, pois se fala dele como objeto armazenado e não como sujeito modificador da cidade.

A visão anterior sobre o ambiente urbano, ainda que pudesse parecer limitadora, serve para introduzir o primeiro eixo que me interessa tratar nessa pesquisa e que é aquele nomeado de trama urbana, que se refere à “morfologia e estrutura de uma área do espaço urbano, que resulta fundamentalmente da maneira em que são dispostos os edifícios e o espaço vazio que resta” (COLAVIDAS, 1990, p.107), ou seja, a cidade na sua camada física, a qual oferece, sobretudo, um estímulo visual, ainda que também texturas e formas por meio do tato. Nesta seção da pesquisa me concentro no visual da cidade, deixando as texturas do ambiente urbano para serem desenvolvidas posteriormente na parte sobre percepção e sensação. Interessa-me, então, para o desenvolvimento deste segmento, toda a arquitetura e os espaços não edificados, porém urbanizados da cidade como são os prédios e os parques, os rios ou lagos dentro dela, as vias e os transportes na sua qualidade visual e tudo o que compõe a cidade como espaço que pode ser observado.

O visual da cidade é o elemento imediato para o artista cênico que começa a trabalhar com o ambiente urbano, já que em nossa época a visão é o sentido mais usado para perceber o que nos rodeia. Quando pensamos em cidade, quase sempre o que primeiro se pensa é uma imagem visual do espaço urbano; dificilmente começamos por um cheiro, uma textura ou uma sensação isolada e sem estar associada à uma imagem visual. Em razão disso, não é raro que no trabalho criativo com a cidade – não só no formato *site-specific*, mas em qualquer ação teatral na rua – um elemento principal no processo seja a composição de imagens entre a ação dos atores e o espaço urbano. Segundo Carreira, “essa dramaturgia propõe uma grande

proximidade com a escritura do roteiro cinematográfico porque trabalha com imagens que constituem a matéria básica deste teatro” (2010, p.94).

As ações teatrais que se apresentam no ambiente da cidade vão dar algum uso à trama urbana do lugar simplesmente porque, seja qual for esse, para realizar uma ação teatral é necessário um espaço. No entanto, tenho me perguntado se realmente refletimos a fundo nas possibilidades da trama urbana como parte de uma composição cênica, visto que, além do óbvio, o trabalho nos ambientes através desse eixo sugere outras implicações que podem questionar, por exemplo, a dimensão do ato teatral e o potencial que surge para trabalhar em diferentes escalas, desde a performance individual, até as grandes produções de grupos como *La Fura dels Baus*.

No ritmo acelerado do cotidiano, centramo-nos muito mais na funcionalidade das estruturas arquitetônicas do que em seu potencial como objeto artístico. Então, o primeiro passo que precisamos é de um olhar estético sobre as imagens do cotidiano.

A trama urbana representa um sistema de comunicação por si mesmo que se expressa através de imagens visuais com as quais as pessoas estabelecem vínculos estreitos referidos a acontecimentos históricos, experiências pessoais, símbolos e memórias coletivas que geram uma grande quantidade de associações (LYNCH, 2008), por isso, as cidades são consideradas centros vivos da cultura visual (ARGAN, 2005). Isto quer dizer que a cidade não seria só território de armazenagem como tinha se dito no princípio, e que na trama urbana existe uma intencionalidade que revela discursos os quais podem se aproveitar para gerar ações teatrais. Da mesma maneira, observo que nos diferentes ambientes urbanos existe algum tipo de estética, mesmo que se mescle ou até surja das adequações espontâneas do espaço que vão acontecendo através do tempo. Então, as ações teatrais no espaço urbano – e, sobretudo, aquelas influenciadas pelo formato *site-specific* – estariam trabalhando pelo menos com mais uma camada, a que parte da arquitetura e o urbanismo e que empresta uma estética à ação teatral, ou dá lugar a novas estéticas a partir das possíveis misturas e atritos que se manifestam através do visual.

Aproximar-se da cidade através da sua capacidade para criar composições visuais implica partir da observação da trama urbana e suas características para propor situações ou imagens. No caso das expressões da cidade na cena pensadas desde este eixo, o diálogo com as estruturas arquitetônicas constitui a própria fala da ação teatral (CARREIRA, 2010). Assim, a mudança no olhar para a trama urbana consegue gerar uma transcendência na experiência da cidade que pode ser utilizada e potencializada pelo artista cênico. Se a cidade inspira no escritor ou no artista plástico ideias para suas criações, o artista cênico pode ir



além, pois consegue usar o espaço não como inspiração somente, mas como parte do visual estético que está propondo, uma tela viva para pintar seu quadro, ou melhor, uma tela viva que pinta com ele um quadro.

As ações teatrais no ambiente urbano se relacionam com a trama urbana de diferentes maneiras, mas consigo observar pelo menos duas tendências principais que vale a pena mencionar: a primeira, o uso do espaço como cenário realista que representa mais ou menos com exatidão os espaços da ficção e, a segunda, o uso da trama urbana como metáfora de outro espaço que existe na ficção. Um exemplo claro da primeira opção seria a peça *O Barão nas Árvores*<sup>10</sup>, do grupo Depósito de Teatro, a qual foi encenada em Porto Alegre no Recanto Europeu do Parque Farroupilha (Redenção) e fez uso das árvores do espaço como dispositivos cênicos que existiam em relação à peça como tais. Por outro lado, o exemplo para segunda opção corresponderia ao uso que o grupo mexicano *Teatro de Ciertos Habitantes* deu à escadaria de um convento para encenar a peça *Becket O El Honor de Dios*<sup>11</sup>, na qual os diferentes usos para o espaço remetiam aos diferentes cenários de ação, aludindo de alguma maneira a outros espaços que existiam na ficção.



(Fig. 1) Cena de *O Barão nas Árvores*. Foto: Acervo do grupo.

<sup>10</sup> Trata-se de uma adaptação do romance de Ítalo Calvino e narra a história de Cosme Chuvasco de Rondó, um nobre que num ato de desobediência decide morar nas árvores da região. A peça foi dirigida por Roberto Oliveira e apresentada no ano de 1998. Na peça, o espaço de deslocamento dos atores incluiu as ramas das árvores.

<sup>11</sup> Em português: *Becket ou a honra de Deus*. Foi apresentada em 1998 no Museu Ex-Convento do Carmen na Cidade do México. A peça, escrita por Jean Anouilh e dirigida por Claudio Valdés Kuri, trata sobre o conflito entre Thomas Becket e o rei Henrique II da Inglaterra. Não se fez uso de algum outro elemento cenográfico além da escada de pedra de vinte degraus conhecida como “escada guadalupana”.

Ambos os casos apresentam uma ligação com os ambientes escolhidos para encenar, ainda que em *O Barão nas Árvores* seja de uma maneira mais evidente pelo fato das arvores continuarem sendo arvores. Em *Becket O El Honor de Dios*, o nexó é criado a partir do contexto do espaço – um convento – e a temática da obra que aborda a religião, fato que ademais cria uma atmosfera específica que apoia o efeito da peça. Esses projetos representam uma nova geração de criadores – em atividade até hoje – que retoma de diversas maneiras a proposta do teatro fora do teatro e que utilizam o espaço não convencional como forma de dar um novo enfoque a textos já conhecidos. Também em ambos os casos, toma-se o espaço da cidade como espaço cênico pronto ou quase pronto que determina até certo ponto a obra e que precisa unicamente de algumas modificações. Assim, ainda que estritamente esses projetos não sejam classificados dentro do *site-specific theatre* pelo fato de estarem encenando um texto pré-existente, ao mesmo tempo foram estruturados a partir desses espaços desde o



(Fig. 2) Cena de *Becket o el Honor de Dios*. Escada do Museu del Carmen, México, D.F. Foto: José Jorge Carreón, 1998.

início, requerendo ainda treino especial para os atores e uma apropriação do espaço que traz de alguma maneira a “fala” do espaço, não através do texto dramático mas da ação mesma dentro do espetáculo.

A trama urbana – ainda que não completamente fixa por causa do agir de seus habitantes – também não pode ser submetida em sua totalidade à vontade do artista cênico e é este quem, com frequência, tem que ir construindo a ação teatral em função do espaço. Seja porque está constituída por concreto e outros materiais pouco modificáveis, seja porque não se tem autorização para modificar o espaço, ou porque se pretende fazer um ato de invasão que requer do elemento surpresa, o artista cênico é quem, na maior parte da vezes, acaba se adaptando ao espaço e não o espaço ao projeto

artístico, como acontece mais frequentemente nas salas teatrais. Por isso, é bom levar em

conta desde o início as características da trama urbana para ação teatral, visto que, de qualquer maneira, modificações maiores no ambiente não são possíveis.

Uma constante nos espaços urbanos que são usados para realizar alguma espécie de ação cênica é que não correspondem arquitetonicamente à organização que o teatro com divisão palco-plateia possui. Alguém poderia dizer, por exemplo, que uma igreja remete de alguma maneira a essa estrutura, porém, não acaba de sê-lo em si mesma, pois a pessoa que se encontra na área mais alta desse edifício ainda consegue um contato visual com quem se encontra embaixo, ademais de que a divisão criada é resultado de uma questão cultural – o lugar do sacerdote que dirige a liturgia e dos fiéis que participam – mais do que uma condicionante inerente ao espaço. Ao mesmo tempo, devemos lembrar de que o enfoque desta pesquisa é pensar o espaço como ambiente e isso implica a utilização do espaço como um todo, de maneira que em nosso exemplo o espaço cênico não se limitaria ao espaço da zona do altar, de fato, os ambientes não possuem limites espaciais definidos.

A utilização do espaço à maneira do teatro de ambientes permite variações na colocação do público e na perspectiva visual além da frontalidade, o que abre à possibilidade de uma interação maior entre atores e público, além de uma série de variantes da mesma composição visual segundo o lugar onde o espectador se encontra. Conforme aponta Martins:

Uma substituição do espaço convencional com observação frontal por espaços que levem ao espectador a explorar o seu campo de visão dará apoio para que produza seus próprios recortes, não se limitando à perspectiva dada pelo artista propositor. Enquanto que a posição dos espectadores num espaço com caixa cênica implica uma interatividade controlada e disciplinada, em espaços abertos cada espectador pode transitar livremente ampliando seu relacionamento com a obra (2012, p.130).

Essa liberdade do espectador para se deslocar influi na composição do visual na ação teatral, pois a disposição do espaço como ambiente torna impossível assistir a obra sem olhar para outros espectadores, que visualmente acabam sendo parte da ação. Assim, ao tempo que esse espectador olha, é olhado e dessa forma, o público também faz parte da qualidade visual do espaço urbano como local de ações teatrais.

Além da arquitetura e do público, podemos aproveitar de maneira criativa os objetos e materiais dispostos nos espaços como elementos para recompor o visual com os componentes do mesmo ambiente. Temos como exemplo a ação *SRE: Visitas Guiadas do Teatro Ojo*, na qual móveis, lixo e outros objetos achados no lugar foram aproveitados para a composição visual de uma ação teatral que faz referência à memória política do México através da ideia do abandono. SRE é a sigla para Secretaria de Relações Exteriores, órgão governamental

localizado por 42 anos na *Torre Tlatelolco* na Cidade do México, até que em 2005 muda de sede, permitindo que em 2007 o grupo dirigido por Héctor Bourges realize um projeto cênico no prédio. O resultado foi uma ação teatral em que cada performer guiava uma pessoa pelos espaços contando diferentes histórias em relação ao prédio. Os objetos encontrados no lugar viraram dispositivos teatrais, entre eles, mobília abandonada, pratos, passaportes, comida podre e, inclusive, baratas mortas. Muitos desses elementos foram conservados para a ação performativa pelo fato de destacar o estado de abandono repentino de um dos prédios emblemáticos da cidade, “o presente em ruínas como grande metáfora nacional” (BOURGES, 2012).



**(Fig. 3) SRE: Visitas Guiadas. Foto: Acervo do grupo.**

A ação teatral do *Teatro Ojo* transcende a encenação de um texto dramático já pronto e entra num estilo de composição na qual as falas, ações e percursos foram estruturados a partir dos achados no espaço que compõem em conjunto um produto artístico não limitável a alguma das suas partes e onde o objeto cotidiano abandonado vira mais um objeto artístico. Além disso, a ação teatral se apresenta num formato de percurso que remete a uma visita turística, não existindo um palco ou plateia definidos. Nesse exemplo é aplicada uma variedade de maneiras para se aproximar ao espaço, visto ser uma obra artística que se relacionava com o ambiente urbano através da arquitetura do prédio e da trama urbana circundante, desenvolve também uma relação com a memória dos espaços e suas relações

com o presente, além de trabalhar com a série de sensações que surgem a partir da atmosfera de melancolia e abandono.

A relação do artista cênico com trama urbana hoje acontece num momento no qual as mudanças, mesmo na estrutura e na arquitetura da cidade, tem se acelerado. Além disso, a camada física da cidade não é mais pensada como um elemento isolado do resto dos fenômenos que acontecem no ambiente urbano. Como Andrew Todd aponta:

Acostumamos acreditar que os edifícios são sólidos e resistentes, porém toda obra arquitetônica é suscetível de sofrer modificações contínuas. Os costumes mudam constantemente, a sociedade define de novo até as estruturas mais monumentais, a natureza degrada as coisas pouco a pouco. O ritmo frenético do progresso humano vê-se compensado com o aumento mais suave da entropia e a renovação do mundo físico (TODD; LECAT, 2003, p. 246).

Por causa disso, falo não de uma trama urbana fixa, mas relativamente fixa, pois reconheço que a mudança é constante, ainda que nem sempre consigamos percebê-la. De qualquer maneira, a trama urbana representa o mais “estável” dos eixos de abordagem que estamos trabalhando e, por isso, esse comportamento particular significa uma especificidade no trabalho de aproximação que leve em conta tanto a impossibilidade de modificar muito esses espaços, quanto a possibilidade desses espaços mudarem de improviso.

É importante não pensar a trama urbana como base criativa única, primeiro, porque na realidade, ainda sem o artista percebê-lo, os outros elementos da cidade existem misturados com a trama urbana e influenciam igualmente a criação artística, e segundo, porque o sentido da cidade é completado somente no momento em que esta é reapropriada pelo cidadão. Para Ricardo José Brügger Cardoso, o espaço que não corresponde às necessidades sociais acaba sendo “de um estilo ornamental e decorativo, inserido em alguns pontos gratuitos do ambiente espetacularizado da cidade contemporânea” (2002, p. 4). Em consequência, a ação teatral que fica no nível do visual pode se perceber superimposta no ambiente, já que não guarda relação alguma com a cidade num nível mais aprofundado.

A especificidade arquitetônica que existe nas diversas partes de uma cidade também está relacionada aos aspectos sociais e culturais, assim como ao desenvolvimento histórico da mesma. Argan (2005), por exemplo, faz diferenciação entre a trama urbana dos centros históricos em contraste com as periferias, a partir de que nos primeiros existe um interesse social pela conservação da memória da cidade, enquanto que nos segundos o crescimento aconteceu sem nenhum tipo de planejamento ou cuidado, evidenciando assim a importância

da valorização da sociedade para cada espaço urbano e as consequências de cada atitude no visual da cidade.

Um espaço só pode existir isoladamente como trama urbana se tiramos dele toda relação com a sociedade em que se encontra, mas isso levaria às consequências negativas, pois, sem o cidadão a cidade perde a sua razão de ser. De fato, nos últimos anos, espaços que vão perdendo a sua relevância para a sociedade por causa do ritmo acelerado de vida que impede a consolidação de hábitos, rotinas e formas de agir que lhes davam significado (BAUMAN, 2007) tem se convertido em inspiração e matéria-prima para ações teatrais que tentam gerar uma revitalização na silhueta urbana com base na ruptura da estrutura imagética da cidade. Esse é o caso da companhia de dança vertical *Bandaloop*, cuja inspiração para intervir no ambiente urbano é “reinventar a experiência da silhueta urbana”<sup>12</sup>. Ajudados por equipamento de rapel, essa companhia utiliza como cenário para seus espetáculos muros e outras estruturas verticais que servem do chão em que praticam sua dança, provocando, por consequência, uma maior atenção à imagem dos locais escolhidos pelo inusitado que é observar pessoas dançando nas paredes. Ao mesmo tempo, as performances de *Bandaloop* geram uma renovação temporária da paisagem que transforma a maneira em que o espectador olhava e pensava nesse espaço, tendo repercussões também em nível de contexto cultural e social através do trabalho com a estrutura física da cidade.

O valor da trama urbana seria, então, a possibilidade que existe nela de ser reavaliada e reinterpretada pela sociedade e pelo artista, ou seja, as possibilidades visuais da cidade que repercutem além do imediato. Como Cardoso aponta, “mesmo que as artes cênicas não consigam transformar verdadeiramente o espaço público da cidade em um ambiente mais eficaz ou justo, ao menos o reveste numa atmosfera de elegância, mistério e dignidade” (2002, p.8). Eu me pergunto, ainda, se essa mudança de atmosfera não pode ser o primeiro passo para a transformação da cidade em níveis mais aprofundados ao mostrar a existência de outras possibilidades, e se o pensamento nas ações teatrais como fatores de mudança apenas temporal, não é produzido injustamente, pois agem num nível microscópico e não macroscópico, mas ainda permanecem através do registro e – mais importante – na memória do espectador.

---

<sup>12</sup> In: site da companhia. Disponível em: <<http://bandaloop.org/works/forgotten-walls/>> Acesso em: 16 de fevereiro de 2014. *Bandaloop* tem sede em Oakland, EUA, e foi fundada pela coreógrafa Amelia Rudolph. Os projetos que compõem seu repertório são *Crossing* (projeto idealizado para ambientes naturais), *Interiors* e *Harboring* (desenvolvidos em interiores), *Bound(less)* (idealizado para espaços urbanos) e *Forgotten Walls* (em andamento, pensado para espaços urbanos em estado de abandono). Adicionalmente, o grupo realiza performances *site-specific* em diferentes localidades no mundo.



**(Fig. 4) *Bound(less)* da Cía. Bandaloop. Foto: Acervo do grupo.**

O trabalho cênico com o ambiente urbano, quando se utiliza o visual como associação dos processos que nela acontecem, muda da criação a partir da trama da cidade para a criação a partir dessa trama inserida num contexto em que o cidadão reconhece e interpreta. Daí, a qualidade visual da cidade pode remeter a outras coisas, ideias e histórias; modos particulares de olhar a partir dos quais também se pode criar. A trama urbana, assim, expressa um conteúdo ideológico a partir da geometria, da estrutura e da maneira como está disposta, conclusão que nos leva à proposta de pensamento sobre a cidade a partir do cultural, do social e do político.

## 2.2. TEATRO, CIDADE E CONTEXTO: O CULTURAL, O SOCIAL E O POLÍTICO COMO MATERIAIS

Além da arquitetura e da organização urbanística, para pensar as maneiras possíveis em que a cidade se manifesta numa ação teatral temos que estar conscientes de que a cidade é composta pelo contexto social, cultural e político do espaço que forma um tecido perceptível na vida cotidiana. A cidade “não é feita de pedras, é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência” (ARGAN, 2005, p. 223).

É claro que a cidade tem um suporte material que se manifesta na trama urbana, mas desde essa perspectiva, a arquitetura que forma a cidade seria consequência dos sistemas

político, social e cultural. Ao mesmo tempo, a cidade não se limita à definição de apenas um destes conceitos, precisando das interações entre eles para ser produzida, mais uma vez, a cidade é um ambiente, um conjunto de sistemas cuja relação é o que potencialmente pode criar dramaturgias. A partir dessa visão, então, a cidade é a localização específica e extensa de indivíduos heterogêneos que além do espaço tem uma relativa afinidade social, cultural e histórica. Assim, o que tratarei aqui é a maneira em que a cidade se manifesta em ações teatrais que surgem a partir das construções simbólicas do cidadão e o artista cênico como indivíduo inserido num tecido social cuja condição lhe permite agir como intérprete da “fala” da cidade a partir das suas vivências.

Em princípio, o sistema de poder dominante, trabalha para a criação de espaços limpos e organizados, mas quando apropriados pelos habitantes, estes espaços adquirem certa desordem que surge da ação autônoma das dinâmicas socioculturais. De maneira similar, quando as ações teatrais agem nesses espaços, inserem-se no contexto específico criando mais uma desordem que potencialmente pode agir como meio de exposição ou oposição ao que o próprio espaço significa ou aos eventos que ali tem acontecido.

Observo que as dramaturgias da cidade que as ações teatrais mostram através do contexto podem se manifestar de duas maneiras: a primeira, como matéria-prima, quer dizer, como temática que o artista pode tomar para criar a partir dela e que corresponde mais ao formato *site-specific*; e a segunda, como interpretação que se dá no momento da recepção do espectador e que, se for intenção ou não do artista, apresenta-se misturada com o resto dos elementos em cena. O qual, de alguma maneira, gera também uma ação teatral específica ao lugar, mas não como finalidade e sim como consequência da mistura de elementos distintivos desse ambiente nesse momento em particular. No caso citado anteriormente sobre a ação teatral *SRE visitas guiadas do Teatro Ojo*, por exemplo, claramente os artistas começaram a trabalhar a partir do prédio abandonado como matéria-prima, estruturando a ação a partir do que o espaço oferecia, mas não sem deixar espaços para serem preenchidos pelo público e que permitissem que o contexto do lugar se manifestasse também a partir do ato de recepção do espectador. Ao mesmo tempo, a presença tão forte de simbolismos e memórias coletivas que possui esse lugar faz com que o edifício como espaço cênico vire efetivamente, como Carreira (2010) aponta, um mediador entre a ação do performer e o espectador, já que o ponto de encontro entre ambos é o conhecimento que cada um tem do que aconteceu no passado nesse espaço e o que o lugar em si simboliza<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> O prédio em que foi encenada a ação teatral (a antiga sede da Secretaria de Relações Exteriores) tem grande significação, pois pertence a uma zona conhecida como “Praça das três culturas”, na qual se encontram restos de



As “falas” possíveis do espaço urbano como construção do cidadão são lidas pelo viés dos usos que tem a cidade e não só a partir da sua função, pois ainda que essa última é aquilo para o que foi pensado desde o princípio, o sentido – que surge mediante a prática do lugar – pode ser muito mais amplo. O cidadão constrói e desconstrói o espaço, adicionando usos além da sua função, assim, é a mistura destes – que podem ou não corresponder à intencionalidade primeira de um espaço – bem como as tensões que surgem entre eles o que constitui em suas variantes e contradições o leque de sentidos possíveis para os lugares da cidade. A diferença se estabelece a partir de que a função de um espaço é uma e não muda, enquanto que o sentido é subjetivo, mudando conforme o tempo, o uso e a experiência das pessoas. Eu posso dar um sentido para um espaço e este ser totalmente diferente ao sentido que deu outra pessoa, mesmo assim ambos coexistem e permitem a grande variedade de dramaturgias que podem surgir a partir do que o artista cênico interpreta e, ainda mais, do que o espectador constrói como sentido final da ação teatral.

A utilização de espaços não convencionais para o teatro com base na memória da cidade e seu contexto sociocultural e político tal e como se pensa hoje tem antecedentes no teatro dos teóricos românticos como Victor Hugo e seu interesse na verossimilhança (CARLSON, 2012). Nesse caso, a preferência do drama histórico era encenar no lugar onde os fatos tinham acontecido originalmente, argumentando que só assim a experiência conseguiria ser autêntica ao se apegar o mais possível à realidade.

Nas encenações contemporâneas, por outro lado, a tendência é fugir do estado rotineiro da vida e ir no sentido contrário à “espetacularização da cidade”, respondendo assim a uma urgência por recuperar um senso de realidade que parece ter se perdido. Este termo surge das ideias expostas por Debord no livro *A Sociedade do Espetáculo* (1997) e se entende como a consequência da ação dominadora do *establishment* sobre as cidades. Essa força proveniente do sistema econômico e político transforma o espaço em produto e o indivíduo em objeto, ao mesmo tempo em que favorece os espaços de consumo sobre os espaços de encontro. Produz-se, com isso, um “convívio” esvaziado que se caracteriza pela brevidade e superficialidade e, além disso, ou talvez a partir disso, a alienação dos habitantes da cidade faz com que exista um crescente estado de desconfiança para com o outro. Como reação a isso, uma das tendências nos artistas que hoje trabalham a partir de espaços não convencionais

---

antigas edificações astecas, uma igreja construída pelos espanhóis e o edifício da SRE mencionado que simboliza a cultura moderna. Nessa praça teve lugar uma grande massacre de estudantes durante os protestos do ano de 1968 que é ainda lembrada como “A massacre de Tlatelolco”.

urbanos é se rebelar através do uso diferenciado do espaço, assim como procurar a criação de utopias da aproximação<sup>14</sup> nas quais se renuncia à espetacularidade em favor do encontro.

A intervenção ...*con tatto* do grupo suíço de dança e performance DA MOTUS! pode exemplificar as duas estratégias antes mencionadas, pois trata-se de uma ação que joga através de posições corporais extracotidianas no espaço do cotidiano – ruas, praças, parques – e que finaliza com uma dança na qual o espectador participa<sup>15</sup>. Na ação, oito bailarinos adotam posições corporais inusitadas, às vezes fazendo também uso do corpo dos espectadores até chegar à geração de uma “coreografia compartilhada”. Como no exemplo da companhia *Bandaloop*, toda ação é estruturada a partir do que a arquitetura do lugar oferece, mas o discurso vai além da composição visual com o espaço pois, nesse caso, oferece também uma experiência sensorial através do tato e mostra uma preocupação pela dinâmica de interação social de hoje. Dessa forma, mesmo que a intervenção nunca fale explicitamente do político, do social ou do cultural, através do contraste com a dinâmica cotidiana desse espaço, identifico uma denúncia à situação da sociedade contemporânea que, aos poucos, vai perdendo a capacidade de ter contato com o outro e, ao mesmo tempo, uma tentativa de transformar o espaço público num espaço de convívio.

Outro exemplo é o da Cia. Rústica em Porto Alegre que com a intervenção *Cidade Proibida* pretende reclamar espaços públicos que são olhados como proibidos durante a noite, principalmente pelo perigo que eles representam perante a ameaça de violência potencial. A ação teatral se compõe de vários atos sem narrativa específica<sup>16</sup>, mas que giram em torno de uma ideia de convívio e festividade, o que cria um contraste em relação à sensação de medo que normalmente acompanha às pessoas que transitam por esses lugares em tais horários. Assim, se essa ação teatral não faz uma mudança permanente no espaço, pelo menos o coloca em outra perspectiva, além de se diferenciar dos outros exemplos que tenho citado até agora, porque nela não existe uma ênfase na arquitetura dos ambientes em que se apresenta e parte principalmente do contexto de insegurança que se experimenta nesses espaços, aspecto que se tornou um problema social na cidade.

---

<sup>14</sup> Uso o termo para me referir à criação por meio da ação artística de uma situação de convívio em espaços onde geralmente não existe tal. Acredito que o termo aparece frequentemente associado à arte em espaços públicos em razão de que estes muitas vezes viram locais a ser intervindos porque são pensados como lugares de trânsito, quer dizer, lugares contaminados de um ritmo acelerado que dificulta a possibilidade de encontro.

<sup>15</sup> O nome da intervenção vem da palavra *contato*. Foi idealizada e dirigida por Antonio Bühler e Brigitte Meuwly, criada em 2009 e apresentada até hoje em diversos festivais. O grupo fala da ação como uma reação ao aumento do sentimento de medo e suspeita no ambiente urbano (Disponível em: <<http://www.damotus.ch/en/productions/con-tatto>> Acesso em: 16 de fevereiro 2015).

<sup>16</sup> Danças, atos circenses, narração de histórias e partilha de alimentos.



(Fig. 5) ... *con tatto* do grupo DA MOTUS!. Foto: Antonio Bühler.

O uso diferenciado do espaço pode produzir uma quebra no pensamento do cidadão que vai além do momento extracotidiano vivido, pois a abertura das possibilidades para outros usos não repercute unicamente no tempo de duração da ação teatral, mas na ideia que o cidadão tem desse espaço, liberando-o ainda que a nível microscópico das condicionantes que o sistema impõe. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a cidade se manifesta como obra que é em parte criada e modificada pelo homem, tem um papel modificante que pode ser aproveitado pelo artista para atingir o pensamento do cidadão.

É interessante pensar que só pelo fato de adotar ou criar práticas desordenadoras<sup>17</sup>, o teatro nos espaços da cidade significa uma escolha ideológica que favorece a ação do cidadão sobre a ordem homogeneizante da cidade e o direito dele sobre o uso dos espaços, contrapondo-se, assim, ao direcionamento da prática espacial. Além disso, podemos observar como as artes cênicas vão além da transmissão de uma mensagem para agir como produtores de sociabilidade através das ações teatrais nos locais da cidade.

Outra característica que considero útil na hora de trabalhar com ações teatrais que se relacionam com locais específicos no ambiente urbano através do contexto, é a pesquisa

<sup>17</sup> Entendo por prática desordenadora tudo aquilo que não corresponde à ordem primeira no espaço, quer dizer a sua função. Estas práticas são produzidas tanto pelos cidadãos no dia a dia, quanto – de uma maneira mais óbvia – pelo artista que trabalha com ações teatrais no espaço urbano.

histórica do lugar como fator que influencia a visão do cidadão ou a ausência dessa historicidade como consequência do esquecimento coletivo e da rápida mudança da morfologia do espaço que, segundo Carlos (2007), revela um “espaço amnésico” (p.13) que seria definitivo da pós-modernidade<sup>18</sup>. É a partir desse contexto na cidade contemporânea que o artista produz outro tipo de ação cênica que eu gostaria de chamar de práticas desordenadoras a partir dos atos de memória. Essas ações teatrais se caracterizam por resgatar do esquecimento memórias pessoais e sociais, com frequência em relação às problemáticas específicas de um território. Para estes fins o teatro resulta um meio ideal, pois se o problema é a dissolução dos encontros pela velocidade dos acontecimentos, o teatro se funda num convívio e numa produção de presença que resulta numa pausa no ritmo frenético contemporâneo.

O grupo XIX de teatro, proveniente de São Paulo, criou a peça teatral *Hygiene* a partir de uma pesquisa que se centra nas histórias de operários, imigrantes, lavadeiras e meretrizes que foram obrigados a desocupar os cortiços em que moravam na virada do século XIX para o XX. A peça parte da ideia de que “colocar essas vidas do passado em contato com nossos dias atuais é por em foco os dilemas e desafios brasileiros para o futuro”<sup>19</sup> e, em função disso, expõe uma desigualdade social que ainda caracteriza as problemáticas atuais do país. Originalmente encenada na Vila Operária Maria Zélia e apresentada em Porto Alegre na Vila Flores, o efeito da peça é potencializado ao ser encenada num lugar que tem uma relação contextual com o tema da obra e também porque, fisicamente, o estado de conservação desses espaços transmite a miséria presente ao longo de toda a história que se conta. *Hygiene*, representa um de tantos esforços artísticos por recuperar um passado importante para a constituição de uma identidade que aos poucos vai se perdendo. Esse passado que às vezes encontra refúgio nas ruínas de locais esquecidos e que tem a oportunidade de ressurgir através da ação teatral.

Como aponta José Antonio Sánchez, algumas vezes “para alcançar o presente é necessário recorrer à memória” (2007, p.313), reconhecendo a importância das realidades construídas e mantidas pelo imaginário que são tão essenciais ao espaço urbano quanto as realidades materiais. O espaço não funciona só cronologicamente, mas como *lugar dos*

---

<sup>18</sup> Existe também outra maneira de olhar para a condição efêmera da vida contemporânea que a defende como algo que não é necessariamente negativo. Segundo Adriana Sansão Fontes (2012), o efêmero pode funcionar como sinal de liberdade e válvula de escape para o indivíduo. Penso que algumas ações teatrais, sobretudo aquelas que têm um formato de intervenção urbana, apropriam-se de alguma maneira do lado positivo da transitoriedade, demonstrando que a duração de um acontecimento não necessariamente define o seu impacto na sociedade.

<sup>19</sup> Direção de Luis Fernando Marques. Site do grupo. Disponível em: <<http://www.grupoxix.com.br/press/wp-content/uploads/2011/02/Projeto-Hygiene.pdf>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2015.

*vestígios* no qual os acontecimentos permanecem presentes e o tempo se adensa (LEHMANN, 2007). Poderíamos dizer, então, que a cidade como local específico de encenação não se fecha em sua realidade como uma identidade surgida do nada, ao invés disso, é uma construção que manifesta a sua pré-história como mais um componente das camadas de sentido múltiplas que a compõem.

A cidade em relação a seu contexto se manifesta também nas ações teatrais urbanas que tomam como inspiração as realizações desiguais do poder, a relação entre classes diferentes e a aparição de conflitos que influem na morfologia urbana e são passíveis de ser apreendidos na vida cotidiana (CARLOS, 2007). No nível do espaço esta situação se manifesta, por exemplo, da maneira em que Argan (2005) afirma: no descuido que existe nos espaços da periferia<sup>20</sup> em comparação com os espaços que se consideram valiosos para a imagem da cidade. Essa diferença social e política é perceptível tanto nos espaços escolhidos no exemplo acima sobre o grupo XIX, quanto nos espaços que o Teatro da Vertigem escolheu para apresentar a peça *BR-3*<sup>21</sup>.

*BR-3* conta a história de uma família brasileira e surgiu das vivências do grupo acontecidas em três lugares que de alguma maneira se relacionam com a ideia de periferia e a não-identidade nacional: Brasilândia, bairro da periferia de São Paulo; Brasília (DF) e Brasileia, no estado do Acre. Apresentada primeiramente no rio Tietê em São Paulo e depois na parte mais poluída da Bahia de Guanabara no Rio de Janeiro, o público assiste a peça desde um barco, enquanto a ação acontece dentro e fora do mesmo, dando à peça a característica de ser um percurso, não só através dos acontecimentos, mas literalmente através do espaço do rio e da bahia. *BR-3* focaliza-se no tema do centro versus periferia, tema que aparece também nos espaços em que se encenou, pois eles demonstram aquele outro lado das cidades que são os espaços poluídos e descuidados, consequência da indiferença e do desenvolvimento desmedido. Nesse caso, num de seus múltiplos níveis, a ação teatral age como um dispositivo que denuncia situações a partir do espaço, e que define outro tipo de práticas desordenadoras a partir do expresso pelo local e que seriam as ações de desocultação.

A ação teatral do grupo austríaco *Carpa Theater* intitulada *Espacios del deseo*<sup>22</sup> que faz parte do projeto *Landschaftsgestaltungen* (Desenho de paisagens) se apropria da dimensão política da cidade de outra maneira ao trabalhar com as relações de propriedade que criam os

---

<sup>20</sup> Penso tanto numa periferia espacial quanto na periferia social, as quais, de qualquer maneira, com frequência guardam relação.

<sup>21</sup> Dramaturgia de Bernardo Carvalho. Direção geral: Antônio Araújo.

<sup>22</sup> Em português *Espacios do desejo*. Direção: Miguel Ángel Gaspar. A ação da que falo foi apresentada como parte dos eventos do *Festival de Octubre* na cidade de Ensenada, B.C. em México.

limites do uso e favorecem o espaço de consumo. Esta ação teatral também faz uma ação de desocultação, mas sem ir à contramão dos espaços de compra-venda e sim fazendo uso deles como locais cênicos específicos ao colocar os corpos dos performers dentro de vitrines de lojas. Isso faz com que esses corpos sejam percebidos como produtos, corpos desejados, expostos nos espaços do desejo.



(Fig. 6) *Espacios del deseo* do Carpa Theater. Foto: Acervo do grupo.

A maneira em que se desenvolve a ação cênica fora das vitrines, no espaço do espectador, também é interessante porque muitas vezes corresponde ao comportamento que se tem em qualquer loja ou centro comercial onde existe um fluxo de pessoas que param, observam a vontade por um tempo indefinido e continuam o seu caminho. Os corpos viram realmente produtos em oferta que compõem imagens sem uma narrativa em particular, além do desejo de apalpar e ser apalpados. Ao mesmo tempo, as ações simples dos performers adquirem destaque graças à barreira invisível que é o vidro e ao espaço limitado das vitrines que força o contato entre os corpos e contra o cristal. O espaço em si, fornece um sentido que complementa a ação, mas sem deixar de permitir interpretações próprias. O exemplo anterior parece-me especialmente interessante pelo fato da ação teatral em si não emitir um juízo a favor ou contra, mas colocar os elementos para o espectador emitir as suas próprias críticas. Dessa maneira, existe, assertivamente, uma prática desestabilizadora de desocultação, mas essa prática não procura doutrinar o público, e sim, emancipá-lo, ainda da “dominação” do artista.

Penso ser importante mencionar que quando se trata da expressão do espaço através do social, cultural e político, na realidade é o cidadão no papel de espectador quem codifica os discursos projetados no espaço. Só pela ação de recepção é que a “fala” do espaço como produto sociocultural e político acontece, pois o local ganha sentido no momento em que a memória inscrita nele se manifesta, e isto acontece quando interpretado por aquele que o usa, que vive nele. Em relação a isso, Carreira aponta que “a construção do simbólico na cidade se dá mediante o registro de vidas particulares, bem como pela construção de uma imagem de cidade como articulação de diferentes narrativas dos usuários que encontram zonas de confluência dentro de um universo de diversidades” (2009, p. 2). Se o espaço pode ser lido como dramaturgia é porque ator e espectador reconhecem nele códigos que podem ser entendidos por ambas as partes, pois na percepção da cidade existe também um sistema de correspondências simbólicas socioculturais, as quais criam representações subjetivas dependentes do referencial de cada pessoa (FERREIRA, 2008).

Sem essas correspondências e zonas de confluência nas narrativas de cada cidadão, a cidade não poderia existir, pois para existir precisa de um sentido de comunidade que, se fosse substituído pela total individualidade de cada pessoa sem possíveis pontos de encontro, daria num mundo habitado unicamente pela pessoa que o teria criado. Ao mesmo tempo, a total confluência é impossível, pois cada pessoa experimenta a cidade na sua própria maneira, sendo a ideia de cidade um vai e vem entre o individual e o coletivo. É aqui que está a importância do vínculo do artista com suas experiências como cidadão durante o processo criativo, pois a partir delas é que pode descobrir pontos de encontro a serem utilizados na produção de ações teatrais cujas referências sociais, políticas e culturais possam ser interpretadas pelos outros em relação aos espaços.

Propostas de intervenção urbana como *Cegos*, do grupo Desvio Coletivo de São Paulo<sup>23</sup>, são exemplos de ações teatrais que levam em conta a utilidade de incluir dentro do grupo de performers pessoas originárias das cidades onde se apresentam, já que essas pessoas contribuem significativamente ao propor lugares que possuem uma ligação importante com o contexto sociopolítico e cultural de cada cidade em particular. Na performance, um coro de executivos cobertos de argila e de olhos vendados percorre lentamente a cidade em alusão ao sujeito contemporâneo, mas também dos dispositivos de poder religioso, político, econômico e social. A ação trabalha com a composição visual a partir da trama urbana, com a quebra e geração de fluxos e com o jogo com a velocidade de ação. Esses elementos criam uma

---

<sup>23</sup> Direção: Marcos Bulhões, Marcelo Denny e Priscilla Toscano.

sensação de estranhamento e, ao mesmo tempo, mantém uma abertura a interpretações, existindo também a influência da escolha dos lugares visitados e das ações performadas em cada espaço que se relacionam com seu contexto sociopolítico e cultural.



(Fig. 7) *Cegos na sua versão em São Paulo. Foto: Ty Fé.*

Alguns desses lugares são propostos pelos colaboradores originários das cidades, fato que age em favor da ação teatral porque os habitantes sempre possuem um conhecimento desde dentro dessa sociedade que lhes permite entender como funciona o imaginário, o valor emocional e a memória coletiva desse lugar<sup>24</sup>. No final, a ação teatral resulta num trabalho conjunto entre a imagem da cidade, dos artistas e dos colaboradores, na qual o grupo aporta o conceito, o funcionamento e o roteiro básico da ação que se vê complementado pelas experiências e conhecimento coletivo dos habitantes dessa cidade, com *insight* e características distintas cada vez que a ação teatral se desenvolve nas diferentes cidades que integram a sua turnê, dando-lhe uma qualidade de *site-specific performance* em cada uma das apresentações.

<sup>24</sup> Tive a oportunidade de participar da intervenção quando realizada em Porto Alegre em maio de 2014 como parte do IX Festival Palco Giratório do SESC, na qual um dos momentos mais potentes durante a ação de aproximadamente 3 horas e 30 minutos foi o fragmento realizado no edifício da Prefeitura de Porto Alegre. Esse espaço é utilizado como ponto de encontro e finalização de protestos, fato conhecido pelos colaboradores da capital gaúcha e razão principal pela qual foi sugerido como parte do percurso.



Outra ferramenta para fins criativos que se relaciona com a necessidade de manter uma ligação com esse “eu cidadão” que o artista possui, é a coleta de depoimentos pessoais sobre os espaços para construir uma obra na qual se busca a especificidade do local através das diversas propostas individuais. Procurar a “fala” do espaço através do político, do social e do cultural significa submergir na memória da cidade que é composta tanto pela influência da história passada como pelos acontecimentos presentes e as diferentes relações que cada cidadão como fração dessa memória aporta. Os espaços de memória na cidade são núcleos que tem um forte vínculo emocional com seus habitantes e que podem potencializar o impacto das ações teatrais, pois além do visível e informacional, a cidade envolve dimensões mais íntimas e subjetivas decorrentes das experiências humanas (REBOUÇAS, 2009). Todo cidadão tem um grande vínculo com alguma parte da cidade e por isso a imagem dela está cheia de memória e de significados (LYNCH, 2008).

Assim, as potenciais dramaturgias da cidade que se encontram na memória coletiva e individual, podem ser estimuladas através de textos ou histórias de caráter universal que, de alguma maneira, criam relações com a realidade do local específico com que se trabalha. Esse é o caso do projeto desenvolvido pelo grupo colombiano Mapa Teatro no bairro *Santa Inés* que é conhecido como *El Cartucho* em Bogotá, e em específico de *Prometeo*, a segunda parte do projeto *C'undua* que utilizou o mito grego como ferramenta para acessar a memória dos habitantes que enfrentavam a desocupação do bairro para a construção de um parque público.

O projeto coordenado por Rolf e Heidi Abderhalden utilizou a peça de Heiner Müller *Prometeu Libertado* como motor para a criação. O texto foi disponibilizado aos habitantes do bairro para eles fazerem relações livres entre este e as suas experiências no espaço específico, dando como resultado uma série de ações performativas que misturavam a história real com o mito e falavam através dele sobre a relação do habitante com um espaço cuja trama urbana destacava por sua ausência – já que os prédios já tinham sido demolidos – mas que ainda continuava impregnado das memórias pessoais e coletivas<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> *Prometeo* constituiu-se de dois atos, o primeiro acontecido em dezembro de 2002 foi apresentado em formato de instalação nos lotes quase vazios do bairro e teve a participação de antigos habitantes da zona. Apresentavam-se em duas telas simultaneamente imagens do bairro e relatos das pessoas que moraram ali, além de ações e relatos ao vivo. O grupo descreve o espaço como “uma reconstrução poética dos lugares que uma vez foram habitados”. O segundo ato da ação foi apresentado um ano depois no mesmo lugar e data, sendo um seguimento às vidas dos antigos moradores e os últimos momentos da demolição do bairro (site do grupo, disponível em: <<http://www.mapateatro.org/prometeo/>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2015).



(Fig. 8) Projeto *Prometeo* do Mapa Teatro. Foto: Acervo do grupo.

Tanto no caso anterior quanto em casos similares nos quais o artista cênico não abandona a bagagem própria para começar a criar<sup>26</sup> com o ambiente urbano, existe também uma irrupção do real em maior ou menor grau em função de que o ator não abandona a sua existência em benefício de uma realidade de segunda ordem (SÁNCHEZ 2007), mas complementa essa segunda ordem através da experiência própria com a cidade. Conseqüentemente, além da sua função dentro da ação teatral, espectador e ator existiriam como habitantes de uma cidade.

Ora, o fato de levar em conta nas ações cênicas o que o contexto próprio dos espaços propõe para gerar nossa obra, não quer dizer que nós, como artistas, devemos deixar de propor temáticas ou expressar inquietudes próprias, mas que é importante saber que o sentido da ação teatral se modifica segundo a carga semântica que o ambiente possui. Existe, então, uma ressignificação do que o artista propõe a partir do que o espaço é. Dessa forma, a escolha de trabalhar numa relação de harmonia ou de atrito com o que as cargas socioculturais e políticas propõem é do artista, porém, essa idealmente teria que ser uma escolha consciente.

<sup>26</sup> Entendo como abandono da bagagem própria todas as tentativas nas artes cênicas de criar um vazio no ator antes de começar o trabalho criativo. Isto não quer dizer que não exista um período de concentração no trabalho, mas acho desnecessário – pelo menos no período de criação – eliminar de entrada vínculos próprios do ator com o espaço que poderiam ser úteis mais tarde. Em consequência, o ator começa a criar a partir do que é e não desde um estado de ser esvaziado.

A carga política nas ações teatrais nos espaços da cidade pode não se manifestar pelas problemáticas e os temas, mas pela maneira de se relacionar com os outros, com a memória e com o entorno cultural (DIÉGUEZ, 2011). Esta aparece no momento em que as inquietudes sociais se fazem visíveis através da ação teatral, apresentada em locais que potencializam o debate. O social e o cultural, por outro lado, estão sempre presentes como matérias-primas com que se constroem as ações teatrais, ou seja, dos artistas como cidadãos e do contexto do espaço urbano.

Uma das vocações mais antigas da cidade é a sua capacidade de reunir as pessoas num ambiente de conagração, intercâmbio e espiritualidade (CARDOSO, 2002). Quando existe dificuldade para se aproximar a esse ideal como consequência – entre outras coisas – da violência, da insegurança, da perda de identidade, da inconformidade social e também do ritmo frenético e da própria natureza caótica das cidades contemporâneas, além do regime de dominação que surge do sistema de consumo capitalista; surgem ações teatrais que levam em conta uma dramaturgia que aparece da interação com a cidade, apropriando-se das “falas” dos espaços para confrontar e denunciar as problemáticas contemporâneas, mas também para lidar com a realidade da cidade e tentar aproximá-la ao ideal que se quer dela, destacando-se dessa maneira uma das grandes contribuições das artes cênicas para a sociedade: a procura pelo diálogo humano (ibidem).

Além disso, começamos a entender a origem das mudanças constantes na cidade que às vezes dificultam o trabalho cênico, pois se o espaço urbano se constrói como manifestação da vida do cidadão e a vida mesma é ininterrupta, necessariamente a mudança da cidade também é assim. Por causa disso, o que tenho exposto aqui tem que ser tomado apenas como um esboço de todas as maneiras em que o espaço urbano pode se manifestar nas ações teatrais, sem pretensões de chegar a ser definitiva ou limitadora de outras abordagens possíveis.

Assim, termino esta seção com uma reflexão que parte do pensamento de Giulio Carlo Argan (2005), para quem os acontecimentos na cidade se dividem em dois, aqueles sem relevância, produto da vida na cidade moderna na qual tudo e nada acontece; e aqueles acontecimentos diferentes, interpretáveis<sup>27</sup>. É o segundo tipo de acontecimento que me interessa, já que não pode ser percebido passivamente – aceito estupidamente, diz o crítico –

---

<sup>27</sup> Para Argan (2005), os acontecimentos na cidade moderna têm a característica de vir cada vez mais “digeridos”, e o cidadão não precisa fazer nenhum trabalho de interpretação ou crítica, recebendo a informação passivamente. Então, quando se fala de acontecimentos diferentes por ser interpretáveis, o autor se refere a acontecimentos que exigem certo esforço do cidadão para ser codificados, uma participação ativa na hora de processar a informação e que, portanto, não tem um sentido único.

e, por isso, tem o potencial de fazer parte da história do desenvolvimento da cidade. Segundo esse pensamento, as ações teatrais no espaço urbano que surgem a partir dos contextos da cidade, são fatores com potencial para ajudar ao avanço da sociedade e que a obrigam a sair desse estado de irrelevância que o cotidiano tão frequentemente manifesta. Quando a ação teatral usa o corpo da cidade como material para intervenção com a intenção de ativar espaços simbólicos está, de alguma maneira, influenciando na história da cidade com a esperança de restaurar o invisível e buscando a reflexão através da sua revelação (MARTINS, 2012).

### 2.3. AÇÕES TEATRAIS NOS FLUXOS DA CIDADE: A ESPECIFICIDADE DO LOCAL A PARTIR DOS DESLOCAMENTOS.

Para falar de uma cidade bem-sucedida não é suficiente que esta ofereça uma imagem bela e organizada na sua arquitetura, também necessita de um sentido que é dado pelo cidadão. Sem isso, não podemos chamar esse espaço de cidade. Ao mesmo tempo, o simbolismo e a historicidade do ambiente urbano que as ações teatrais aproveitam, só podem existir como consequência das relações e interações dos habitantes com o espaço, pois, como vimos, é através do uso que o cidadão dá um valor à cidade. Por isso, falo que a cidade é o território do cultural, do social e do político, mas não unicamente no pensamento, mas também sendo incorporados, manifestando-se, quer dizer, sendo praticados.

Até agora, falei que o ambiente urbano nas ações teatrais se expressa a partir da sua forma, quer dizer, da trama urbana, e a partir do contexto sociocultural e político que existe nele. Nessa seção abordo uma terceira forma em que a cidade consegue se manifestar numa ação teatral, que é a característica dinâmica do ambiente urbano e que se expressa a partir dos fluxos, pois como Kevin Lynch (2008) destaca, os elementos móveis e especialmente as pessoas e suas atividades são tão importantes para a conformação de uma cidade quanto as partes fixas.

Assim, começo apontando que, para Michel de Certeau (2000), o espaço só pode sê-lo quando se consideram dentro das suas qualidades vetores de direção, quantidades de velocidade e variáveis de tempo, isto é, quando o lugar é praticado. Se um espaço – uma praça, por exemplo – pode existir desde que eu a observo sem necessidade de implicar às qualidades antes mencionadas, também é verdade que eu não posso ser consciente da sua multidimensionalidade sem que isso implique uma movimentação ou um deslocamento, o que necessariamente manifesta uma direção, uma velocidade e um tempo. Então, a partir disso posso dizer que “o espaço é um cruzamento de mobilidades” (ibidem, p.129).

O espaço da cidade não é feito só para ser habitado, mas também para viajar nele (CANCLINI, 1997), por isso, parte da vida no espaço urbano se desenvolve através de deslocamentos. A pé, de metrô, de carro ou de ônibus, as dimensões atuais das cidades fazem obrigatórias as viagens até o ponto de não ser mais considerada apenas como moradia do homem, mas constituir uma nova unidade de moradia-viagem que é praticamente indissolúvel (ibidem) e que contribui na formação de uma imagem coletiva de cidade ao formar concentrações e sendas comuns (LYNCH, 2008).

As pessoas percebem a cidade enquanto vão percorrendo-a e em concordância a esses trajetos é que organizam sua imagem do espaço (ibidem). Os deslocamentos conformam, dessa maneira, um terceiro eixo que influi no surgimento de um tipo de ação teatral que inclui trajetos, diferentemente de outras manifestações cênicas cuja ação acontece num ponto específico ao redor do qual o público se reúne. A ação *SRE visitas guiadas*<sup>28</sup>, por exemplo, baseando-se nos trajetos cotidianos que se faziam no local específico, propunha um formato à maneira de uma “visita turística” fazendo uso dos corredores, escadas e elevadores através dos quais o espectador era levado por seu guia de uma cena para a outra, gerando uma rede de cenários interligados reunidos numa estrutura maior do que era o próprio ambiente do prédio. O início do percurso começava na entrada do edifício, e ascendia andares até chegar no terraço, onde a ação terminava com a vista para a Praça das Três Culturas, um lugar emblemático da Cidade do México.

Então, para falar dos trajetos e cruzamentos que resultam no dinamismo da cidade e, sobretudo, daqueles que percebo que formam em conjunto uma espécie de desenho no espaço e que potencialmente podem virar parte de uma ação teatral, usarei doravante a palavra “fluxo” que é aqui definida como o conjunto de deslocamentos que acontecem dentro do ambiente urbano e que podem gerar certa corrente de movimento com uma direção determinada. Os fluxos podem ser criados tanto por pedestres quanto pela ação dos diferentes meios de transporte utilizados pelo cidadão, ou, ainda, por uma ação artística que intervém no espaço, gerando assim diferentes concentrações de pessoas e percursos. Como exemplo, podemos pensar nas movimentações perceptíveis nas horas de *rush*, nas quais têm pessoas saindo dos prédios no começo e no final da jornada de trabalho, carros circulando num cruzamento de ruas e pessoas entrando e saindo dos vagões do metrô. Em resumo, os fluxos são movimentações num tempo e espaço definido que potencialmente produzem cruzamento

---

<sup>28</sup> Descrição da ação teatral na pag. 34-35.

de móveis, ademais de propor ritmos que são uma espécie de assinatura particular de cada território.

Se pensássemos em cada pessoa como um ponto em movimento que desenha uma linha no espaço, observaríamos que cada um deles tem o seu percurso particular, mas também zonas onde se cruzam com os outros, zonas em que avançam todos numa direção e zonas em que o deslocamento é caótico. Essas movimentações permitem a formação de nodos, que são pontos estratégicos que constituem focos intensivos (LYNCH, 2008) e que junto com os fluxos podem chegar a influir nas ações teatrais como parte da dramaturgia do espaço, além de se manifestar espontaneamente no momento da apresentação como uma característica específica do lugar que afeta à cena, adicionando-se assim à rede de sistemas que compõem a encenação.

Os fluxos podem ser olhados, mas também podem ser sentidos. Se no papel de observador é mais fácil a partir de certa distância e depois de algum tempo observar percursos recorrentes numa hora e lugar específico<sup>29</sup>, quando se está no papel de ator ou performer – quer dizer, dentro da zona enquanto acontecem os deslocamentos – o fluxo pode ser difícil de se ver. Nesses momentos, tenho percebido que o fluxo pode também ser percebido pelo corpo, o que nos ajuda a intuir aonde e com que velocidade o vetor de fluxo está indo.

Além disso, existem também ocasiões em que o deslocamento acontece em contrafluxo. Assim, se seguir o fluxo pode ser uma sensação sutil e requer uma atenção especial, o ir em contrafluxo produz uma dificuldade clara para realizar o percurso, ademais de uma sensação de estar “empurrando” uma força contrária. O contrafluxo é uma ferramenta interessante para quem tenta intervir no funcionamento cotidiano dos espaços através da ação teatral, porque o simples deslocamento já produz uma quebra na ordem pré-estabelecida. A partir dessa ideia, a contradição, que é a característica fundamental do contrafluxo, pode ser trabalhada através de qualquer das características do movimento – direção, velocidade e tempo –, ou do conjunto delas, para fazer parte do desenvolvimento da cena.

Com base no anterior, podemos refletir sobre como o artista que está dentro da cidade ao nível do pedestre<sup>30</sup> se coloca à mercê do funcionamento do espaço urbano, pois as viagens implicam tanto de possibilidades, por exemplo, a rua aonde posso circular; quanto de

---

<sup>29</sup> A filmagem dos deslocamentos num espaço no formato *time lapse*, por exemplo, resulta numa ferramenta muito útil para quem precisa olhar os fluxos desde fora, sobretudo porque condensa o movimento de grandes períodos de tempo em minutos, fazendo com que o desenho no espaço criado pelo fluxo seja muito mais perceptível.

<sup>30</sup> Incluo nessa expressão as pessoas se deslocando em outros meios de transporte. O nível tem sido nomeado assim por Certeau (2000) para se diferenciar daquele olhar desde cima – como acontece ao se olhar a partir de um prédio alto – que ele chama de olhar de *voyeur*.

impossibilidades, como o prédio que me impede de continuar meu caminho reto. O conhecimento do praticante da cidade é um conhecimento cego, diz Certeau (2000), como o encontro amoroso entre os corpos, pois apenas percebemos a parte que nos corresponde sem conseguir olhar à distância a totalidade dos fluxos da cidade, para o que se precisa uma visão desde cima. Através dessa perspectiva, então, o espaço a partir do fluxo já não seria olhado, mas vivenciado.

Perceber fluxos estando dentro deles é uma questão de abertura corporal para a experiência da cidade, e está relacionada com a experiência sensorial. Como consequência disso, a abordagem das artes cênicas ao ambiente urbano por meio dos fluxos significa o passo de uma aproximação que fica fora do corpo – a cidade como trama urbana, a cidade como contexto – para uma aproximação que parte do fato de que o espaço urbano é percebido e apropriado por meio do corpo. No trabalho cênico a partir dos fluxos a presença do corpo tem um papel fundamental, além das narrativas possíveis. Dessa forma, se através do visual, do social, do político e do cultural existe uma interpretação da cidade, o espaço urbano desde o corpo é presença, fazendo com que o trabalho com o local específico se aproxime mais e mais do performativo.

Os fluxos da cidade carecem de receptáculo físico, embora estes sejam parte importante na composição da cidade. Isto quer dizer que os mesmos “não se localizam: espacializam” (CERTEAU, 2000, p.109), pois, ainda que eu possa localizar o móvel, o movimento existe de uma maneira efêmera e só em função do momento em que acontece no espaço. Certeau continua:

Certamente, os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo passou. Os destaques de percursos perdem o que foi: o próprio ato de passar (2000, p.109).

A realização do espaço através dos deslocamentos resiste à redução da ideia de cidade como definição geométrica (CERTEAU, 2000) e, ao mesmo tempo, impede através dos fluxos a limitação do espaço a uma qualidade cenográfica estática. Esta característica potencializa a condição do espaço urbano como ambiente e faz com que o mesmo não possua limites espaciais definidos; ademais de que potencialmente, como local cênico de uma ação teatral, possa ser expandido, reduzido ou transladado ao longo da apresentação.

*Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança (Um capítulo que poderia ter sido)*, do grupo goiano Teatro que Roda<sup>31</sup>, apresenta múltiplas configurações do espaço cênico ao longo da ação teatral, fazendo com que o público ora esteja ao redor dos personagens, em meia lua, seja obrigado a persegui-los em seus deslocamentos, ora os veem perdidos entre o resto das pessoas no espaço, enxergando-os num momento apenas, antes de perdê-los de novo. A narrativa que se conta é um capítulo que poderia ter sido na história de Dom Quixote, se ela acontecesse na época atual. Dom Quixote procura Dulcinéia, que não é representada por uma, mas por várias mulheres, enquanto cumpre algumas missões contra “malévolas criaturas”. Como escudeiro, adotou um catador de papel a quem chama de Sancho Pança e que interage tanto com Dom Quixote quanto com o público e as demais pessoas presentes no espaço.

Tenho percebido que ações como *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança*, trabalham se misturando com o fluxo dos espaços públicos e que isso faz uma diferenciação entre outras encenações de rua, pois a configuração do espaço não define um lugar definido para o ator ou para o público e ainda mais, a demarcação desses espaços muda constantemente, obrigando ao espectador a se deslocar e também lhe permitindo chegar tão perto ou longe quanto seja a sua vontade. Além disso, os efeitos do uso dos fluxos são os mais variados possíveis, pois, por exemplo, Dom Quixote e Sancho Pança usam mais as pausas e estão sempre guiando a ação, pelo que muitas vezes cria-se um pequeno círculo ao redor deles ou uma fila os acompanhando. Em consequência, Sancho Pança e Dom Quixote são criadores de um pequeno fluxo de espectadores que se desloca pelo espaço, aspecto que vira um diferencial em contraste com as noivas, visto que elas mantêm um deslocamento sempre mais rápido e errático, transitando por entre a massa de pessoas que assistem a ação. Isto faz com que a aparição das Dulcinéias seja sempre inesperada e fugaz – como uma miragem –, pois elas se aproveitam da concentração das pessoas para aparecer e desaparecer rapidamente.

*Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu Escudeiro Sancho Pança*, tem se apresentado em múltiplas cidades, porem a cada apresentação se leva em conta os fluxos de cada novo espaço, adaptando-se às circunstâncias e à maneira em que cada cidade se desenvolve e criando dessa forma uma dinâmica particular para cada local, o que fala das maneiras próprias da vida e dos fluxos desse território específico. A peça leva também em conta a trama urbana específica de cada ambiente, ainda que me pareça que tem

---

<sup>31</sup> Dirigida por André Carreira. A peça está baseada no clássico literário *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes.



mais destaque dentro da ação o trabalho com o fluxo do que o espaço físico em si, pois este é utilizado como um apoio no jogo de deslocamentos que acontecem ao longo da história.

Carreira aponta que na atualidade as propostas cênicas nos espaços da cidade têm evoluído a ponto de não se contentarem apenas com estar na rua, mas procurar “incorporar o funcionamento da cena nos fluxos da rua ou, por outro lado, subverter esses fluxos fabricando rupturas dos ritmos cotidianos” (2010, p.88). Então, para falar de uma relação subversiva com os fluxos nas ações teatrais, cito novamente a performance de intervenção urbana *Cegos* do Desvio Coletivo<sup>32</sup>, na qual vejo um exemplo de como se pode trabalhar através de um ritmo de deslocamento em câmera lenta para produzir um estranhamento pela quebra dos ritmos cotidianos.



(Fig. 9) *Cegos* do Desvio Coletivo em Goiânia. Foto: Ty Fé.

O coro de executivos transita todo o trajeto com um andar lento, solene e sempre com um olhar em frente que destaca ainda mais essa sensação do passo indiferente do poderoso, ao tempo que gera uma total diferenciação com o comportamento de um transeunte qualquer mantém normalmente na rua. Acho interessante ver como a performance joga com uma mistura de contextos sociopolíticos e fluxos ao basear o seu roteiro de ação em trajetórias dirigidas a locais que a classe representada – “os poderosos” – frequenta, ao tempo em que

<sup>32</sup> Descrição da performance na parte 2.2 (pag. 46-47).

esse percurso pode se encontrar com os fluxos que “o povo” produz, procurando assim uma relação antagônica a partir desses encontros. Dessa maneira, para mim, *Cegos* trabalha se opondo aos fluxos, tanto de uma maneira física quanto ideológica.

Durante a vida na cidade, o deslocamento de cada cidadão cria um vínculo com o espaço que – se voltarmos para a ideia dos móveis traçando uma linha atrás de si – compõe um desenho heterogêneo no qual a qualidade do “traço” de cada trajeto vai depender das características próprias do sujeito ou objeto. Isto quer dizer que cada móvel na cidade apresenta características particulares e, então, cada conjunto de móveis cria uma presença de fluxos no espaço, que é a assinatura particular desse ambiente e conseqüentemente, da dramaturgia manifestada nas ações teatrais nesse ambiente. Por isso, a importância dos fluxos para o trabalho cênico é a definição de tempos e territórios, pois esses agem como referenciais de limites de zonas e definem o espaço na sua dimensão física e simbólica (CARREIRA, 2009).

Como os fluxos são uma característica dinâmica do ambiente urbano, mudam com mais frequência, produzindo variantes nos mesmos espaços, mas em tempos diferentes. Basta pensar em algumas zonas do centro das cidades que, quando são fundamentalmente compostas por comércios e escritórios, têm um alto grau de fluxo nas horas comerciais, mas perdem quase totalmente essa movimentação no turno da noite e também apresentam variantes nos finais de semana. O contrário existe nos parques, shoppings e lugares de lazer, onde, nos dias da semana existe pouca movimentação – com exceção das horas da tarde e noite –, mas nos finais de semana estão lotados. Além disso, não existe unicamente uma diferença quantitativa nos fluxos, mas também qualitativa, pois podemos observar que existe um fluxo normatizado que é estabelecido por regras de trânsito e de uso dos lugares, e um fluxo autônomo de pessoas que caminham segundo seu próprio arbítrio<sup>33</sup>. Tudo isso tem que ser levado em conta pelo artista cênico na hora de trabalhar num local, pois fica claro que o fato de trabalhar no “mesmo espaço”, falando unicamente de trama urbana, não significa que se esteja trabalhando no mesmo espaço em questão de fluxos. O fluxo, como a palavra ao ser articulada, fica preso a uma ambigüidade de realização (CERTEAU, 2000), quer dizer, a

---

<sup>33</sup> O fluxo normatizado é mais fácil de ser observado no caso dos automóveis e transportes públicos, contudo, existe também uma normatização para pedestres ainda que não seja totalmente obedecida pelos mesmos. Isto coloca o fator de imprevisibilidade para as ações teatrais que incorporam os fluxos do ambiente urbano, pois o fluxo autônomo varia de forma instável, ao contrário de, por exemplo, o fluxo de carros num cruzamento com semáforos.

cidade definida por seus fluxos não pode ser uma só, está em mudança constante em concordância com a mobilidade dos cidadãos.

Acho interessante pensar também em como existem diferentes níveis de complexidade nos fluxos e como isso influi no trabalho criativo com eles. Foucault, como um exemplo das diferentes camadas de ação que existem num móvel só, fala sobre como o trem “é alguma coisa por meio da qual se vai, é também alguma coisa por cujos meios se pode ir de um ponto a outro e é também alguma coisa que passa” (1984, p.3). Dessa maneira, tal e como o fluxo das pessoas, adquire complexidade em função da quantidade de gente fazendo o trajeto – e gerando contradições e variantes de movimento –, o fluxo dos meios de transporte pode virar mais complexo quando existem camadas de deslocamentos acontecendo simultaneamente, como, quando no trem ou até num ônibus, uma pessoa caminha dentro desse ao mesmo tempo em que o transporte avança e modifica o deslocamento dos outros móveis. Ademais, as estações desses meios de transporte são especialmente propensas a virar pontos nodais em razão de que agem como intersecções para mudar de direção para diferentes destinos.

A diversidade de possibilidades em matéria de fluxos que oferece a cidade é grande, ainda numa fração pequena da mesma. Por isso, uma parte importante na configuração das ações teatrais é precisamente a utilização que o artista decide fazer dos deslocamentos – falando tanto da movimentação do ator quanto do esforço por criar uma articulação com os cidadãos – e que vai propiciar um ou outro efeito na ação teatral, gerando coisas totalmente diferentes ainda que no mesmo espaço ou em espaços aparentemente muito similares. Para citar um exemplo de como as múltiplas manifestações artísticas que acontecem num espaço variam de uma forma ou outra, dependendo de como abordam os meios de transporte e os fluxos de pessoas que transitam nele, vou falar do espaço do metrô e fazer uma comparação de duas ações teatrais que implicam esse meio de transporte com seus fluxos, mas que o abordam de diferentes maneiras, alterando dessa forma o resultado. Na primeira ação, o trem é a coisa que passa; na segunda, o espaço pelo qual se vai e coisa que leva de um ponto ao outro.

O artista cênico argentino Mariano Pensotti idealizou uma ação teatral para ser feita numa estação de trens intitulada *A veces creo que te veo*<sup>34</sup>, na qual quatro escritores observam o lugar de diferentes pontos e escrevem nos seus *laptops* a ação ao vivo que observam nesse lugar. Escrevem ficções, histórias pessoais e dados históricos, tudo misturado para criar uma

---

<sup>34</sup> Em português *Às vezes acho que te vejo*. A ação teve estreia na cidade de Berlim em setembro de 2010 na estação *Hallesches Tor*, dentro do festival *Ciudades Paralelas*, depois se apresentou em Buenos Aires na estação Palermo como parte do mesmo festival em novembro de 2010 (Site do artista. Disponível em: <<http://marianopensotti.com/avecescreo.html>> Acesso em: 16 de fevereiro de 2015 )

narração a partir do transeunte ocasional da estação, que aos poucos percebe que ele é o personagem da história que se projeta nas paredes. Para mim, o motor da ação teatral de Pensotti é o fluxo das pessoas que vão e vem à estação por um curto período de tempo para depois ir embora. A natureza do local específico, nesse caso, ajuda à realização da ação porque consegue concentrar num espaço relativamente pequeno uma grande variedade de transeuntes, o que permite também a variedade de histórias. O importante no projeto de Pensotti é o fluxo de pessoas que estão fora do trem e o trem como objeto que passa trazendo e levando essas pessoas, fator que aumenta a efemeridade do momento e destaca o contexto do espaço como território de passagem.



(Fig. 10) Transeuntes lendo na tela. *A veces creo que te veo* de Mariano Pensotti. Foto: Acervo do artista

Por outro lado, na intervenção *Los dormilones*<sup>35</sup> de *La Biznaga Teatro*, o importante não é mais o fluxo que produz o deslocamento do trem, mas o deslocamento *no* trem que define a duração da ação e também os espectadores, pessoas que por acaso se encontram viajando nesse dia. Na ação teatral, homens e mulheres de pijama, com um travesseiro e um livro, procuram quem possa ler poesia para ajudá-los a dormir. No princípio, eles estão no chão da estação tentando descansar, mas na procura por alguém que lhes leia, entram no trem onde cada um se deita de maneira improvisada e pede a ajuda de algum usuário do metrô que

<sup>35</sup> Em português *Os dorminhocos*. Direção: Dora García. A intervenção foi realizada em 2010 em vários trajetos da rede de metrô da Cidade do México. (Site do grupo. Disponível em: <<http://www.labiznagateatro.com/Los-Dormilones.html>> Acesso em: 16 de fevereiro de 2015 ).

se encontre ao lado deles, como a criança que espera para o pai contar uma história. A ideia fundamental da intervenção é a partilha da poesia de uma maneira íntima que implica o contato e a interação com o outro, mas também existe um tom lúdico, pois ninguém espera se encontrar com sujeitos em pijamas no contexto do metrô, o que faz com que aconteça também uma quebra do cotidiano. O fluir que me interessa em *Los dormilones* é o do trem e os deslocamentos e acontecimentos que passam dentro dele, pois a ação é definida com base no tempo que demora o trajeto e o fluxo dos transeuntes é surpreendido num momento de “pausa”, já que eles estão viajando no objeto em movimento. Aqui, não é como na ação de Mariano Pensotti, na qual quem se movimenta e se perde no fluxo é o espectador; ao invés disso, em *Los dormilones*, quem entra e sai do espaço é o ator, possibilitando, em determinado momento, ao trem a qualidade de espaço cênico, mas também, retirando-a dele quando se desce. Nesse caso, quem se perde no fluxo é o ator. Por isso, nas ações teatrais que estou comparando, percebo dois tipos de espaço cênico em relação com os fluxos: aquele que está fixo, mas que é atravessado pelo fluxo das pessoas, e aquele que não é fixo e que viaja em função do deslocamento do artista.

O que acontece no dia a dia na cidade é uma articulação dos trajetos dos pedestres com os trajetos dos meios de transporte, formando todo um grande sistema e permitindo uma grande quantidade de variantes que também agem sobre as ações teatrais que acontecem no ambiente urbano. Ao mesmo tempo, temos que levar em conta que os fluxos – como o resto dos eixos aqui propostos – não agem isoladamente na cidade, sendo que os deslocamentos das massas podem ter ou adquirir aspectos simbólicos que manifestam, por exemplo, as disputas entre o sistema de poder dominante e a livre apropriação dos espaços pelos usuários<sup>36</sup>.

É interessante pensar sobre os caminhos individuais de cada um de nós no dia a dia e sua capacidade de gerar experiências de confronto com diferentes setores da cidade que possuem características sociais, econômicas, políticas e culturais diferenciadas (CANCLINI, 1997). É através do deslocamento que percebemos o heterogêneo na cidade e são essas diferenças que fazem a “fala” do ambiente urbano interessante para o trabalho artístico. Por causa disso, uma ferramenta no momento de explorar e reconhecer um lugar através dos trajetos e fluxos pode ser a *deriva*, que para Debord (1999) é a prática de se deslocar deixando-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros, o que faz com que exista uma

---

<sup>36</sup> Podemos pensar também em como a maneira de deslocamento – automóvel privado, transporte público ou caminhar – pode comunicar *status* social ou posições políticas como quem prefere usar bicicleta no lugar do carro. Também alguns percursos podem se transformar de lugares de importância social como aqueles em que tradicionalmente acontecem os protestos ou os percorridos por motivos religiosos (procissões) que fazem e seguem alguns grupos em diferentes épocas do ano.

reinterpretação do espaço a partir da experiência. A pessoa que faz deriva designa algum dispositivo para a escolha das direções que fica a mercê do acaso, pelo que a experiência tem alto potencial para descobertas que depois podem inspirar ações artísticas no ambiente urbano. Nesse caso, o que me importa não é precisamente o fluxo como manifestação na dramaturgia da cena, mas um momento anterior, enquanto é ferramenta para a descoberta de abordagens possíveis para o local específico de uma ação teatral.

Para o processo de criação da peça *Bom Retiro 958 metros*<sup>37</sup> o grupo Teatro da Vertigem fez uso – entre outras ferramentas – da deriva para a exploração do bairro que serviu de cenário e inspiração e a partir do qual se nomeou a peça. Como apontam Balestreri e Oliveira (2012), as derivas possibilitaram ao grupo descobertas que criavam uma oposição entre a imagem cotidiana que se tem do espaço, resultado dos momentos em que a presença de lojas abertas faz com que o bairro seja bastante transitado, e o cenário que este oferece à noite, quando os lugares de maior concentração de pessoas são as zonas conhecidas como “cracolândia”. Note-se que a diferença que aponto aqui é precisamente fruto da mudança de fluxos e demonstra a importância de conhecer os ciclos que possui um espaço na hora de se trabalhar com ele, pois os deslocamentos podem influir diretamente na atmosfera que o lugar transmite. Ao final, o processo resultou em uma peça- intervenção- percurso no qual o público é quem se desloca pelas ruas para assisti-la, manifestando ainda no resultado final a marca dessa característica dinâmica do espaço que são os fluxos. *Bom Retiro 958 metros*, faz uso também da trama urbana e, sobretudo, do contexto do lugar, existindo dessa maneira, uma profunda relação entre as características do ambiente urbano que compõem a ação teatral. A trama urbana, ao mesmo tempo que dá suporte para o fluxo dos atores e espectadores, estimula-o propondo direções, ações e uso de diferentes níveis no espaço ao longo da história. Da mesma maneira, o contexto resulta sumamente importante, primeiro porque ele tem inspirado em parte as histórias que vão se apresentando e também porque compete importância aos espaços escolhidos, simultaneamente dá relevância à travessia toda. Por último – como acontece em todo espaço público – o espectador adiciona sentidos a partir da sua própria bagagem, além do que a intervenção de algum transeunte por fora do planejado na ação fosse sempre possível, dado que quase toda a área que o grupo utilizou para a ação teatral não estava fechada e permitia o acesso ao espaço a qualquer pessoa.

---

<sup>37</sup> Direção geral: Antonio Araújo. A temática da peça gira em torno da moda, a imigração, o consumo e as relações de trabalho (Site do grupo, disponível em: <<http://www.teatrodavertigem.com.br/site/index2.php>> Acesso em: 16 de fevereiro de 2015), apresentando histórias fragmentadas que o espectador vai assistindo conforme faz o percurso, por exemplo, a mulher que busca o vestido vermelho e o mendigo que busca uma pedra de crack.

Finalmente, cabe mencionar que *Bom Retiro 958 metros* não é a única ação teatral que o grupo Teatro da Vertigem tem desenvolvido envolvendo os fluxos do ambiente, sendo que na maior parte dos projetos que esses artistas propõem implicam alguma espécie de trajeto. Em *BR-3*<sup>38</sup>, por exemplo, o público assistia a ação desde um barco que percorria o Rio Tietê, seguindo o trajeto das águas e apresentando a história conforme se avançava. Dessa maneira, a embarcação virava uma espécie de plateia móvel através da qual se conseguia acessar a cada um dos cenários.

O percorrer a cidade gera parte de nossa cultura urbana (CANCLINI, 1997) e significa a apreensão tátil e a apropriação cinética do espaço urbano (CERTEAU, 2000). Assim, a “fala” que tem a cidade nas ações teatrais a partir dos fluxos, é aquela inscrita e manifesta a partir do movimento e o deslocamento, fazendo surgir dramaturgias que se centram nos corpos e nas possibilidades dinâmicas da ação teatral. Na atualidade, passamos muito tempo fazendo trajetos e a experiência que se produz a partir deles é importante para a nossa constituição como cidadãos, e também como artistas. Por isso, depois de conhecer o fluxo de um espaço é importante que como artistas nos demos a oportunidade de explorar outras possibilidades que ainda não foram pensadas, pois o maior potencial desse eixo para o fazer teatral existe nessa capacidade de quebra que age num nível profundo e mais do que em nível intelectual, num nível do corpo, da presença e das pulsões. Dessa forma, a dramaturgia dos fluxos fala de uma cidade, mas não da cidade que foi construída, pelo contrário, trata-se da cidade que estamos construindo, essa que desenhamos através do deslocamento – a dramaturgia do espaço urbano na sua qualidade dinâmica.

#### 2.4. CORPO, CORPOGRAFIAS E CORPOREIDADE NAS AÇÕES TEATRAIS URBANAS: SOBRE A PERCEPÇÃO E A SENSACÃO COMO FERRAMENTAS.

Falei anteriormente que a cidade não é só arquitetura, mas o que acontece nessa arquitetura. Também aponte, como Certeau (2000) afirma, que a experiência urbana acontece através do espaço ativado por meio do corpo. Uma das maneiras mais comuns de praticar o espaço urbano são os trajetos, porém não é a única, pois, ademais, a cidade é praticada a cada vez que existe uma interação corporal das pessoas com o ambiente. Isso quer dizer que ainda sem realizar deslocamentos, o simples agir na cidade significa criar vínculos com o território através de nossa capacidade de perceber e sentir o que nos rodeia. O espaço urbano tem

---

<sup>38</sup> Descrição da peça na parte 2.2 (pag. 44)

também um caráter corporal e sensorial que nos afeta como habitantes e que potencialmente pode ser aproveitado por nós como artistas para criar em relação ao local específico.

Nesta seção tratarei sobre a apreensão da cidade a partir da relação do corpo do artista com o corpo urbano e mais especificamente através da percepção, que entendo como a maneira com que as pessoas adquirem informação através dos sentidos. Nas artes cênicas – pelo menos a partir de Artaud – "um teatro que contemplasse os sentidos supôs a irreduzibilidade da percepção apenas ao significado da palavra" (MASSA, 2007, p.76) e dessa maneira, o conhecimento através da percepção se revela contra "o privilegio tradicionalmente conferido ao conhecimento conceitual" (ibidem, p.71). A percepção age através da presença, não da representação e nesse sentido a informação obtida através dela se apresenta como um saber em processo, pois se localiza no momento de contato com o objeto no qual ainda não existe uma interpretação definida dos estímulos.

Schechner (1994) estabeleceu o contato físico com o espaço e a exploração através de todos os canais sensoriais como um dos primeiros passos a dar num processo que trabalha com a ideia de ambientes. Ainda que "no teatro ocidental, os principais sentidos associados à percepção são a visão e a audição" (MASSA, 2007, p.76), proponho um enfoque no qual todos os órgãos dos sentidos estejam implicados, visto que "é possível desenhar mapas acústicos, termais, táteis e olfativos" (SCHECHNER, 1994, p.15).

Na apropriação da cidade e na utilização de seus locais para a cena, influem também as características dela que são percebidas através de nosso corpo todo e que nem sempre são processadas conscientemente. Massa, volume e ritmo também devem ser levados em conta, assim como a temperatura, as texturas, os objetos, o espectador, a semântica do espaço e as sensações que tudo isso provoca. São todas essas qualidades em conjunto que dão aos espaços a tridimensionalidade que o ambiente tem.

Não pretendo aqui estabelecer na criação cênica uma preferência pela percepção sensorial do espaço, colocando-a por cima de elementos que pertencem também ao ambiente numa área correspondente ao simbolismo ou à memória, todavia colocar a abordagem do ambiente urbano partindo da ideia de que consciência e corpo não constituem dois elementos opostos. É necessário que a consciência se permita ser invadida pelo que acontece com o nosso corpo tanto quanto as sensações e percepções que no corpo nos levam a fazer ligações com lembranças, reflexões e outras manifestações da consciência.

Bergson (1999) escreveu que a particularidade das imagens que percebemos provém do fato de que passam pelo corpo. O filósofo reflete: "Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que eu chamo meu corpo: elas lhe transmitem



movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento” (ibidem, p.14). A relação que se dá entre corpo e espaço é aquela que se produz através do movimento atual ou virtual e nos coloca numa situação na qual o simples estar no espaço já começa a criar relações com ele. De alguma maneira, pensamos o ambiente que nos rodeia em função do nosso corpo, aquilo que o afeta e aquilo que pode ser afetado por ele.

Além disso, Bergson (1999) destaca que o corpo prevalece sobre as demais imagens na medida em que se lhe conhece não apenas de fora, mediante percepção, mas também de dentro, através de sensações. Por causa disso, a relação entre corpo e ambiente nas ações teatrais adiciona complexidade ao trabalho, já que estou falando de uma interação que influi em nós exteriormente e interiormente de maneira simultânea. Aqui falo tanto de percepção quanto de sensação, pois são parte do mesmo fenômeno que acontece quando o corpo entra em contato com o que o rodeia. Ademais, entendo a influência entre corpo e ambiente urbano como constante e sempre cambiante. A matéria tem a função de receber, inibir ou transmitir



(Fig. 11) ... *con tatto* do grupo DA MOTUS!. Foto: Antonio Bühler.

movimento (BERGSON, 1999) e esse movimento se manifesta a toda hora de diferentes maneiras e em diferentes níveis, às vezes perceptivelmente e às vezes como uma sutil sensação.

O corpo, como centro privilegiado a partir do qual entendemos o mundo, age como o núcleo de intercâmbios, mas para que esse intercâmbio do qual falo aconteça, é necessária uma proximidade. Muitos artistas que trabalham com ações teatrais no espaço urbano tem entendido essa necessidade, preocupando-se mais em estabelecer contato direto com o espectador e mostrando também uma preocupação pelo contato com

o ambiente urbano e as relações criadas com ele. A ação teatral *...con tatto* do grupo DA MOTUS!<sup>39</sup> desde o nome enfatiza esse trabalho com o corpo e suas conexões com o espaço e com os outros. Nela, acontece primeiro um relacionamento com o espaço, o qual é abordado de maneira anti-usual, explorando a fundo as possíveis relações com os locais específicos através do corpo. Depois, o jogo de possibilidades corporais na procura de contato também abrange o espectador que, desta vez, é incluso e levado a experimentar a cidade de uma maneira diferente, assim como a se permitir o contato humano com desconhecidos. O tato, nesse tipo de ação artística, é um sentido primordial, já que não é possível apalpar sem ser apalpado (OSORNO, 2009) e enfatiza o momento presente e a natureza efêmera do ato. Nesse sentido, a arte se aproxima mais e mais da vida, como momento atravessado por intensidades, mas que existe apenas no instante em que se faz e cujos registros parecem não abarcar sua totalidade. A proximidade afeta a percepção, pois, por exemplo, “a força dos odores e a intensidade dos sons aumentam e diminuem com a distância” (BERGSON, 1999, p.15). Ainda Bergson acrescenta que “a medida que meu horizonte se alarga, as imagens que me cercam parecem desenhar-se sobre um fundo mais uniforme e tornar-se indiferentes para mim. Quanto mais contraio esse horizonte, tanto mais os objetos que ele circunscreve se escalonam distintamente de acordo com a maior ou menor facilidade de meu corpo para tocá-los e movê-los” (1999, p.15). Assim, a cidade pode se tornar uma generalidade ao ser olhada desde longe e percebida rapidamente como frequentemente se faz no cotidiano, no entanto, quando a distância física e mental do sujeito com o espaço diminui e se dá o tempo de perceber aprofundadamente as coisas – como algumas manifestações artísticas propõem – as particularidades de cada local começam a surgir.

Quando trabalhamos com a cidade a partir da percepção-sensação, estamos abordando um aspecto do ambiente urbano cheio de subjetividades. A trama urbana ao ser física possui alguma objetividade e ainda que tanto no contexto dos espaços, quanto nos fluxos que existem neles se apresentem subjetividades surgidas das escolhas individuais, pontos de vista e experiências de cada pessoa, estas tendem a ser compartilhadas por um grupo de sujeitos. Por outro lado, as sensações e as percepções que cada um pode obter de um ambiente são infinitamente variáveis, proporcionando coisas diferentes para cada um. Quer dizer, o lugar que para uma pessoa pode transmitir solidão por estar abandonado, para outra pode transmitir tranquilidade por proporcionar silêncio ou para um terceiro tristeza por estar ligado à alguma lembrança que sente perdida. Também a temperatura, o nível de barulho, o cheiro de um lugar

---

<sup>39</sup> Descrição na parte 2.2, pag. 41.

e muitas outras coisas variam de pessoa a pessoa, o que em princípio não é uma coisa negativa, mas segundo Bergson (1999), nos coloca no perigo dessa subjetividade ser tão grande que nos afaste das características reais do mundo material ou das possibilidades de acharmos pontos de encontro, sobretudo, porque para cada pessoa em cada espaço o sentido dominante pode ser diferente ou mesmo numa pessoa só, às vezes podem se perceber coisas contraditórias no mesmo espaço segundo o órgão utilizado. Por isso, o filósofo propõe uma educação dos sentidos que tem por finalidade os harmonizar entre si para dar uma continuidade (idem).

Em vista do anterior, é parte do enfoque que proponho, nesta parte, primeiro dar importância às percepções do corpo uma a uma e tal e como são, tentando não adiantar interpretações antecipadas que possam escurecer o que, no início, sensorialmente o espaço é. Isso tem a sua dificuldade e é claro que a *percepção pura*<sup>40</sup> no sentido estrito não é possível, pois o homem faz uso, ainda inconscientemente, de experiências passadas para agir no presente. No entanto, é um exercício interessante experimentar até que nível é possível levar essa prática e que impressões e registros podem surgir dela.

O que se percebe sobre o espaço através dos sentidos pode jogar um papel importante na construção e apresentação das ações teatrais, pois com frequência não só os artistas são afetados e os elementos sensoriais atingem também ao espectador que gera sensações a partir dos estímulos oferecidos. Na peça *Evangelho para leigos*, da companhia de São Paulo Arthúmus de Teatro, a atmosfera decadente de um banheiro público tomou protagonismo através da ausência de luz e de ventilação, do cheiro de urina e desinfetante, e da presença de umidade no lugar<sup>41</sup>. O diretor e dramaturgo Evill Rebouças fala sobre sua peça:

O público também acompanha grande parte do espetáculo com a única porta da galeria fechada e o espaço da encenação é tomado pela escuridão. A luz projetada dentro do local ilumina apenas os pedaços de corpos que aparecem atrás dos boxes dos banheiros. O ar que circula em uma hora de espetáculo vem de um ventilador industrial que joga vento nas roupas do varal, acima das cabines sanitárias. Gera-se, portanto, um elevado grau de claustrofobia para enfatizar o enclausuramento social das personagens (2009, p.144).

<sup>40</sup> Termo de Bergson para se referir à hipotética possibilidade de isolar a percepção da memória. Ainda o filósofo reconhece que colocar em prática esse conceito não é totalmente possível.

<sup>41</sup> Direção e dramaturgia: Evill Rebouças. Trata-se de uma história fragmentada na qual se exhibe a miséria e exclusão social em que vivem os personagens bíblicos Maria e José, além de alguns vizinhos. O protagonista é um Jesus dividido em três personagens (Jesus 1, Jesus Policial e Jesus Assistente Social) que constantemente avalia a opção de morrer antes de nascer. A obra se apoiou nos depoimentos de habitantes da favela Zacchi Narchi na zona norte paulistana.

As percepções e as sensações provocadas na peça se relacionam com a história sobre morte social que a companhia se propõe contar, criando, ao mesmo tempo, uma ligação com o contexto do local que o diretor descreve como uma “metáfora do espaço para onde a sociedade empurra os seus marginalizados” (REBOUÇAS, 2004). Isso tudo potencializa a obra no seu conjunto, pois através dos sentidos o público é também absorvido pelo espaço cênico.

O conjunto de características do espaço que são captadas pela percepção sensorial, além de agir separadamente, criam em conjunto atmosferas que produzem sensações e que transmitem ideias mais complexas do que um cheiro, uma textura ou um sabor. Por exemplo, a amplitude das igrejas e outros edifícios religiosos propicia condições acústicas de uma intensidade específica por causa das dimensões arquitetônicas e a sua monumentabilidade produz uma sensação de “não alcance”, de infinito (REBOUÇAS, 2009). Em *Becket o el honor de Dios*<sup>42</sup>, como consequência de ser encenada num antigo convento, percebia-se uma atmosfera solene que, apesar de ser transmitida, inclusive, por causa do contexto do espaço em relação à peça, era sentida mais do que pensada e tinha a ver também com a acústica que se produz nesse tipo de prédio, com a qualidade da luz, com o material das paredes e o ângulo em que ficava o olhar do espectador, tudo isso agindo em conjunto e não como elementos isolados.



**(Fig. 12) Cena de *Becket o el Honor de Dios*. Escada do Museu del Carmen, México, D.F. Foto: José Jorge Carreón, 1998.**

<sup>42</sup> Descrição da peça na secção 2.1. na pág. 32-33.

Embora, muitas vezes, impreciso, existe um sentido de “introspecção mental” que codifica certas impressões que vão além da visão, do tato, da audição, do olfato e do paladar (REBOUÇAS, 2009). Isso explica porque as pessoas podem perceber o sagrado numa igreja, a atmosfera de um hospital, a violência num presídio ou a falta de privacidade num banheiro público (idem). Existe, então, não somente um nível de percepção sensorial isolada, mas também um nível no qual essa percepção é interiorizada, quer dizer, o nível da sensação.

Ainda que se considere que na prática apareçam juntas, acredito ser necessário definir a diferença entre percepção e sensação. Podemos pensar, com isso, na diferença do mundo como forma e o mundo como força, pois “conhecer o mundo como matéria-forma convoca à percepção, operada pelos órgãos dos sentidos, por outro lado, conhecer o mundo como matéria-força apela à sensação, gerada no encontro entre o corpo e as forças do mundo que o afetam” (ROLNIK, 2003, p.1). Segundo a definição de Rolnik e lembrando-se do que apresentei até agora sobre a visão de Bergson (1999), se tivéssemos que localizar a percepção em alguma parte seria na superfície do corpo, pois os órgãos dos sentidos são o limite entre o interior e o exterior; mas a sensação, como intercâmbio energético que é, localiza-se no “entre” dos corpos e se comunica diretamente com o interior deles. “Aquilo que no corpo é suscetível de ser afetado por estas forças não depende da sua condição de orgânico, de sensível ou de erógeno, senão de carne atravessada por ondas nervosas” (ROLNIK, 2003, p.1). O corpo não se limita a refletir a ação de fora, também absorve uma parte dessa ação e é essa a origem da sensação (BERGSON, 1999).

“A atmosfera dos edifícios é tão forte quanto a das pessoas, igual de barulhenta, individual, comovedora e exasperante” (TODD; LECAT, 2003, p.238), por isso, considero importante levar em conta o que diz o espaço urbano a respeito da sensação, pois ainda que não se possa ver ou ouvir, “sente-se qualquer coisa indeterminada, ilocalizável, que se confunde com o sentir do corpo inteiro (que é um não-sentir), mas que anuncia um sentido” (GIL, 2004, p. 7). Esse sentido é parte da nossa experiência como habitantes da cidade e, portanto, como artistas que produzem nela a partir das especificidades do local.

Algo que considero útil para trabalhar com percepção e sensação na construção de ações teatrais no ambiente urbano é acessar um estado de comunicação com o que José Gil (2004) chama *corpo-consciência*, considerada por ele como o outro lado da mente que não vem do raciocínio, mas de uma inteligência do corpo; aclarando que não se trata só de consciência corporal, mas de permitir que o corpo expresse seu próprio conhecimento. O estado de *corpo-consciência* se caracteriza pela hiperexcitabilidade e é capaz de captar as mais pequenas percepções que provêm dos outros corpos, criando uma conexão imediata com

eles. As ligações criadas são nomeadas *comunicação de inconscientes* e operam por osmose ou por contágio. O *corpo-consciência* não aparece apenas no processo de criação do artista cênico com o ambiente, mas nas apresentações, quando se consegue uma conexão com o espectador através de sensações no corpo do outro. A abertura do *corpo-consciência* nos leva a um espaço além do topológico, um espaço intensivo no qual os limites do corpo se alargam (ibidem.) e que provoca essa sensação de ser um com o resto, já que existe uma conexão do tipo energética entre todos os elementos presentes – público e ambiente – e o próprio corpo.

A partir daqui, então, centro-me na relação ator-espaço que não é mais a partir do visual ou dos sentidos com base nos contextos, mas na experiência corporal-intensiva da cidade, a qual permite trabalhar a partir do ambiente urbano percebido e incorporado no ator. “Para imaginar outras realidades e construir imagens cênicas, os atores precisam afetar-se primeiro para posteriormente afetar o outro” (FERREIRA, 2008, p.126), e desta relação surge o conceito de *corpografia*: “A memória urbana inscrita no corpo, o registro da sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta” (JACQUES, 2008, p.1). A formação de *corpografias* se relaciona com a memória corporal, porém, implica num processo consciente de análise e reflexão sobre como o corpo é afetado, como fala de um espaço em específico e de como nos relacionamos com esse espaço. Segundo Jacques, a partir dessas *corpografias* pode se mapear, representar e ilustrar a cidade e suas intensidades; mapeamentos que, de alguma maneira, concretizam a especificidade da experiência no ambiente urbano de cada pessoa e podem nos servir de material para processos criativos.

A aproximação ao espaço urbano para a geração de ações teatrais a partir das *corpografias* obedece ao enfoque que venho propondo e não dá preferência à vista como sentido principal para a percepção, pois a apreensão do espaço pode ser feita através de qualquer um dos sentidos ou o conjunto deles (ibidem). Além disso, existe a captação de sensações que não necessariamente respondem a um estímulo externo detectável e que acontece através da *comunicação de inconscientes* (GIL, 2004), para o qual é necessário abrir o corpo e que este vire receptivo não só como órgão sensorial, mas sensível às vibrações e ritmos dos outros corpos.

O uso das *corpografias* para a criação cênica pode surgir de duas maneiras, ou o artista trabalha a partir da cidade já inscrita no ator como consequência da sua experiência como cidadão no dia a dia, ou se procura a criação de novas *corpografias* a partir de experiências induzidas. No segundo caso e com os métodos adequados, a *corpografia* pode resultar de uma qualidade mais complexa do que no primeiro caso (JACQUES, 2008), isso em razão de que

na experiência guiada está presente desde o início a intenção de uma percepção aprofundada do local e, portanto, o enfoque do artista está sempre no momento presente. Por outro lado, no dia a dia, as experiências podem passar com uma atenção menor por parte do sujeito para o acontecimento. De qualquer maneira, ambas as aproximações são válidas e frequentemente utilizadas.

Na experiência da performance urbana *Cegos*<sup>43</sup>, por exemplo, os performers locais já tinham *corpografias* formadas previamente ao momento da construção das ações e estas se misturavam com a ideia central do poderoso, manifestando-se mais claramente nos momentos em que, espalhados pelos espaços, os cegos realizavam posições de proposta individual que, em meu entender, falavam da sua própria relação com os lugares da cidade. Dessa maneira, as *corpografias* de cada artista como cidadão lhe serviam como ponto de início para a criação a partir do corpo e de como se relacionar com o espaço.



**(Fig. 13) Performance urbana *Cegos* na sua versão em Porto Alegre. Foto: Roselita Campos**

Por outro lado, a abordagem a partir de *corpografias* geradas com base em experiências cujo fim já é desde o início criativo, pode ser observado num outro projeto do grupo *Carpa Theater* intitulado *Public Relations*<sup>44</sup>, no qual a partir de explorações em locais específicos do ambiente urbano e a partir de suas possíveis relações com o corpo, os artistas

<sup>43</sup> Descrição da ação teatral na seção 2.2, pág.46-47.

<sup>44</sup> Em português *Relações públicas*. Direção: Miguel Ángel Gaspar.

foram preparando ações teatrais num formato de intervenção. Os performers iniciam sempre fazendo uma ação cotidiana no espaço público, mas aos poucos essa ação começa a se modificar até ficar totalmente extracotidiana através de alteração nos ritmos, na velocidade e nos usos que normalmente têm os elementos no espaço. Em algum momento começa se apreciar a composição coreográfica do ato, surgindo autênticas danças que assim como começaram terminam, repentinamente e voltando para a normalidade, como se nada tivesse acontecido. A ação teatral teve como espaço escadarias e estações do metrô, praças, cabines de telefone, passagens subterrâneas e mesas em cafés; nesse caso, os artistas, através da prática diferenciada do espaço, criaram novas *corpografias* para ser manifestadas nas apresentações, ainda que misturadas com as que já tinham adquirido na vida cotidiana.



**(Fig. 14) Ação do projeto *Public Relations* do grupo Carpa Theater realizada no interior e exterior de uma cafeteria. Foto: Acervo do grupo.**

Como mencionei antes, é importante lembrar que nenhum dos eixos de aproximação ao ambiente urbano como local cênico específico existe isoladamente e que repetidamente podemos encontrar zonas em que um e outro se misturam. Não existe percepção que não esteja impregnada de lembranças e aos estímulos imediatos e presentes misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada (BERGSON, 1999). Essa experiência é positiva sempre que não substitua totalmente à realidade e, na verdade, nem os próprios ambientes conseguem fugir do seu passado e da energia acumulada que se produz. A atmosfera dos lugares vê-se afetada também por eventos anteriores e a experiência e a memória da cidade se



manifestam, inclusive, a partir da sensação, como quando nos sentimos bem ou mal num lugar, ainda que se perceba apenas por um instante (CERTEAU, 2000).

Como lugares de vestígios, os espaços podem manifestar uma densidade perceptível resultada do acontecido anteriormente, esse é o caso dos antigos hospitais ou presídios que às vezes são utilizados para apresentar ações teatrais e também do exemplo da ação *SRE visitas guiadas*<sup>45</sup> citado nas outras seções do capítulo. O prédio que pertencia a uma instituição do governo e que foi abandonado rapidamente ao ser substituído, passou de receber milhares de pessoas cada dia até ficar totalmente vazio, restando unicamente móveis, documentos e objetos pessoais que as pessoas não levaram. Por causa disso, o lugar transmitia uma sensação de ausência e também de melancolia, pois se tratava de um edifício de 24 andares em desuso, mas que ainda conservava vestígios do que foi, misturados ao pó e o lixo que não foi limpo para as apresentações. Foi através dessas características e da sensação produzida que o grupo *Teatro Ojo* criou uma ligação com o tema da ação: o abandono e as ruínas de um país refletidas nos edifícios do seu próprio governo.

As ações teatrais que tomam o eixo da percepção-sensação como parte da sua ligação com o local específico com frequência se encontram perto do performativo porque o corpo tem um papel central – tal e como é na performance – e porque parece que apresentam ao invés de representar alguma coisa. Como Bergson (1999, p. 79-81) apontou, a percepção e o meio pelo qual se produz, quer dizer o corpo, diz mais respeito à nossa ação do que à nossa representação. Em consequência, esse tipo de ação teatral urbana oferece mais do que mensagens, experiências e o que acontece nelas são energias co-vivenciadas e não significados transmitidos. O que o ambiente urbano expressa através da percepção e da sensação, então, compartilha com os fluxos a importância da presença e se centra na interação dessas presenças. Por isso, as ações teatrais fruto desse enfoque frequentemente estão centradas no momento presente, sendo em muitos casos a temática da ação o próprio acontecimento.

“Com a cidade, novas vias de passagem, de trânsito e de locomoção aparelharam os modos de deslocamento dos indivíduos e afetaram consideravelmente suas estruturas perceptivas e cognitivas” (ESPÍRITO SANTO; LOTUFO, 2014, p.72). Ainda que a mudança não seja precisamente negativa, o processo de esvaziamento da imagem urbana parece estar diretamente relacionado a uma diminuição do envolvimento cidadão e da própria experiência corporal nas cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística (JACQUES, 2008), por

---

<sup>45</sup> Descrição na parte 2.1., pág. 34-35.

causa disso, qualquer ação que estimule a interação através do corpo tem necessariamente o efeito contrário. Pelo anterior, as ações teatrais que agem através da percepção-sensação podem potencialmente agir em contra da chamada espetacularização da vida e o esvaziamento da imagem urbana que leva à perda da corporeidade por parte do espaço, fazendo com que vire um simples cenário. A interação presencial com o ambiente faz com que os espaços não sejam pensados como quadros e sim como coisas (BERGSON, 1999), quer dizer, corpos tridimensionais que são vivenciados e não apenas observados.

Segundo Jacques (2008), a desorientação leva a um estado em que os sentidos se aguçam, fato que é aproveitado por alguns artistas cênicos que procuram o efeito de estranhamento no espectador para aumentar a sua capacidade de perceber e sentir e, dessa forma, levá-lo a descobrir novas coisas, ainda em espaços do cotidiano que se acreditam já conhecidos. Mais uma vez, devo falar do grupo austríaco *Carpa Theater* porque, para mim, representa um grande exemplo de ações teatrais a partir da percepção-sensação primeiro trabalhada com os performers, mas que depois provoca também reação no espectador. Os projetos *Desenho de paisagens (Landschaftsgestaltungen)* e *Public Relations* se concentram no exercício de um corpo que em espaços do dia a dia desenvolve ações totalmente extracotidianas. Em ambos os casos, a atividade da percepção e a sensação pode estar mais presente do lado dos artistas porque são eles que se expõem ao contato com o espaço e descobrem maneiras inusitadas de interagir com ele, no entanto, sensações transpassam também ao espectador, primeiro pelo estranhamento, mas também porque, de alguma maneira, consegue-se criar uma ligação energética com o outro.

No caso de *Desenho de paisagens*, os corpos dos performers presos em diversos espaços cuja divisão com o espectador é delimitada por um vidro – usualmente vitrines ou cabines telefônicas – contraem-se e se esfregam contra o cristal de uma maneira que a sensação claustrofóbica e o desejo de sair podem surgir mesmo estando fora. Por outro lado, em *Public Relations*, não existe divisão com o público e as sensações surgem dos jogos de contradição com o ritmo e a movimentação cotidiana, os quais criam uma micro-atmosfera que logra afastar ao espectador da realidade do dia a dia, mesmo sem sair do espaço ordinário. Nas ações teatrais do *Carpa Theater*, o corpo vivido cotidiano “consumido pelo esforço repetitivo” (ESPÍRITO SANTO; LOTUFO, 2014, p.74) se transforma num corpo presente e performativo que propõe ao público a possibilidade de novas interações, percepções e sensações a partir do acionar o corpo.

Nos exemplos anteriores o contato performer-espectador se dá através de uma troca de intensidades, que é o que nos permite acessar ao sentir do artista sem estar mexendo o próprio

corpo. Nesses casos, o que acontece é a formação de uma zona de indiscernibilidade, na qual poderia se dizer que todos esses corpos, durante o tempo definido pela ação cênica, entram numa mesma modulação de energia; o que José Gil chama “espelhamento de forças” (2012, p.6). O intercâmbio começa também a acontecer entre os corpos das pessoas e os elementos do ambiente urbano, por isso, ainda sem proximidade, conseguimos nos comunicar com a cidade através da troca de intensidades que a ação teatral gerou, modificando a relação inicial que tínhamos com ela.

Finalmente, cabe mencionar que um ambiente urbano no qual tem se dado esse tipo de acontecimento não existe mais como simples espaço cenográfico, já que como Michel Bernard (2002) afirmou, “o espectro sensorial e energético de intensidades heterogêneas e aleatórias” produzem corporeidade. Por isso, chamo de cenários corporizados aos espaços intervindos por ações teatrais que agem no nível da sensação e percepção.

Quando praticada, a cidade e seus locais específicos se tornam um outro corpo (JACQUES, 2008) com o qual podemos interagir não a um nível da imagem superficial, mas como faríamos com o corpo de outra pessoa, quer dizer, através de todos os sentidos à nossa disposição. Na zona de indiscernibilidade que as ações teatrais conseguem fazer surgir, o corpo transfere traços ao objeto e o objeto ao corpo (GIL, 2004). Processo através do qual todos os participantes modificam aos outros elementos e, ao mesmo tempo, permitem ser modificados, ainda que a níveis microscópicos<sup>46</sup>. Assim, podemos dizer que a criação artística resultante pertence tanto ao primeiro quanto ao segundo, quanto ao terceiro – pois estou falando de artista, espaço e espectador – e resulta tal e como é só pela mistura de forças.

Se o espaço urbano não tem emoções, tem texturas, tem ritmo, tem vibrações e também intensidades. Essas são as matérias-primas que o nível do ambiente urbano da percepção-sensação oferece e que podem ser usados pelos artistas cênicos para acrescentar a proximidade com o espaço não apenas de uma maneira visível, mas de uma forma que se comunica diretamente com o corpo em todos os seus níveis e com o estado interior das pessoas. As ações teatrais se manifestam através desse eixo como experiências que apelam ao sensorial e ao sensível, potencialmente criando situações de convívio além da proximidade física e dando aos espaços corporeidade através da dinâmica de intensidades ali acontecida.

Este é o último dos quatro eixos que proponho para pensar o ambiente urbano na sua especificidade como local para ações teatrais e que junto com a trama urbana, o contexto e os fluxos dos espaços pode gerar trabalhos cênicos cuja ligação com a cidade vai além do

---

<sup>46</sup> Estou falando de modificações em nível de intensidades e sensações que possivelmente repercutam em comportamentos. As modificações não são físicas e, portanto, não são visíveis.

cenográfico. No final, só cabe lembrar que não importa se o artista decide focar um ou vários desses eixos, na verdade eles estão sempre presentes e modificando o trabalho criativo, sem que isso nos impeça de nos expressarmos como artistas que somos. Isso, na minha opinião, é o que sempre devemos lembrar e é isso o que faz à cidade um espaço especial para encenar: a multiplicidade de possibilidades e o inesperado e estimulante da mudança constante.

### 3. REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA CÊNICA COM LOCAIS ESPECÍFICOS DA CIDADE

A arte é um elemento que gera modificações no ambiente da cidade. Se eu tivesse que citar uma frase para falar em geral das minhas experiências como atriz, como espectadora e como pesquisadora do teatro em espaços urbanos, seria essa. Não importa o enfoque nem a maneira de se aproximar ao espaço, as ações teatrais que acontecem na cidade como local sempre mudam de alguma maneira o ambiente em que agem. Nos tempos em que parece existir uma grande procura por mudança – de condições sociopolíticas, da maneira de viver a vida, de pensamento, etc. – este tipo de ação artística parece tomar força; seja porque, às vezes, é utilizada como ferramenta para o protesto e a denúncia, seja porque, talvez, é o artista quem procura através da sua obra maneiras de intervir ativamente na sociedade à que pertence.

Mas, teria que acrescentar algo à frase, porque assim como o artista e o cidadão modificam a cidade, o ambiente em que o indivíduo vive também modifica a sua arte. Nesse sentido, o mesmo objeto que tentamos transformar nos transforma, criando um ciclo que nunca termina. Por essa razão, é inegável que o artista cênico que trabalha no ambiente urbano também aprende a mudar em concordância com as condições e a aceitar o inesperado.

Aquele que decide iniciar a criação de uma ação teatral tendo por local específico algum lugar do espaço urbano tem muitas coisas por descobrir, sendo esse um dos grandes prazeres e uma das dificuldades nessa área do fazer teatral. É raro que nas escolas de teatro e de formação, o artista cênico receba uma ampla preparação para o que lhe espera se decidir sair dos edifícios teatrais para espaços não convencionais urbanos, e não só falando do óbvio – como a falta de luzes, acústica, etc. – mas também das reações inesperadas do público, das dificuldades para fixar a ação e da maneira de abordar a interpretação nesse tipo de teatro. Se as instituições educativas fazem bem ou mal em não incluir práticas teatrais urbanas de maneira fixa nos seus programas e se transmitir algum método para este tipo de trabalho cênico é sequer possível, não é algo que vou discutir aqui; o que me interessa é apontar como muita dessa aprendizagem que os artistas desenvolvem sobre projetos nos espaços da cidade é adquirida empiricamente, produto de uma experimentação constante e à base de tantos erros quanto acertos.

Este capítulo está pensado para fazer de alguma maneira uma ligação entre o pensamento que tenho exposto nos capítulos anteriores e a prática cênica a partir do meu olhar particular, que é tanto de atriz e performer que tem participado em processos de criação com

espaços não convencionais urbanos, quanto de espectadora desse tipo de ação teatral. Falo, sobretudo, com base nas reflexões e inquietudes que surgiram a partir de duas experiências em Porto Alegre: o estágio-docência realizado como parte da minha formação no mestrado, o qual consistiu numa disciplina teórico-prática sobre ações teatrais no espaço urbano, e o trabalho com o grupo de pesquisa que organizei no primeiro semestre de 2014 com o intuito de aprofundar o que comecei no estágio. Não é minha intenção fazer uma descrição passo por passo de como aconteceram essas atividades, mas expor, em concordância com a sequência que segue meu pensamento, uma problematização sobre o fazer teatral nos espaços da cidade como locais específicos, na qual aparecem, inclusive, trechos da minha prática, porém misturados com outras experiências e com as observações que tenho feito durante toda a pesquisa.

Assim, começo com a primeira questão que todo artista cênico que trabalha com o ambiente urbano tem que resolver: a escolha do espaço. Penso que para definir o local em que nos interessa agir, os processos e as razões podem ser as mais diversas. Desde a encomenda de uma ação teatral partindo de um espaço já determinado – situação mais ou menos comum em festivais e residências artísticas – até um encontro por acaso com um espaço que no momento parece nos comunicar algo e do qual surge uma vontade de trabalhar com ele. Pode ser que uma lembrança nos ligue a esse espaço ou que ele seja algum símbolo cultural ou social, pode ser que seja interessante visualmente, enfim, o artista cênico encontra-se com um espaço com o qual está disposto a desenvolver uma parceria para a criação de um produto cênico. A partir disso, o artista terá que idealizar as maneiras para trabalhar com esse local sem forçar ou impostar ações ou discursos, mas tentando também transmitir suas próprias inquietudes, ainda que isso gere uma relação de convívio ou atrito com o mesmo. Trata-se de um jogo de equilíbrio no qual é necessário um constante exercício de revisão do projeto e de si mesmo para não se desviar do objetivo.

No caso da prática com o grupo de pesquisa que realizei em Porto Alegre, por exemplo, acabamos trabalhando numa passagem subterrânea de uma estação do Trensurb e um cruzamento de ruas, espaços que são considerados lugares de transição<sup>47</sup> e que podem passar despercebidos no ritmo cotidiano. Meu interesse nesse momento era levar a cabo

---

<sup>47</sup> Também chamados lugares de trânsito, fazem referência ao estudo de Marc Augé sobre os não-lugares (*Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2000). Um lugar de transição é um espaço no qual se realiza apenas uma estadia temporária ou um trajeto, por exemplo as rodovias, rodoviárias, aeroportos, hotéis, etc. Se ademais esses lugares carecem de identidade, história ou relação significativa com os habitantes podemos os classificar como não-lugares.

processos nos quais o espaço fosse o guia principal, com a única ideia em mente de que fossem locais que me despertassem um sentimento de abandono ou de vazio no cheio, ou seja, uma sensação de ausência que aparece quando se está rodeado de pessoas, já que não existe interação real com elas, nem com o espaço. Poderia se dizer que, nesse caso particular, a escolha do lugar surgiu a partir de uma inquietude do artista que encontrou nesses espaços aquilo que estava tentando dizer.

No entanto, essas escolhas não permaneceram sem mudanças e no momento em que começamos a fazer explorações nos locais e realmente entendê-los, minha própria ideia do que queria expressar foi se misturando com o que o ambiente urbano específico oferecia, chegando, dessa forma, à ideia de intervenções para ativar a percepção aprofundada de espaços que originalmente são pensados como trilhas e não destinos. A partir daí, o que os locais propunham foi se misturando com outro enfoque que me interessava e que tenho visto aparecer com frequência nas ações teatrais no ambiente urbano: o teatro como espaço de encontros. Essa abordagem, junto com a que procura a criação de quebras do cotidiano, acredito são tão recorrentes hoje nas ações teatrais urbanas, não só porque existe a necessidade nos artistas de expressar o que assistimos cada vez mais em sociedades cuja capacidade de interação com o entorno vai se perdendo aos poucos, mas porque o funcionamento dos espaços, como são vivenciados, pensados e praticados expressa também essa realidade. Dessa maneira, o que começa como uma ideia na cabeça do artista pode ver-se confirmado ou contradito quando este se coloca no espaço.

Então, uma vez que os locais tenham sido definidos, surge a pergunta de como poderia se começar a estruturar uma ação teatral com o espaço urbano como local cênico, sobretudo, porque não se trata só de adaptar ações num espaço, se não de gerar um roteiro que faça sentido a partir desse ambiente. Em essência, o caminho que segui na minha prática, e que me baseei no que outros artistas têm feito nesse âmbito, foi registrar estímulos, descobrir dramaturgias possíveis, negociar com essas dramaturgias e transferi-las em forma de ação cênica, ainda que outras estratégias diferentes também pudessem ser estruturadas. Minha base foram os textos e registros das práticas de Richard Schechner com o teatro ambiental e especialmente suas ideias de aproximação do espaço e de como o ator se relaciona com ele para criar um produto cênico. Por outro lado, como falei antes, as ações teatrais no espaço da cidade também podem implicar, em maior ou menor medida, processos coletivos de criação, nos quais, aliás, a possibilidade de contribuição é estendida ao espaço que também propõe caminhos a seguir no desenvolvimento da obra. Dessa maneira, poderíamos dizer que, num primeiro momento, o trabalho com a dramaturgia do ambiente urbano trata do encontro entre

a fala do ator com essa “fala” que tem o espaço e de como utilizo isso para a criação de um espetáculo.

Penso que é importante apontar que, já que as ações teatrais pensadas sob um formato específico ao local surgem dos próprios ambientes urbanos – com toda a amplitude que esse termo pode ter – mais do que começar a partir de um texto dramático é comum começar por um roteiro de ações, sempre pensando em imagens ou sensações, mais do que em narrativa. O que se faz, então, é a estruturação de um programa que é formado pela ação do ator em conjunto com a ação do espaço, ainda que não se rejeite a possibilidade de uso de textos ou fragmentos de textos como ferramenta para a estimulação da imaginação do ator de um jeito que faça relação com o que acontece nesse e com esse ambiente.

Entretanto, inclusive os processos que tem algum tipo de texto estruturado ou ideia central bem definida desde o início, implicam também uma apropriação do espaço e uma adequação e negociação com o mesmo. Essa abordagem requer também de explorações e improvisações no local específico a partir do corpo, por exemplo, já que nas ações teatrais urbanas a composição de imagem é fundamental. *Becket o el honor de Dios*<sup>48</sup> é uma peça já existente de Jean Anouilh, no entanto o *Teatro de Ciertos Habitantes* teve que fazer todo um trabalho corporal para construir a sua versão da peça em função da escadaria do convento utilizada, o que significou uma reestruturação ao nível das ações e da imagem, requerendo, inclusive, treino especial para os atores conseguirem subir e descer pela escadaria de costas.

No entanto, antes de começar a pensar numa estruturação das ações, temos que nos voltar para o mais básico: a exploração do local específico que indica a “fala” própria desse e as possibilidades de criação que oferece para o artista cênico. Então, a seguinte fase comumente é se colocar no espaço e descobrir de maneira prática isso que tem para “dizer”, além de avaliar se concorda com a primeira impressão que tivemos na hora da escolha do lugar. Note-se que “o trabalho nos ambientes pode começar muito antes de uma peça ser escolhida ou de um argumento ter sido estruturado” (SCHECHNER, 1994, p. 12), pois não pode se começar um trabalho criativo em espaços urbanos – pelo menos desde a ótica do *site-specific theater* – sem ter um conhecimento aprofundado do espaço. É por isso que nesse tipo de enfoque em particular o artista cênico pode chegar no local sem uma ideia clara ou o discurso que pretende desenvolver na ação, pois mesmo que, como qualquer pessoa, o artista tenha expectativas, a intenção primeira nesse tipo de trabalho é deixar que o espaço se expresse, razão pela qual resulta ilógico levar qualquer coisa fixada antes de conhecer o

---

<sup>48</sup> Descrição no capítulo 2.1, pág. 32-33.



material com que se trabalha. Nesse sentido, é necessário reconhecer que, às vezes, as escolhas dos lugares respondem mais a uma intuição do que à certeza de que esse lugar vai ser útil para o que, em princípio, se desejaria fazer.

No período de trabalho com o grupo de pesquisa em espaços da cidade de Porto Alegre, numa primeira etapa, existiram não dois, mas três lugares escolhidos por mim para desenvolver práticas. O terceiro local – que não foi trabalhado até o final – era uma parte da orla do rio Guaíba localizada perto da Usina do Gasômetro, no entanto, rapidamente e depois de várias atividades no local percebi, junto com as participantes do grupo<sup>49</sup>, que o rumo que a ação nesse espaço estava tomando ia por um caminho muito diferente aos outros dois. Na orla, quase não tinha fluxo de pessoas, enquanto na estação do Trensurb e no cruzamento de ruas essa era uma forte característica; também se tratava de um lugar mais natural do que os outros, mesmo que urbanizado e se ainda me provocava essa sensação de ausência, não era pela mesma causa que nos outros lugares, mas porque verdadeiramente o sítio estava abandonado nos dias e horas que trabalhávamos ali. Como consequência, resolvemos tirar o rio dos espaços de trabalho para conseguir nos concentrar melhor no processo que estava se desenvolvendo no resto dos lugares. Claramente, a orla do Guaíba tem potencial para desenvolver uma ação teatral a partir das suas dramaturgias, mas não era o que eu procurava nesse momento. Mesmo que num nível físico e imagético, de contexto social e de estímulos sensoriais me entusiasmava trabalhar com ele, a falta de fluxos foi muito relevante nessa hora. A partir dessa experiência, posso dizer que ainda sem ter definido um argumento, é útil se perguntar qual dos eixos ou níveis que apresenta o ambiente urbano é aquele que mais interessa nas atividades, sobretudo quando o projeto contempla vários espaços que precisam de um elo em comum como no exemplo.

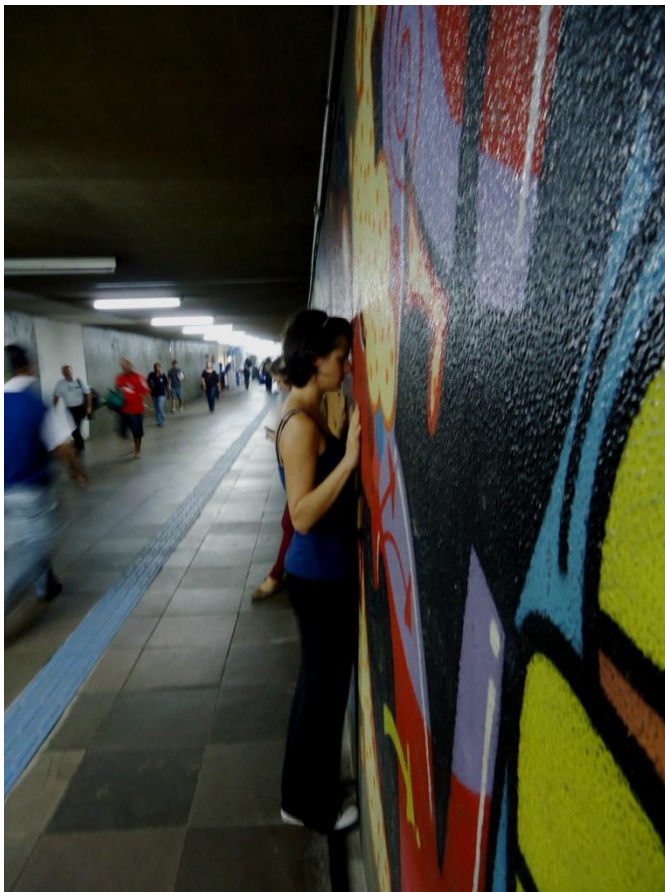
Antônio Araújo (2011), expressa no seu livro *A gênese da vertigem* que, como encenador, precisa sempre de um estudo prévio dos locais antes de trabalhar neles com os atores. Acho essa colocação interessante porque no meu caso – e suspeito que nos casos de muitos outros artistas cênicos – esse tempo prévio no local, ainda que seja simplesmente estando nele e vivenciando-o, resulta muito valioso. A visitação individual dos espaços permite uma observação a detalhe de formas arquitetônicas, volumes, cores, texturas, odores, luz e objetos. Dá tempo para pensar nas possibilidades dos lugares e auxilia nas explorações posteriores quando toda a equipe está presente. Ademais, penso que a convivência individual

---

<sup>49</sup> O grupo no início esteve composto por Amanda Gatti, Raíza Auler Rolim e Maria Cecília Lopes Guimarães, as duas primeiras alunas de graduação do Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS e a última artista cênica formada na universidade São Judas Tadeu em São Paulo. Finalmente, nas últimas etapas do grupo e por questões de disponibilidade de horários, Amanda teve que sair e continuei só com as últimas duas atrizes.

com o espaço tem seus benefícios sem importar o papel criativo que se tenha na construção da ação teatral, já que quanto mais tempo de interação com o espaço, a ligação com ele se fortalece.

Se o papel do encenador é importante na organização do rumo da ação teatral, o papel do ator é, para mim, fundamental no trabalho com as dramaturgias da cidade, porque para descobrir a “fala” do ambiente, é necessário primeiro colocar ali o ator. Segundo Argan (2005), é a partir da cidade praticada e experimentada através da sua qualidade senso-espacial que a pessoa desenvolve pertença a um espaço. Por causa disso, minhas práticas, sem importar o espaço, começaram sempre com uma exploração do local através do corpo dos atores, pois acredito que é necessário se permitir ser afetado, e que só sendo afetado se pode afetar os outros, ou seja, o espectador.



**(Fig. 15) Primeiras práticas de exploração na passagem da estação do Trensurb. Foto: Claudia Álvarez**

Para começar com o trabalho *in-situ*, falei antes que é necessário um olhar exploratório da cidade, mas como conseguir entrar nesse estado de abertura para as descobertas? A ideia da obra ambiental trabalha com a imersão do espectador e a vivência do espaço (FERREIRA, 2008), mas não se especifica um ponto de partida. Eu, como criadora, acho melhor começar com atividades com amplas possibilidades de ação, do que fechar desde o início o exercício com o que poderia resultar numa premissa específica demais. No início, o trabalho cênico apenas é a exploração com variações nos fluxos, direção, velocidade, tempo e pontos de contato.

As ações se estruturam em ciclos de repetição e o que vai surgindo aos poucos são ações fragmentadas, que depois passam por um processo de construção conjunta, tanto em cena como através de conversas.

Uma opção para começar a procurar essa relação bilateral com o entorno, é tentar estruturar atividades de aproximação ao espaço que abranjam qualquer dos níveis em que

existe o espaço ergonômico do ator, seu ambiente de trabalho e de vida. Este compreende a dimensão proxêmica, ou seja, as relações que se criam em função das distâncias entre os corpos; a dimensão háptica, que é a maneira de tocar os outros e a si mesmos, e a dimensão cinestésica criada pelo movimento do seu próprio corpo (LIMA, 2008). Como sempre, penso estas relações entre os corpos das pessoas, mas também entre pessoas e corpo urbano. “Os exercícios com o espaço são construídos a partir da suposição de que ambos, espaço e pessoas, estão vivos” (SCHECHNER, 1994, p. 12), de maneira que os atores se comunicam através do espaço e com o espaço (SCHECHNER, 1994) por meio de imagens, sons, percepções, odores, etc.

O ângulo desde o qual se começa pode variar, no entanto, como tenho estruturado nessa pesquisa, ajuda dividir os componentes do ambiente em níveis – por exemplo, trama urbana, contexto, fluxo e percepção-sensação como aqui proponho – e idealizar exercícios que abordem um ou dois destes aspectos. Sensação e fluxos funcionam bem juntos, por exemplo, mas tem que se ter cuidado em se tentar abranger muitas características do espaço ao mesmo tempo, pois isso pode criar ainda mais confusão. Eventualmente e depois de várias explorações, as descobertas sobre o espaço vão se misturando, mas, no início, considero melhor separar as características, mesmo se não funcionam assim no ambiente, pois isso permite aprofundar num aspecto do espaço e ver até onde pode se chegar com ele.

Como exemplo do anterior, os locais específicos escolhidos no meu grupo de pesquisa estavam baseados na sua capacidade para originar fluxos, nas percepções e sensações que o ambiente provocava e na estrutura física dos lugares que era à maneira de trilhas. Surgiu, durante o processo também um nexos sociopolítico em relação aos lugares de passo e à função imposta a esses espaços, não obstante isso foi resultado de um trabalho prolongado e de várias conversas entre os membros do grupo, não sendo considerado o eixo do contexto desde o início. O que inicialmente o ambiente propunha veio em forma de movimento e de experiências sensitivas e perceptivas, não por imposição minha, mas pelo funcionamento dos ambientes<sup>50</sup>. De qualquer maneira, é claro que as correspondências simbólicas socioculturais aconteceram em algum momento, pois o espectador as faz também e são inevitáveis, pois ninguém é um indivíduo isolado do seu entorno. No final, estas beneficiaram também o

---

<sup>50</sup> Para os exercícios de aproximação ao espaço os estruturei de maneira a abordar o espaço a partir de diferentes estratégias, assim, às vezes, uma das atrizes agia corporalmente no espaço, enquanto outra observava e outra escrevia o que vinha na sua mente para depois mudarem de papel entre elas. Por essa razão, existem registros escritos dos exercícios, mas ainda através da palavra o ambiente se manifestou de uma maneira bastante abstrata e não-linear.

processo criativo a partir da variedade de visões que detonaram, razão pela qual nunca existiu a tentativa de evitá-las.

Tem se falado que não é possível isolar os elementos da cidade de maneira que numa ação teatral se trabalhe só por meio de um dos eixos que propus antes nesta pesquisa, ainda assim é muito difícil abranger todos eles numa única ação teatral. Em consequência, normalmente, existe uma mistura de categorias nas aproximações com o ambiente urbano e dependendo de quais dominam no enfoque e no interesse do artista, as ações teatrais vão ter diferentes características, já que cada dramaturgia surgida de cada eixo funciona de uma maneira particular. Dessa forma, a “fala” do espaço por meio da trama urbana se aborda, na maior parte, através de imagens visuais; o contexto tende a manifestar algum tipo de discurso social ou político; no caso dos fluxos, aparece o corpo em movimento ou deslocamento e a “fala” do espaço desde a percepção-sensação se centra na dinâmica de afetar e ser afetado<sup>51</sup>.

Acredito que é mais fácil para o contexto e a trama urbana estimular o pensamento, as lembranças e a reflexão, já que são coisas que podem ser descritas por meio do discurso e conseguem contar histórias. Por outro lado, é difícil colocar em palavras o que acontece com o artista cênico ao se encontrar com os fluxos e as sensações que se produzem num espaço, porque são presença e pulsações. Nesse caso é mais fácil se expressar por meio do movimento do corpo, ainda que com isso não desejo dizer que seja impossível trabalhar uma ação teatral com narrativa a partir dos fluxos ou das sensações como centro, mas que a tendência é destes eixos fluírem para o performativo. No caso da trama urbana e o contexto, parece que estes podem ser utilizados tanto para narrar histórias, quanto para criar performances ou intervenções, mas sempre com um grande poder discursivo e de transmissão de mensagens, ao contrário do fluxo e a sensação que potencializam a experiência. Mesmo assim, cada eixo existe em relação com os outros e na prática facilmente as fronteiras se confundem.

---

<sup>51</sup> Tirei essas conclusões do trabalho prático e da análise dos eixos que fiz no capítulo 2. A trama urbana, composta de arquitetura e objetos físicos, normalmente, é utilizada para criar imagens com ela, pelo que pode expressar muito visualmente. O contexto se relaciona com o que vivemos no dia a dia e o que é imposto pelas diferentes estruturas de poder ou por nossa história, cultura e experiência própria. Todas essas coisas expressam um discurso e uma série de crenças e regras de comportamento que eventualmente podem ser expressas na ação teatral. Os fluxos implicam deslocamento e, portanto, quando o artista se apropria deles para sua criação se relaciona com o movimento da cidade através do corpo, que é sua principal ferramenta (nesse caso, a posição estática tem também um papel ativo e por isso a considero dentro do movimento). Finalmente, a percepção e a sensação surgem da dinâmica de intercâmbio entre o corpo e os outros objetos no mundo, assim, essencialmente existe uma procura de troca nesse tipo de ação teatral, seja só entre ator e espaço ou entre ator, espaço e espectador. De qualquer maneira, temos que lembrar que nunca paramos de perceber, de sentir, de nos movimentar, implicar aspectos socioculturais e políticos em nossas ações, e certamente não podemos nos excluir da camada física da cidade e as composições visuais que se criam nela. Todos os eixos se encontram o tempo todo ali porque são parte do ambiente, a questão é qual deles se destaca na ação teatral que desenvolvemos no momento.

Uma das principais dificuldades no momento de iniciar um trabalho cênico nos espaços da cidade a partir das suas dramaturgias é a necessidade de atores com capacidade de captar as características do ambiente. O ator precisa “saber como penetrar na cidade e ao mesmo tempo ser capaz de deixar-se penetrar pelas dinâmicas da cidade (...) compreender as reentrâncias da cidade, e descobrir como seu corpo e seu espetáculo serão interferidos pela mesma” (CARREIRA, 2009, p.8).

A primeira vez que o ator vai para o ambiente urbano pode se sentir intimidado pelo olhar das pessoas ou por não saber o que fazer com esse espaço, pois o excesso de estímulos que oferece a cidade num primeiro momento aturde a pessoa, que não sabe qual deles deve escolher e como assimilar isso. Os fluxos nos espaços, por exemplo, modificam em grande medida a sensação do ator, a inibição e a concentração, já que quanto maior e mais próxima a massa de pessoas, o espaço pessoal parece ser invadido e o ator pode ficar desprotegido de uma maneira que raras vezes acontece num palco. Como consequência, são necessárias no ator certas características, entre as quais se encontram a adaptabilidade, a abertura às modificações que o espaço possa propor e uma grande capacidade de concentração.

É necessária, por parte do ator, uma imersão no espaço e no tempo presente. Por isso se diz que a atividade do ator no ambiente urbano não trabalha com a mimese, que seria a imitação de ações, mas com uma composição de ações. Trata-se de “um trabalho de protocolos e procedimentos cujo estímulo não mais obedece ao imaginário do personagem, ou da narrativa, mas sim à efetivação de uma lógica de jogo” (MUNÍZ, 2011). O diálogo com a cidade exige do ator sair de uma interpretação fundamentada na interioridade da personagem para entrar numa dinâmica na qual coexistem elementos técnicos e uma convivência com a incerteza que caracteriza o espaço urbano (CARREIRA, 2010). Por isso, nos processos de construção de ações teatrais no ambiente da cidade não existe uma fixação de ações nos ensaios, mas a organização de um programa adaptável e comumente baseado em composição de imagens. A interação entre espaço e ator é sempre por meio de ações, visto que para o espaço não é possível se comunicar por meio da palavra.

Durante as experimentações com o grupo de pesquisa que organizei, existiu um problema relacionado ao anterior, pois as atrizes – sem experiência com espaços não convencionais – entendiam bem a necessidade de conexão e de abertura com os locais, mas suas interações com o espaço pareciam acontecer mais num nível interior do que exterior. Por causa disso, eu conseguia ver uma tentativa de trabalho cênico, mas os transeuntes, ainda que percebessem alguma coisa de particular nas atrizes, pareciam não conseguir identificar se era um ato artístico ou simplesmente uma pessoa confusa e perdida no espaço. Se é verdade que

as sensações são uma parte importante do ambiente e que os limites entre real e ficção podem ser usados em favor da obra, o teatro no espaço urbano depende grandemente do trabalho exterior com o corpo para ser totalmente efetivo, visível e identificável como ato artístico, sendo que a intenção não era fazer Teatro Invisível à maneira de Augusto Boal<sup>52</sup>. Basta dizer que, uma vez que fizemos o ajuste e abordamos as mesmas sensações, porém mais exteriorizadas e com um corpo mais presente, o problema ficou resolvido.

Considero que o mais importante na relação entre ator e ambiente urbano é dar ao local uma posição ativa e propositiva, que permita descobrir potencialidades dos espaços, pessoas e situações, além de criar relações efetivas com o local e com as pessoas com quem estamos trabalhando. É fundamental nunca se isolar, pois, por exemplo, nas minhas primeiras experiências no ambiente urbano como atriz, tinha dificuldades em conseguir criar uma conexão simultânea com o espaço e com o resto dos colegas. Assim, pela intensidade da interação com os outros atores abandonava a consciência do ambiente, afastando-me da questão de estar no espaço da cidade e esquecendo o mais importante neste tipo de trabalho que é o local específico. Esse problema não é raro nos atores com pouca experiência em espaços urbanos e, por isso, penso que é bom quando se trabalha nesse tipo de projeto pensar na relação com os outros como mediada pelo espaço, coisa que, se analisarmos, acontece de fato, pois a cidade é o suporte de nossas atividades e deslocamentos ao mesmo tempo em que é construção de nossa consciência individual e coletiva.

Aliás, quando falo que a relação com as outras pessoas e com o local é importante, não só penso nas relações com os outros atores, todavia, sobretudo, no público. A presença concreta dos corpos dos espectadores obriga também à reestruturação de demarcações (ARAÚJO, 2011) e essa situação não muda nem depois de muitos ensaios. Nas ações teatrais urbanas, em diferentes níveis, e, com frequência, o espectador tem liberdade de movimento e não é obrigado a ficar quieto pelas convenções sociais do espaço, ao contrário, quem intervém no espaço do público é o teatro e, portanto, é dele a tarefa de tentar se adaptar às condições.

---

<sup>52</sup> “O teatro invisível consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação” (BALESTRERI, Silvia. *Verdade e ética no teatro invisível*. Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol 1. Porto Alegre: UFRGS, 2013). O intuito desse teatro é questionar hábitos, comportamentos e mecanismos de poder.



(Fig. 16) Práticas corporais no cruzamento de ruas. Foto: Cláudia Álvarez

“O espaço afeta a interpretação, ao proporcionar ao ator uma situação atmosférica e objetual específica, diferente daquela construída cenograficamente” (ARAÚJO, 2011, p.174). O ator, à sua vez, afeta o espaço humanizando-o e teatralizando-o (ARAÚJO, 2011). Essa dinâmica de afetar e ser afetado é a base para começar a trabalhar com o local específico, por isso é necessário criar um envolvimento perceptivo que permita gerar leituras do ambiente e criar mapas dele (SCHECHNER, 1994), para depois conseguir originar os espaços de enunciação.

Ironicamente, ao mesmo tempo em que o artista precisa estar aberto ao estímulo, precisa evitar o excesso dele, pois como tenho dito, seja escolha do encenador, do ator ou de ambos, um enfoque tem que ser escolhido. A partir daí, o ator pode se concentrar nesses estímulos e, se não os negar, modular a influência dos outros componentes do espaço. Por isso, quando falo da abertura do ator falo de uma abertura controlada.

Um recurso que costumo utilizar e que também outros artistas tem usado para a abordagem do espaço urbano por meio do corpo é o Contato-improvisação, uma técnica de dança cujo fundamento é a comunicação corporal por meio do toque. É um estudo do movimento a partir do equilíbrio, desequilíbrio, gravidade e peso (ARAÚJO, 2011), no qual nunca se perde o contato com o outro.

O tipo de aproximação que o Contato-improvisação faz, acorda o *corpo-consciência*, que tem a capacidade de entrar em contato imediato com os outros corpos (GIL, 2004) e de se comunicar através de sensações, vibrações e ritmos com o mundo, desde o exterior e desde o interior. Utilizo esse tipo de prática corporal com a adição do contato com o espaço urbano como o contato principal que não deve ser perdido, porém como naturalmente e por causa da gravidade quase sempre temos contato com o espaço pelo chão, muitas vezes adiciono regras de níveis ou áreas do corpo tocando o espaço, a maneira de estimulação para o ator. Esta forma de explorar o ambiente permite descobertas ao nível da percepção-sensação e possibilita a composição com a trama urbana, dando como resultado ações teatrais com boa quantidade de trabalho corporal. Nas ações da companhia DA MOTUS! ou do *Carpa Theater*, por exemplo, detecto reminiscências desse tipo de aproximações com o espaço, mesmo sem ter presenciado os processos de criação e só pelo tipo de presença que o corpo em contato com a trama urbana tem dentro das obras.

Também pode ser útil nas experimentações *in situ* tentar detectar em que partes do espaço me sinto confortável ou desconfortável. Esse exercício implica simplesmente percorrer o lugar e captar a energia que vem das pessoas, das coisas e das formas no espaço (SCHECHNER, 1994). Dessa maneira, se é possível descobrir zonas e fronteiras baseadas em outros fatores que não estão à vista. Adicionalmente, ao terminar a prática se pode fazer um exercício de reflexão, tentando descobrir quais são os fatores que me levaram a me sentir confortável ou desconfortável nesse ambiente. Na verdade, qualquer tipo de percurso do espaço urbano sempre gera a possibilidade de criar mapas do ambiente que depois podem ser utilizados na criação cênica, seja através do método anterior, de simples passeios ou de atividades de deriva ou errância<sup>53</sup>. Desses percursos de exploração, surgem questionamentos, lembranças, impressões e ligações com a cultura popular.

Muitas outras estratégias podem ser empregadas para se aproximar ao espaço urbano, conhecê-lo e conseguir criar com ele. Qualquer exercício que implique a percepção através dos cinco sentidos, procurar os detalhes nessa percepção e dar atenção às sensações é útil e pode sê-lo ainda mais se existir uma preparação prévia do ator através da colocação no presente. Na disciplina ministrada como parte de meu estágio docente, por exemplo, utilizei

---

<sup>53</sup> Derivas e errâncias tem a mesma premissa, que é permitir se perder nos espaços e ficar a mercê do acaso. No exemplo da Deriva proposta por Debord (1999) existe um dispositivo que guia aleatoriamente à pessoa. As errâncias, propostas por Berenstein Jacques (2008), implicam simplesmente o experimentar o ambiente urbano procurando a desorientação que se experimenta ao estar perdido, além da lentidão e a vivência do espaço com enfoque no corpo.



repetidamente exercícios de meditação com enfoque na respiração e na consciência do corpo. Por outro lado, no grupo de pesquisa optamos por iniciar com deslocamentos pelos espaços numa velocidade muito lenta para começar a entrar num estado criativo. Além disso, no caso dos encontros do grupo de pesquisa – no qual tínhamos mais tempo disponível para aprofundar – normalmente as práticas duravam horas, pois a partir da minha formação e da minha experiência com outros encenadores em espaço urbano tenho aprendido que é depois que o ator esgota seu repertório habitual de ação que começam a surgir as coisas mais interessantes, criativamente falando. No princípio, a preocupação do ator é encontrar o que fazer com o espaço, por causa disso, é só depois de um tempo que se consegue um estado de relaxamento e conexão natural que coloca a atenção no momento presente. De qualquer forma, com a experiência e conforme se realizam mais atividades no espaço, o tempo necessário para entrar no estado criativo diminui.

Com base em todo o anterior, fica claro que o ator que trabalha em ações teatrais a partir das dramaturgias da cidade deve ser um ator propositivo nas falas, nas cenas, nos materiais, nos objetos e na maneira de ocupar os espaços, pois ainda se o projeto cênico não fosse processo coletivo, de qualquer maneira, na hora das apresentações quem tem que resolver as dificuldades e ajustar a ação é o ator, fazendo uso de sua capacidade de improvisação e abertura ao acontecimento.

As ações teatrais na cidade exigem do ator grande intensidade física. Por causa disso, outra coisa a se levar em conta é a necessidade de uma qualidade energética diferente à cotidiana, ainda que essa aja dentro do ritmo normal da cidade. É interessante observar como a mudança de energia e intenção no ator, repercute no seu corpo de uma maneira que mesmo a menor expressão é percebida pelos transeuntes como uma quebra da rotina. No trabalho com o grupo de pesquisa que teve lugar no cruzamento de ruas, começou-se explorando possibilidades de ritmos e deslocamentos que saíssem do cotidiano com ações pequenas, como caminhar. Ainda assim, desde o primeiro momento, as pessoas que transitavam percebiam uma mudança quando passavam perto das atrizes, como se a mínima instabilidade daquilo que é tão conhecido provocasse um impacto muito maior. Nesse primeiro momento de exploração, talvez ainda não existisse uma estética definida, mas ao nível das intensidades alguma coisa acontecia. Como resultado desse tipo de enfoque, o trabalho do ator cria um plano de ação que sai da realidade cotidiana, porém ainda em contato com ela. Cria um espaço limiar entre real e ficcional e entre o que foi planejado previamente e o que acontece pela ação do acaso. O ator não abandona sua realidade e por isso age num espaço entre o teatral e o performativo.

Uma das coisas que mais se fala na diferenciação da experiência de encenação no ambiente urbano da encenação em edifícios teatrais, é que acontece uma estimulação do artista a partir de que ele sempre interage com objetos e elementos reais em cena, o que expõe, segundo Rebouças (2009), uma teatralidade do real, ou seja, o real ressignificado pela representação. Eu, por outro lado, consigo pensar em pelo menos três tipos de utilização que os elementos do espaço real têm nas ações teatrais em espaço urbano, inclusive a proposta por Rebouças: primeiro, podem acentuar a realidade; dessa maneira, viram uma ferramenta para produzir um hiper-realismo<sup>54</sup>. Em segundo lugar, se utilizados de uma maneira totalmente diferente ao uso cotidiano, constroem outras possibilidades de realidade, permitindo a aparição de outros universos ontológicos<sup>55</sup>. Por último, está aquela utilização dos elementos do ambiente que fica na fronteira entre real e fictício, deixando em dúvida ao espectador e expondo, como Rebouças apresenta, a teatralidade do real e também o que existe de real no teatral<sup>56</sup>.

É importante levar em conta, para começar com a construção de ações teatrais, que o local pode funcionar como espaço ficcional ou como espaço metonímico. Como espaço ficcional, toma-se a estrutura do ambiente, referentes, simbolismos, funcionamento e estímulos para criar outro espaço, ainda em relação inevitável com o espaço real, mas tentando relacioná-lo também a uma ficção de maneira que poderíamos dizer que dois espaços convivem na mesma espacialidade se aproximando ou se afastando um de outro durante o decorrer da ação teatral. Por outro lado, “podemos chamar de metonímico o espaço cênico cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real” (LEHMANN, 2007, p.267), isso quer dizer que as ações teatrais nesse tipo de espaço acontecem no aqui e agora do espaço tal e como é<sup>57</sup>.

Antes de estar na condição do ator, o sujeito é um cidadão em completa relação com os espaços (DOS SANTOS E DE MATOS, 2009). Em consequência, as explorações nos ambientes podem estar cheias de lembranças e referentes passados, além de um repertório de movimento que já é próprio do ator nesse espaço. A pesquisa prática e documental previa à estruturação da ação teatral tem o intuito de complementar essa informação, tomando em

<sup>54</sup> *SRE visitas guiadas* trabalha nesse nível, pois não pretende a formação de ficção nenhuma no espaço, simplesmente mostrar a realidade de uma maneira cênica. Descrição no capítulo 2.1, pág.34-35.

<sup>55</sup> *Becket o el honor de Dios*, adota esse enfoque, construído uma ficção, ainda que potencializada pelo contexto do espaço. Descrição no capítulo 2.1, pág. 32-33.

<sup>56</sup> Em geral, eu penso no trabalho do Teatro da Vertigem nessa tendência, mas, sobretudo, o caso de *Bom Retiro 958 metros*. Descrição no capítulo 2.3, página 61.

<sup>57</sup> Por exemplo, *Cegos*. Descrição no capítulo 2.2, pág. 46-47.

conta geografia, locação, topografia, à comunidade e à história local, privada e nacional (McIVER, 2004). Bem como Schechner (1994), considero que no tipo de projeto cênico que me interessa na pesquisa, não há mente sobre corpo ou corpo sobre mente. Ainda que meu enfoque na aproximação ao ambiente sempre esteja baseada numa interação com o corpo, considero importante fazer paralelamente ou anexado às atividades corporais a observação e pesquisa dos antecedentes históricos dos espaços, do seu aspeto simbólico e de como se coloca isto na memória das pessoas<sup>58</sup>. O artista cênico deve funcionar como um todo.

Os vestígios dos encontros são importantes, porque permitem a idealização de situações. As experiências que acontecem durante as aproximações aos espaços, assim como o registro de depoimentos sobre o lugar, podem ficar arquivados numa grande variedade de formatos como a escrita, a imagem, o sonoro, objetos achados durante a atividade ou o próprio corpo através de *corpografias*. Estes registros funcionam como base do que pode se criar a partir da especificidade do local e podem inspirar ações teatrais ou aparecer nelas, tal e como em *Prometeo*, do Mapa Teatro<sup>59</sup>, eram projetados vídeos do acontecido no bairro *El Cartucho* antes de ser demolido.

O *brainstorm* é um recurso que pode ser utilizado depois do período de exploração, para começar a tarefa de estruturar tudo ao redor de uma ideia e para descobrir quais são os interesses de cada pessoa. É aqui que começam a aparecer com mais frequência os elementos de contexto político e sociocultural dos espaços, pois ainda que desde o momento das aproximações corporais ao ambiente estejam sempre presentes, agora podem ser expressados com mais clareza.

As situações que podem se viver a partir de uma espacialidade como o ambiente urbano são infinitas, inclusive, nem sempre os eixos de aproximação se correspondem nas suas “falas” expressando cada um alguma coisa que não termina de se complementar com o resto<sup>60</sup>, por isso, na fase de criação tem que se começar a fazer as escolhas e selecionar o enfoque e os aspectos simbólicos e relacionais do espaço que interessam para o projeto. Aqui, entra não só o presente dos lugares, mas seu passado e possível futuro, além de uma análise dos usos e da vida cotidiana. O caminho final que o artista cênico irá tomar depende das afinidades e conflitos que tenha criado nele o que a cidade expressa, assim como a

<sup>58</sup> Alguns artistas desenvolvem a pesquisa de contexto de maneira documental, outros através de entrevistas, práticas de campo ou convivências com habitantes que moram ou transitam nas zonas.

<sup>59</sup> Descrição da peça no capítulo 2.2, pág.48-49.

<sup>60</sup> Por exemplo, um prédio de arquitetura clássica que tenha ficado no meio de uma zona em decadência na qual o contexto é de uma classe social baixa ou a praça solitária no meio de um fluxo intenso de tráfego. Nesses casos a relação dos níveis do ambiente é através do atrito.

intencionalidade final do ato artístico: expor, ir no contra, lembrar, gerar quebras, enfim, uma vez que os materiais primários foram dados, fica ao artista decidir como empregá-los. Fazer ações teatrais a partir do local específico não significa ficar a mercê do que o espaço estabelece, mas criar pontos de encontro através dos quais se expressar. É óbvio que, como artistas, sempre temos uma ideia do que nos interessa fazer, mas não podemos deixar isso nos levar a uma manipulação forçada do espaço, uma vez que isso só afasta o artista da fala própria do espaço e o deixa naquela interação apenas cenográfica, que durante toda a pesquisa tenho tentado evitar.

Os métodos para estruturar o decorrer da ação teatral podem ser os mais variados, porém, é comum aproveitar a natureza um tanto caótica e fragmentada que adquirem as obras ao se desenvolver no ambiente urbano para experimentar com a disposição das ações por meio da bricolagem, a interrupção, a simultaneidade, a repetição, as estruturas não-lineares e a mistura de linguagens. A etapa depois da exploração dos espaços pode ser considerada uma etapa que funciona com base na prova e no erro e, como consequência, grandes modificações podem acontecer na ideia original que se tinha do que o projeto artístico poderia ser.

Foi nessa etapa que no grupo de pesquisa em Porto Alegre abandonei a ideia de unificar as ações com uma narrativa e, ao contrário disso, optei por fazer ações teatrais mais próximas da performance às quais nem sequer incluíram textos. Depois, uma modificação da área específica utilizada na passagem subterrânea da estação de Trensurb levou a substituir uma sequência de ação totalmente abstrata – que concordava com o grafite pintado na parede dessa zona – por um jogo de interação com as personagens que propunha o grafite da nova área escolhida, aliás muito mais figurativo e no qual as sequências quase dançadas de movimento não concordavam<sup>61</sup>. Mais tarde, no espaço do cruzamento de ruas e com a adição de um tule dentro da sequência de ações, toda a ação desse espaço seria também reestruturada, ficando mais teatral do que tinha sido no princípio. Com o anterior, fica claro que não pode se pressupor o rumo que vai tomar a ação teatral na hora de passar do conceito à prática e também expõe o fato de que cada mudança afeta o produto na sua totalidade.

---

<sup>61</sup> Na primeira zona escolhida, os grafites que decoram as paredes são misturas de cores e figuras não definidas, ora, na nova área, encontrava-se um grafite de Os Gêmeos (Gustavo e Otávio Pandolfo), conhecidos artistas brasileiros que costumam desenhar personagens de pele amarela nas paredes.



**(Fig. 17) Trabalhos como o segundo grafite. Passagem subterrânea na estação de Trensurb.  
Foto: Claudia Álvarez.**

Penso que nesse tipo de prática cênica não pode existir um resultado final fixo, pois durante todo o processo as ações teatrais continuam sofrendo mudanças<sup>62</sup>. Acredito que, se hoje tentasse retomar o produto artístico “pronto” surgido em algum dos projetos que tenho participado, o resultado não seria o mesmo, pois os espaços mudam tanto quanto as pessoas. Dessa maneira, o trabalho a partir das dramaturgias dos espaços urbanos se torna produto artístico em processo constante de evolução. Ao mesmo tempo, o papel criador do ator não acaba com a apresentação da obra finalizada, em princípio porque se trata de um resultado que nunca termina de ser completado. As mudanças constantes das quais é objeto a percepção de um lugar que é praticado não só pelos atores, mas também por cidadãos, não permitem essa finalização, então, a partir do momento em que o período de apresentações começa, o que acontece na atuação do intérprete é, ao mesmo tempo, interpretação e escrita de uma situação cênica (CARREIRA, 2009).

As obras como processo implicam interatividade, permeação e risco que surge do não se fechar num produto final (COHEN, 2013). Além disso, uma particularidade no processo cênico que se desenvolve a partir do espaço urbano, é que em muitas ocasiões não se tem

<sup>62</sup> É claro que em todo o teatro isso acontece, ainda o teatro que se faz num palco convencional existem mudanças, no entanto, no teatro em ambiente urbano é ainda mais perceptível pela espontaneidade e frequência com que isso acontece.

oportunidade de ensaiar no local, ou os “ensaios” acontecem sem se ocultar ao olhar de quem passa, virando uma espécie de ação teatral por si mesmo.

Os ensaios *in-situ* afetam a percepção do transeunte desde que se coloca no espaço como uma ação que cria desordem no cotidiano, não fazendo diferença para ele nesse momento se trata-se de uma atividade de preparação para um produto mais desenvolvido. Assim, o processo se torna também parte do produto artístico numa modalidade de trabalho nas artes cênicas que está aberta ao público desde a construção da obra. Então, a ação teatral se torna, nas suas apresentações, um registro de um processo de relações prévias, mas não como resultado ou produto, apenas como um limite (SÁNCHEZ, 2007). Assim, por uma parte, a obra artística nunca termina de se desenvolver e, por outra, a denominação de obra se estende e abrange também o processo de criação. Como consequência, não podemos definir aonde começa e termina a ação teatral na cidade como experiência artística.

Penso nas propostas cênicas no ambiente da cidade como obras artísticas que apresentam um caráter de intervenção urbana, mesmo se a intencionalidade principal do projeto não é essa. Isso é consequência do fato de que esse tipo de teatro acessa nos espaços os modificando de uma maneira inesperada, pois, seguindo a definição de espaço não convencional dada no início da pesquisa, os “espaços cênicos” escolhidos para desenvolver as ações teatrais podem ter qualquer uso original, exceto o de palco. Toda obra artística que constrói novas possibilidades para a cidade e faz releituras dela, ainda que de maneira provisória e fragmentada, está intervindo nela num sentido amplo da palavra.

Além do anterior, claro, existem ações cênicas que se denominam de intervenção porque além de agir modificando o espaço de maneira incomum, tem o objetivo de surpreender os transeuntes, os quais se transformam, nesse momento, em espectadores, voluntária ou involuntariamente. Mais do que contar uma história, as intervenções procuram a desestabilização e a mudança; contudo, toda ação teatral urbana possui em maior ou menor grau essa qualidade de intervenção.

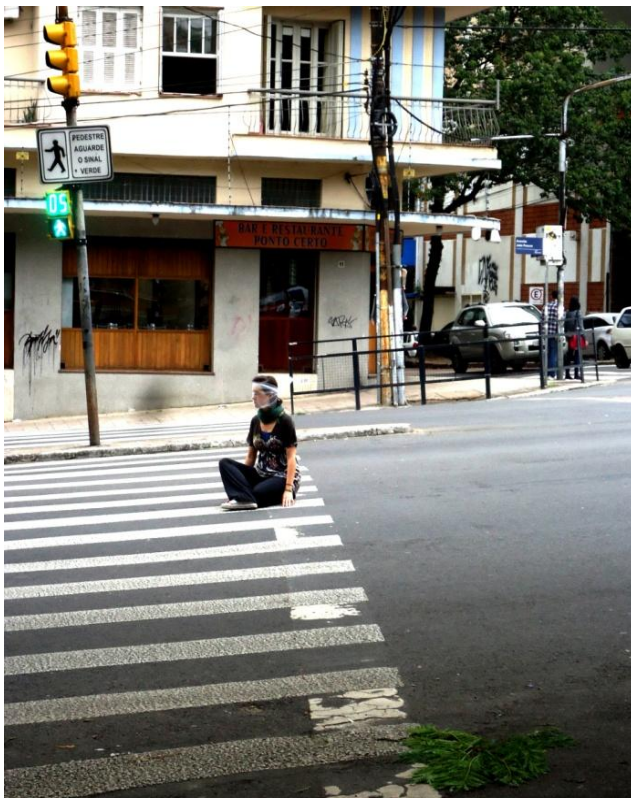
Nos últimos anos, vejo essa intenção de modificar os espaços e o comportamento padrão neles se popularizar mais e mais entre os artistas cênicos, expressando uma necessidade de mudança e de ação social no setor artístico da população. Esse fenômeno não acontece só no Brasil, sendo que em muitos países da América Latina e da Europa existem grupos que frequentemente realizam projetos dessa índole<sup>63</sup>. Ao mesmo tempo, como artistas,

---

<sup>63</sup> Basta olhar alguns dos exemplos de ações teatrais que tenho abordado nesta pesquisa. *Cegos* (pag. 46-47), *...con tatto* (pag. 41), *Los dormilones*, *A veces creo que te veo* (pag. 59), *Espacios del deseo* (pag. 44-45) e

temos que nos perguntar quais serão os métodos adequados para se aproximar e captar a atenção de um novo espectador, cuja característica é uma atenção que muda constantemente de foco, pois como Artaud expôs, “uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual” (ARTAUD, 2006, p.24).

As ações teatrais de intervenção se caracterizam por usar repertórios gestuais e procedimentos desestabilizantes através de todos os níveis do ambiente que tenho exposto nesta pesquisa. Isso com o intuito de tirar o espectador da sua situação confortável e cotidiana para levá-lo a um território de variação constante. Reestruturação imagética da cidade através da trama urbana, discursos e uso do espaço que se opõem no contexto ao estabelecido pelas estruturas de poder, jogos com as possibilidades de realizar trajetos e contrariar os fluxos ou convidar às experiências de percepção aprofundadas que revela uma outra cidade através das



**(Fig. 18) Ações teatrais no cruzamento de ruas.**  
Foto: Claudia Álvarez

sensações. Esse tipo de ação teatral leva ao extremo a afirmação de que nas ações teatrais no ambiente urbano o espectador fica com a incerteza do que irá acontecer, já que não existem convenções estabelecidas como é comum nos edifícios teatrais (WARNER apud TODD; LECAT 2003)<sup>64</sup>.

A ação teatral no cruzamento de ruas que resultou do trabalho com o grupo de pesquisa, por exemplo, estava baseada numa contradição dos fluxos dessa zona e, sobretudo, da pressa com a que se percorre a cidade hoje em dia. Na ação, existia uma tentativa de liberar o tempo e o espaço da sua percepção convencional e fazê-lo objeto e meio de contemplação ao alterar

*Public Relations* (pag.70) podem se definir como claras intervenções no espaço urbano não só pela invasão do espaço, mais pela intencionalidade de subverter o seu funcionamento.

<sup>64</sup> TODD, A. e LECAT, J. *El círculo abierto*. Barcelona: Alba, 2003

a movimentação das atrizes como se todo o tempo estivessem em câmera lenta. Nosso objetivo no cruzamento de ruas era eliminar as regras pré-existentes de comportamento e criar nossas próprias regras, a primeira delas sendo a velocidade de deslocamento<sup>65</sup>.

O teatro nos espaços não convencionais urbanos é considerado por encenadores e pesquisadores – como Carreira (2010) – teatro de risco, mas por que se faz tal afirmação? Quando me interessei pela primeira vez nesse tipo de teatro, ao ler esse termo o relatei com aquelas manifestações cênicas, como no caso da companhia *Bandaloop*<sup>66</sup> que, efetivamente, colocam o intérprete num perigo evidente, pois ninguém vai negar que dançar pendurado em prédios de vários andares de altura não implica risco algum. É verdade que, nesse sentido, o teatro no ambiente urbano faz uso desse tipo de recursos para chamar a atenção do espectador e ir à contramão do estado adormecido em que a repetição rotineira nos consome, embora, com a experiência depois entendi que, na verdade, mesmo sem acrobacia e rapel, a ação cênica nos espaços da cidade implica um risco permanente. Sobre os atores e performers que trabalham nesse tipo de obra artística, Lehmann (2007) comenta: “privados da proteção do palco, eles se veem expostos por todos lados – inclusive pelas costas – aos olhares, à desconcentração, talvez mesmo à perturbação e à agressão por parte de frequentadores impacientes ou irritados” (LEHMANN, 2007, p.205). Isso quer dizer que o risco se encontra em sair dos edifícios teatrais para a rua e outros tantos espaços nos quais as regras e fronteiras do ato cênico convencional não existem. Não é preciso fazer nada a mais, o ator que age no ambiente urbano já está exposto e numa situação vulnerável, na qual, inclusive, não retém o controle das ações e os espectadores podem reorganizar a cena.

No entanto, parece que quando o ator se coloca nessa situação, em que é frágil, o espectador de alguma maneira – talvez porque seja tirado da zona em que sabe o que deve e vai a acontecer no espaço – fica também se sentindo numa situação instável, mesmo quando minha experiência tem me mostrado que quase sempre é o ator quem está na situação mais comprometida. A desestabilização que sofre o espectador, ainda que na maioria dos casos, mais psicológica do que física, é suficiente para lhe provocar as mais variadas reações. Durante todo o período de experimentações em espaços de Porto Alegre, por exemplo, fiquei muito surpresa da urgência dos transeuntes por confirmar que isso era “alguma espécie de arte”. Sendo detectada como parte do grupo, tive que responder com frequência a

---

<sup>65</sup> No grupo de pesquisa, chegamos à conclusão de que o deslocamento rápido era totalmente desnecessário para cruzar a rua dado que o tempo nos semáforos para pedestres é suficiente para passar, ainda numa velocidade extremadamente lenta. Em alguns fragmentos as atrizes ainda tinham tempo de fazer outras ações, como se sentar no meio da rua, inclusive, antes de terminar o tempo.

<sup>66</sup> Companhia de dança em espaços verticais. Descrição na pág.37.



espectadores desesperados por saber qual era a intencionalidade disso. É interessante ver como, uma vez que se fala que é um projeto artístico, as pessoas parecem colocar isso na classificação de atividade dentro do sistema e ficam, quase sempre, mais tranquilos. Basta dizer, depois que a situação se repetiu algumas vezes, parei de afirmar que era parte do grupo, pois a função desestabilizadora parecia perder força.

Toda vez que se dá o apagamento dos limites, se infiltra no teatro a qualidade de uma situação (LEHMANN, 2007), o que faz ao espectador se perguntar até onde isso é uma ficção e até onde é uma realidade. Por outro lado, se todas as referências são tranquilizantes, a atitude defensiva dos espectadores desaparece (BROOK, 2004). No final, ainda nas experiências negativas, a ação teatral como intervenção parece cumprir sua função de estimular uma percepção individual, sensível e física acima dessa que é imposta e padronizada. Se as experiências com transeuntes irritados sempre vão estar ali, também existem experiências memoráveis de verdadeira interação entre o espectador e o artista, nas quais, acredito, consegue-se um grande objetivo: criar um encontro do público com o espaço que leve à criação de conclusões próprias (McIVER, 2004).

Em resumo, posso dizer que, nos processos de projetos cênicos em locais de ambiente urbano, tenho observado que existem pelo menos três etapas bem definidas: primeiro, a pesquisa e geração de experiências nos espaços; depois, a criação a partir dessas experiências; e, finalmente, uma possibilidade de transferência com aquele que assiste a ação, ou seja, o espectador. Na primeira parte, existe um reconhecimento inicial do espaço e a prática de diferentes explorações que tem como intuito começar a gerar um relacionamento com este. Posteriormente, na criação a partir das experiências se começa com a tradução para linguagem cênica e cada grupo tem diversos métodos para conseguir isso, por exemplo, improvisações, depoimentos, sequências corporais ou rascunhos de escrita dramaturgica. Por último, a transferência se completa no momento de apresentação para o espectador, na qual a maior parte dos artistas esperam um contágio da experiência que inclua o público.

Para terminar, muito tem se falado aqui ou em outros trabalhos da diferença entre o teatro que age no espaço urbano e o teatro de sala. Não discutirei aqui todas essas, no entanto, concordo com Ferreira (2008) quando fala que “de uma prática de reajuste ou adaptação a um lugar existente para acolher um trabalho, muda-se para uma consciência de um espaço associador e fundador que elimina a distinção entre a obra e seu abrigo” (p.36). Independentemente das técnicas diferentes para cada processo e para cada espaço, é verdade que ambiente e ação teatral não podem ser separados uma vez que o processo se relacionou desde o início com local específico. Na verdade, quando ações teatrais invadem a rua, tudo

acaba sendo parte do sentido da ação, mesmo sem querê-lo (MARTINS, 2012) e tornando difícil também outras distinções como o real e o fictício, a obra e o espectador, o processo e as apresentações; questões todas importantes e que, por razões de tempo e espaço, não conseguirei plasmar aqui de uma maneira mais desenvolvida. Por enquanto, não me cansarei de dizer que o mais necessário para fazer esse tipo de teatro é a abertura ao desconhecido. Tem que se abandonar a ansiedade por forçar os resultados e deixar à obra se desenvolver, além de ter um interesse no que acontece na cidade e na comunidade em que se mora, pois se alguma coisa tem me deixado convencida é que o teatro que se faz no ambiente urbano é que nem a arte, nem nós estamos isolados. Todos e tudo é parte de um grande e complexo sistema que chamamos cidade. Cidade não é só aquilo que está fora, cidade somos nós, e por isso a cada ação teatral que falamos, estamos também falando de nós mesmos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os espaços da cidade são nomeados ambientes porque existem para o espectador como lugares tridimensionais com múltiplos níveis agindo ao mesmo tempo. Eu, como outros artistas e pesquisadores, consigo perceber a influência que esse sistema complexo que chamamos ambiente urbano tem nas encenações que acontecem nos seus espaços, por isso, não o considero apenas cenografia, mas um elemento ativo que modifica a cena.

O espaço urbano existe como elemento autônomo da performance, sendo impossível o controlar e gerando novas questões para a prática teatral que já não existiria como organização fixa de elementos, mas como uma negociação entre o funcionamento da cidade e da cena que produz ações teatrais em constante mudança. Ainda, devo admitir que se, de alguma maneira, consegui nesta pesquisa o intuito de idealizar na teoria uma maneira mais ou menos organizada de pensar a cena teatral nos locais da cidade, não pode ser o mesmo caso que o da prática, pois conforme se deu o desenvolvimento da investigação, tomei consciência de até que ponto a cidade foge de qualquer tentativa de colocá-la numa moldura durante as encenações.

No entanto, hoje, o meu pensamento sobre como os eixos ativos no espaço urbano se relacionam com a cena é muito mais claro e, nesse sentido, este trabalho pôde contribuir na prática para o entendimento de como o espaço urbano, dentro do seu aparente caos, é uma rede de sistemas com a sua própria lógica e que nenhuma mudança nele é isolada nem vem do nada. A maneira de olhar para a os locais da cidade como dispositivos cênicos sem dúvida muda ao se mergulhar nos seus processos, no entanto, a sensação de expectativa e de incerteza que se tem ao trabalhar com os locais não tem terminado e a considero parte inerente ao trabalho cênico nesses locais.

A cidade se converte num mediador e não só por ser o suporte da ação teatral, já que, ademais, a memória e o contexto específico dos espaços influi nas leituras que os espectadores fazem das obras apresentadas. A trama urbana conta a sua própria história, os fluxos inerentes a cada lugar influem na movimentação dos atores e as percepções e sensações que cada pessoa tem dos locais transformam em única cada interpretação possível. A partir desse pensamento, a ideia do ambiente urbano como espaço para a encenação se torna mais complexa, pois tem que se considerar que a cidade não é só visível ou informacional, é também dinâmica e sensível.

Se o teatro já é efêmero por natureza, as ações teatrais criadas a partir de algum local do ambiente urbano levam a efemeridade para outro nível, sobretudo, porque o conjunto de

fatores que existiu numa apresentação nunca vai se repetir exatamente em conjunto; a cidade muda o tempo todo e a obra tem que ir se adaptando a essas mudanças. Além disso, a ação teatral existe tal e como é só em relação e se encenada no espaço original para o que foi idealizada. Em consequência, se existir reencenação em outros lugares, a ação muda e a cada mudança de espaço uma nova obra aparece

Os processos de criação se modificam quando o espaço para encenar é a cidade, e sobremaneira, quando a base para começar a criar é a própria cidade, pois nesses casos, primeiro é necessário começar procurando o que o espaço oferece, para depois o artista decidir o que usar, o que não usar e como usá-lo. A partir dessa situação, é preciso também pensar em outro ator que abre a sua percepção ao ambiente urbano na procura de estímulos para guiar-se e que não pressupõe nada, pois a experiência cênica no espaço urbano abriga o inesperado ao não ter convenções pré-estabelecidas, nem para atores nem para espectadores. O artista não pode prever totalmente o que acontecerá na ação teatral planejada, e nesse sentido, como criadores temos que aprender a ceder o controle total das obras, pois dentro delas começam se filtrar outros elementos do urbano, os quais fazem surgir novas interpretações para o trabalho.

Em resumo, posso dizer que existem pelo menos três fatores independentes nas criações cênicas na cidade que vão modificando a ação teatral: artista, espectador e espaço. Certamente, ainda que pareça simples, isso se transforma em uma relação bastante complexa, pois entendo que cada espectador e cada artista aqui implicado existe com seus próprios referentes. Ao mesmo tempo, o espaço, o interesse principal da minha investigação, não tem – como vimos ao longo deste trabalho – nada de simples e possui diversos níveis que a cada modificação influenciam no resto dos sistemas que conformam e configuram a cidade. Como consequência, penso este tipo de trabalho cênico específico ao lugar como uma criação feita de colaborações, não só entre artistas, mas entre cada um dos elementos implicados, o qual leva também a uma elaboração coletiva de sentido e à consequente desestabilização da noção de autoria da obra.

A cidade se transforma quando seus espaços são tomados como cenário de atividades artísticas e passam a ser vistos com um olhar estético. Dessa maneira, as ações teatrais propõem uma renovação na forma em que é percebido e pensado o espaço urbano e também abrem a possibilidade de uma reativação dos espaços a partir da arte. Assim, o teatro nos espaços da cidade vai além do entretenimento e se encontra com a oportunidade de existir como ação social e política.

Essa manifestação teatral nos oferece a possibilidade de outras realidades, assim como a suspensão dos condicionamentos automáticos gerados pela pressa e pela falta de atenção. Nesses momentos, o espectador, voluntário ou involuntário, é obrigado a reagir, ainda que seja rejeitando o acontecimento. Por esses procedimentos, as ações teatrais na cidade são consideradas eventos que modificam momentaneamente a cidade, baseando-se numa estética da impermanência, na qual o que interessa é a imediatez e a singularidade, por cima da possibilidade de repetir o evento. No entanto, acredito que as ações teatrais criam também um impacto além do instante presente.

A cidade é a prática que se faz nela e nesse caso o teatro é uma prática alternativa que também gera sentidos sobre o urbano. Estes sentidos vão além da obra artística, sobrevivendo nas memórias e nos corpos dos espectadores. Existe uma possibilidade de resistência desde o micro, já que as transformações, mesmo que temporárias, podem inspirar outras mais duradouras. O que faz a ação teatral é colocar o precedente de uso de um espaço que pode ser repetido pelos cidadãos ou outros artistas, além de convidar à invenção de outros usos além do proposto.

O viés político do teatro nos espaços da cidade existe no momento em que a arte se torna instrumento de denúncia, de desocultação, de participação, de reativação ou de articulação de imaginários simbólicos que tem relevância para a sociedade, mas também possui desde o início uma qualidade política para além da temática das ações teatrais, é ativada pelo simples ato de sair do lugar tradicional do teatro. Só pelo fato de não acontecer no espaço ao qual normalmente está relacionado, vai provocar esse efeito extrarrítmico.

As manifestações teatrais no ambiente urbano não terminam de abandonar a realidade, a qual se apresenta a cada momento através da materialidade dos corpos, das memórias dos acontecimentos reais, da mudança de uma função representativa para uma função apresentativa no ator, do espaço que é o mesmo da vida cotidiana e através da presença do outro, ator ou espectador, que compartilha a mesma experiência. Tudo isso faz com que exista uma permanente oscilação entre o teatral e o performativo.

Acontece, ademais, a quebra do paradigma do lugar sagrado do ator, que não se encontra mais num espaço dividido e se mistura com o público, ganhando um contato direto com ele e acessando um novo leque de variações de interação possíveis, nas quais nem sempre o artista tem o controle da cena, cedendo em ocasiões o controle da situação ao espectador ou ao próprio espaço. Praticantes ao mesmo tempo em que participantes, observadores, mediadores e testemunhas, os atores jogam com uma condição dual e com a possibilidade de menor protagonismo.

Por outro lado, o espectador é tirado da sua condição de observador passivo e é convidado a criar, transformando-se em agente compositor e parte da materialidade cênica. O público se encontra dentro da obra, aumentando o número de estímulos oferecidos e criando um envolvimento direto de participação corpórea. Nesse tipo de prática cênica todos, atores e espectadores, intervêm no lugar e todos percebem o lugar conjuntamente. Existe uma experiência compartilhada com o público e um diálogo horizontal entre artista cênico, espectador e espaço, razão pela qual posso dizer que o teatro nos ambientes urbanos é uma prática relacional.

A experiência das ações teatrais em espaço urbano estimula todos os sentidos. Há uma trama urbana que existe como arquitetura e imagem visual, há diferentes sonoridades, odores e temperaturas; tem-se a possibilidade de contato físico com o espaço cênico através de texturas e objetos, existe liberdade de deslocamento e proximidade com o ator e os outros espectadores e, acima de tudo, existem as relações que por contexto cada pessoa consegue fazer. O conjunto de estímulos provoca uma qualidade de vivência e não apenas contemplação, razão pela qual o sentido da obra nem sempre reside na interpretação de uma mensagem.

Esse tipo de teatro se apresenta como acumulação de informações de diversas índoles, às vezes fazendo difícil a descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não necessariamente conflui com a dos outros. A partir dessa subjetividade nas interpretações e da efemeridade das ações, surge uma dificuldade no registro e no estudo desse tipo de manifestação teatral, sendo essa uma questão a ser pensada para futuros estudos.

Os processos de criação das ações teatrais que adotam como espaço cênico ambientes da cidade se distinguem, ademais, pela chance de ser assistidos – total ou parcialmente – por transeuntes curiosos, já que os espaços não se encontram necessariamente vedados. É verdade que, no caso de prédios fechados, a exposição pode ser menor do que aqueles projetos que usam a rua, ainda assim, em todos os casos os artistas se expõem à probabilidade de serem observados durante seus processos de preparação e de construção do que irá se tornar a “apresentação final” da obra. Por conseguinte, o processo criativo do artista que vai para os espaços urbanos não é misterioso, mas bastante público, pois não pode ser de outra maneira quando implica tantos outros elementos que não são do domínio único do criador cênico e que são tão próximos à população em geral.

O anterior, junto com o fato de que, na realidade, nunca terminamos de conhecer um espaço e de modificar a obra, faz com que seja incerto até que ponto vai a etapa de criação e

até que ponto começam as apresentações. Na verdade, parece que o processo nunca termina, pois as modificações, os ajustes e as descobertas continuam até o momento em que o projeto termina. Nesses casos, parece-me que tanto a cidade, quanto o teatro que se faz nos ambientes dela, poderiam ser classificados como *work in progress*.

Por último, gostaria de apontar que ainda que as ações teatrais tomando a cidade como espaço cênico têm essa capacidade de resistência às imposições das instituições que estão no poder, à ausência de interação social, aos espaços amnésicos que vão perdendo sentido no ritmo de vida de hoje, enfim, às características que com frequência se consideram negativas sobre a vida na cidade, não é, talvez, nem o caminho ideal, nem a intenção desses artistas idealizar o sentido de comunidade que antigamente se tinha e que se acredita perdido ou tentar a recuperação de um sistema de vida que não corresponde mais à atualidade. Pelo contrário, penso que a intenção última das manifestações teatrais no espaço urbano hoje, é explorar e encontrar novas maneiras de sociabilidade que correspondam aos tempos em que vivemos. Dessa maneira, a partir de que o artista cênico decida sair do edifício teatral para os muitos outros espaços que a cidade oferece, podemos estar contemplando um ato de curiosidade ou rebeldia que não se apresenta como inútil, mas como Artaud<sup>67</sup> falava, um ato que possui uma anarquia e que é fonte de emanação perpétua.

Então, gostaria de retomar as perguntas que realizei no momento inicial da pesquisa e propor as respostas provisórias que tenho encontrado. Dessa maneira repito: como se contaminar com a cidade? Como criar com ela? Como equilibrar no trabalho artístico as inquietudes próprias e o que a cidade expressa? E assim eu respondo: não é preciso nos contaminar da cidade porque já somos parte dela, é preciso apenas nos reconhecer na cidade e nos abrir à experiência do ambiente urbano; o como criar com ela depende do local específico e dos artistas implicados, não existe um método assim como não existe uma cidade apenas; finalmente, na questão do equilíbrio, posso dizer que não estou certa que este possa existir, pois nem a estabilidade nem a constância são qualidades do ambiente urbano, razão pela qual penso na relação artista cênico-cidade mais como um ir e vir de influências e não como uma colaboração de partes iguais.

Termino este trabalho com uma sensação de ter ainda mais perguntas do que respostas e com a certeza de que a cada conclusão parcial lhe correspondem muitas outras questões que por causa do tempo não consegui considerar aqui, em especial porque tenho observado que quanto mais se aprofunda no conhecimento do ambiente urbano como local cênico específico,

---

<sup>67</sup> Em *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

mais e mais questões aparecem para ser pesquisadas. Reconheço em especial a ausência de desenvolvimento de duas temáticas que me interessam fortemente e que apareceram a cada momento do período desta investigação: a emancipação do espectador e o encontro com o real. No entanto, penso ser esses temas o suficientemente amplos, como para serem tema de uma pesquisa independente e não quis impulsionar o desenvolvimento de questões das quais esta investigação não conseguiria dar conta. Por enquanto, conformo-me com o que tenho conseguido desenvolver até agora, não sem a intenção de continuar aprofundando-me no tema em trabalhos futuros. Assim, espero que as descobertas e indagações levantadas aqui possam ser de utilidade para outros colegas e interessados no tema, sempre tendo a certeza de que o conhecimento da relação entre as artes cênicas e a cidade continuará avançando, tal e como suas duas matérias de estudo fazem, a cada dia e a cada momento.



## REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Antonio. **A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido**. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2011.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BALESTRERI, S; OLIVEIRA, L. *Deambulações situacionistas em Bom Retiro 958 metros*. **Sala preta**, São Paulo, v.12, n.2, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57501>>. Acesso em: 16 jun. 2014.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNARD, Michel. *De la corporéité fictionnaire*. **Revue Internationale de Philosophie**, Paris, n.4, 2002.
- BOURGÉS, Héctor. La mirada como representación: entrevista. [12 de julho 2012]. Cidade do México: **CADAC**. Concedida a Fernanda Villegas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0yWcNZagvKQ>>. Acesso em: 16 fev. 2015.
- BROOK, Peter. **Más allá del espacio vacío**. 2 ed. Barcelona: Alba, 2004.
- CABALLERO, Ilena Díez. **Cenários Liminares**. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **Imaginários urbanos**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1997.
- CARDOSO, Ricardo José Brügger. *Espaço cênico – espaço urbano: A relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade*. In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA CIDADE E URBANISMO. **Anais**, v.7, n.1.2002. Disponível em: Acesso em: 21 abr. 2014. <<http://www.anpur.org.br/revista/rbeur/index.php/shcu/article/view/865>>.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O espaço urbano: Novos escritos sobre a cidade**. São Paulo: FFLCH, 2007.
- CARLSON, Marvin. *A cidade como teatro*. **O percevejo online**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412>>. Acesso em: 21 abr. 2014.
- CARREIRA, André. *Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade*. **O Percevejo online**, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, 2009. Disponível em:

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482/403>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Invasión: redefiniendo el orden de la ciudad*. In: CORNAGO, O. **Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización**. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010. p. 87-98.

\_\_\_\_\_. *Teatro performativo e a cidade como território*. **Revista ArteFilosofia UFOP**, Ouro Preto, n.12, p. 5-15, 2012.

CERTEAU, Michel de. **La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer**. México D.F.: Universidad Iberoamericana, ITESO, 2000.

COHEN, Renato. **"Work in progress" na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLAVIDAS, Felipe. **La ciudad pensada**. 1989. Tesis doctoral- Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 1989.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. *Teoría de la deriva. Internacional situacionista*, Madrid, v.1, 1999. Disponível em: <<http://www.sindominio.net/ash/is0209.htm>>. Acesso em: 31 de jan. 2015.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DOS SANTOS, A; DE MATOS L. *Vertigem: o público convidado a "re-ver-se"*. In: CARREIRA, A. **Teatro da Vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Áqis, 2009. p.7-16.

ESPÍRITO SANTO, D; LOTUFO, J. *Corpografias Urbanas*. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.4, n.1, 2014. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/41982>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

FERREIRA, Ines Karin Linke. **Inter/Loc/Ação**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*. **Architecture, mouvement, continuité**, Paris, n.5, 1984. p. 46-49.

GIL, José. *Abrir o corpo*. In: MARA, T; FONSECA, G; ENGELMAN, S. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. Transcrição de palestra. **ILINX - Revista do LUME**, Campinas, n.1, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Corpografias urbanas*. **Arquitextos**, São Paulo, n.93, 2008. Disponível em: < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

KAPROW, Allan. **Assemblages, environments and happenings**. New York: Harry N. Abrams, 1956.

KELLEY, Jeff. **Childsplay: The art of Allan Kaprow**. Berkeley: University of California Press, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço teatral e performatividade: Estratégias e táticas na cena moderna e contemporânea*. **Urdimento**, Florianópolis, n.11, 2008. p. 33-49.

LYNCH, Kevin. **La imagen de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

MARTINS, Lúcia Helena. **Dejetos, detritos e devaneios: dramaturgias do espaço em manifestações cênicas contemporâneas**. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) - Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2012.

MASSA, Clóvis Dias. *Estética Teatral e Teoria da Recepção*. In: **1. Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2007. v.3. p. 70 - 83.

MCIVER, Gillian. *Art/Site: Site*. 2004. Disponível em: < <http://www.sitespecificart.org.uk/>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

MUNIZ, Zilá. *O espaço público como espaço cênico*. In: CARREIRA, A. **Teatralidade e cidade**. Florianópolis: UDESC, 2011. p. 75-85.

OSORNO, Zulai Macías. *Sensibilidad a flor de piel: Los cuerpos que en escena se encuentran*. **Paso de Gato**, Ciudad de México, Ano 7, n.38, p. 18-23. 2009.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

REBOUÇAS, Evill. **A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional**. São Paulo: UNESP, 2009.

\_\_\_\_\_. Grupo encena peça em banheiro público do centro: entrevista. [18 set. 2004]. São Paulo: **Folha de São Paulo**, São Paulo.

ROCHA, A; ECKERT, C. *A cidade como sede de sentidos*. **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v.9, n.20, 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9296>>. Acesso em: 21 abr. 2014.

ROLNIK, Suely. *El ocaso de la víctima: La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia*. **Zehar**, Gipuzkoa, n.51, 2003.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **Psicología fenomenológica de la imaginación**. Buenos Aires: Losada, 1976.

SCHECHNER, Richard. **Enviromental theatre**. 2 ed. New York: Applause, 1994.

TODD, A. e LECAT, J. **El círculo abierto**. Barcelona: Alba, 2003.

## **APÊNDICE: EXPERIMENTAÇÕES EM PORTO ALEGRE – ARQUIVO VISUAL**

Nas páginas seguintes apresento o registro visual das experimentações realizadas na cidade de Porto Alegre/RS com o intuito de complementar minha pesquisa, as quais de alguma maneira permearam as ideias apresentadas na parte escrita desta dissertação. Cabe mencionar que, por várias razões, não se trata de um registro exaustivo e é apenas uma mostra do tipo de exercício cênico que se realizou de abril a junho de 2014. Primeiro, porque não tinha planejado incluir este arquivo visual na pesquisa e as fotos foram tiradas para fazer parte de meu arquivo pessoal de trabalho, de maneira que as fotos registram momentos que achei interessantes e não precisamente a totalidade do corpus do trabalho. Por outro lado, o enfoque da investigação era o funcionamento do espaço urbano como local cênico e a interação dele com o artista de uma maneira mais geral e sem ênfase particular no meu próprio trabalho, por isso, não tomei o cuidado de registrar cada um dos momentos do desenvolvimento das experimentações e quando existiu a necessidade de parar de tirar fotos para atender diretamente as inquietudes das atrizes, resolvi dar prioridade à qualidade da ação cênica em detrimento dos registros. Finalmente, por causa de uma falha tecnológica, algumas das fotografias foram perdidas, razão pela qual não existe arquivo fotográfico do realizado no estúdio docente. De qualquer forma, no grupo de pesquisa se abordaram as mesmas atividades do estúdio, com a diferença de serem mais aprofundadas e enfocadas a um resultado, assim, penso que o leitor pode ter também uma ideia geral do que aconteceu nessa experiência a partir das imagens aqui apresentadas. Sem mais, espero que este arquivo visual ajude a ilustrar um pouco melhor o processo vivido em Porto Alegre, sua relação com a pesquisa e sobretudo a maneira em que acontece o trabalho com os espaços da cidade como locais específicos nas artes cênicas.

## ORLA DO GUAÍBA

Espaço utilizado só na primeira fase do grupo de pesquisa. Explorações baseadas nas formas e texturas principalmente.

Atrizes participantes: Maria Cecília Lopes Guimarães, Raíza Auler Rolim, Manuela Miranda.

\*Fotos de Maria Cecília Lopes Guimarães, Raíza Auler Rolim, Manuela Miranda e Claudia Álvarez.



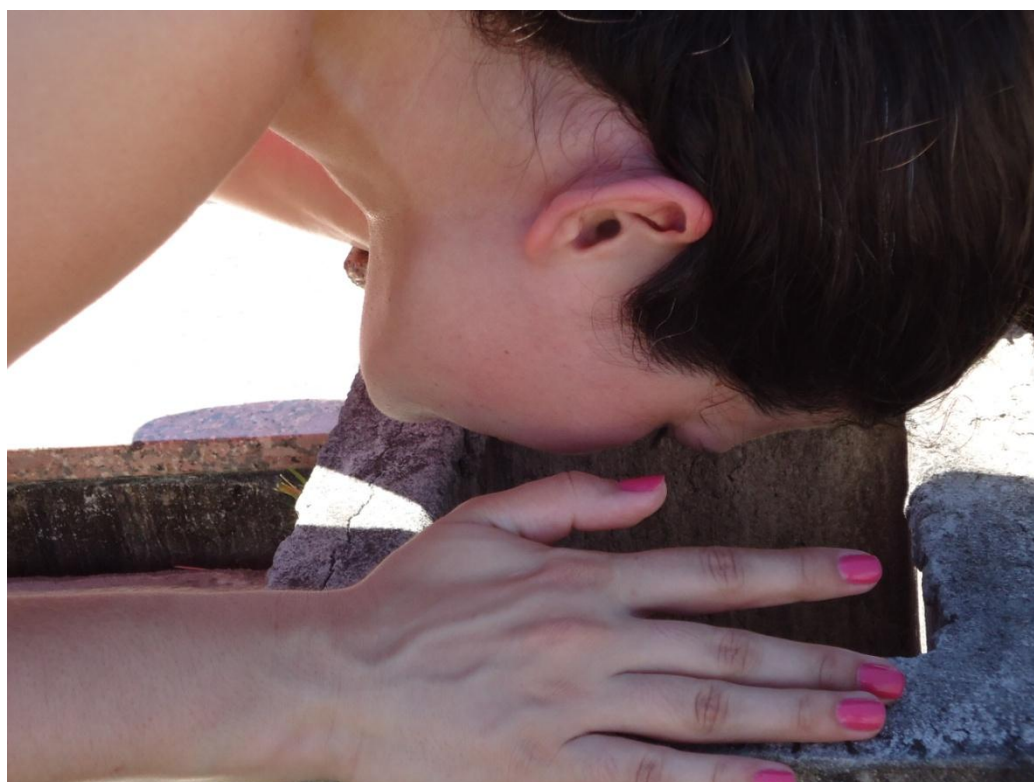
Contemplação do espaço



Exercícios de escrita com base na ação improvisada do outro



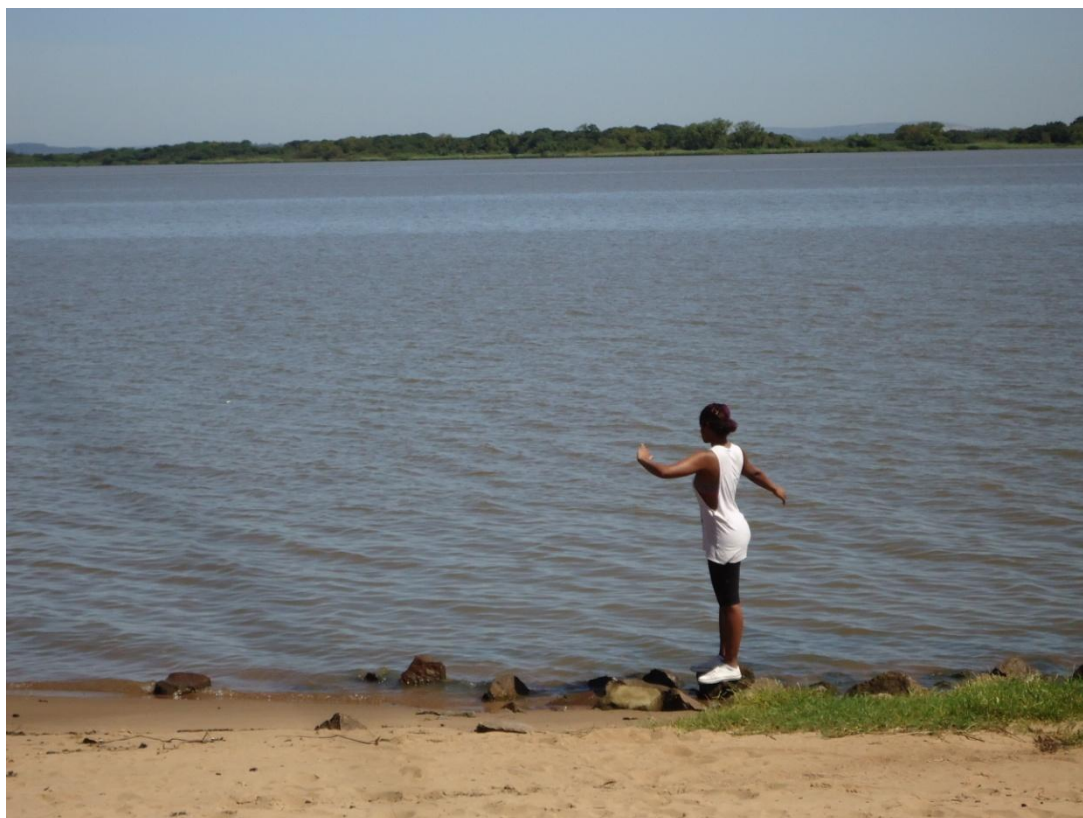
Exercício de percepção-sensação no qual existia escrita simultânea



Reconhecimento do espaço a partir dos cheiros



Improvisações corporais livres e a partir de frases propostas pelas atrizes em relação aos espaços. Nas fotos, a atriz improvisando a frase "cemitério esquecido".



Improvisação da frase "tudo é estático na superfície da água".





Improvisação da frase "sobre texturas e formas".



Apreciação das texturas presentes no espaço (Areia).



Apreciação das texturas presentes no espaço (Água).



Interação com transeuntes. Num momento da exploração uma criança chegou para "brincar" com a atriz que estava improvisando.

## ESTAÇÃO RODOVIARÍA DO TRENSURB: PASSAGEM SUBTERRÂNEA

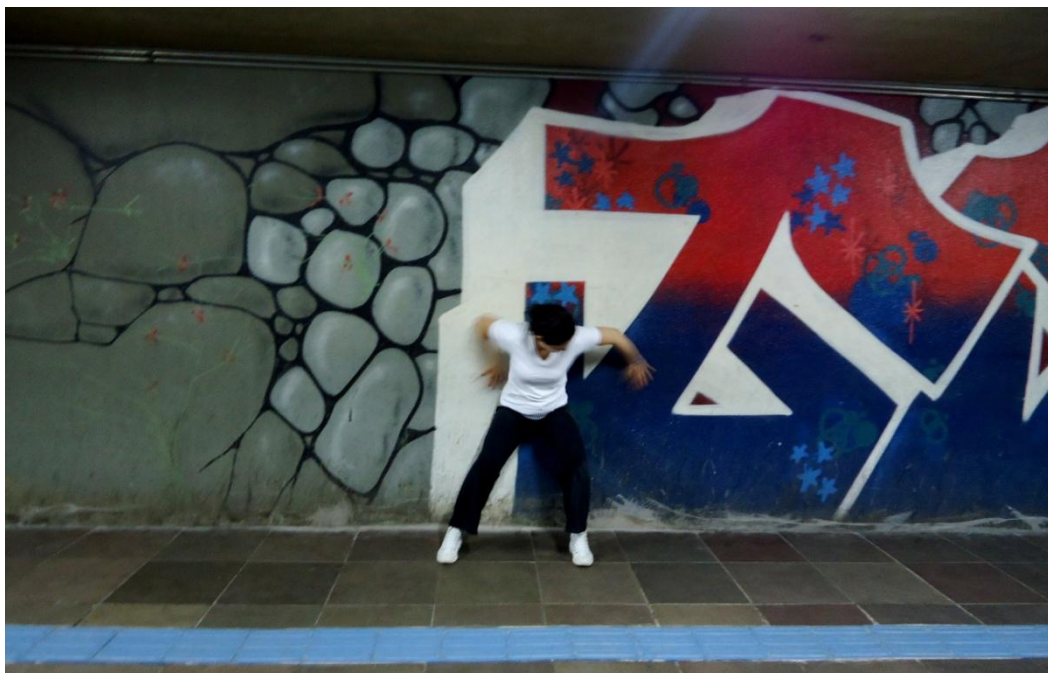
Nesse local iniciou-se a experimentação com dinâmicas baseadas no contato-improvisação e os fluxos no espaço. Posteriormente, pela escolha de trabalhar com o grafite feito por "os gêmeos" (Gustavo e Otávio Pandolfo), os exercícios consistiram em interações com as "personagens" propostas pelo grafite.

Atrizes participantes: Maria Cecília Lopes Guimarães, Raíza Auler Rolim, Amanda Gatti.

\*Fotos de Claudia Álvarez.



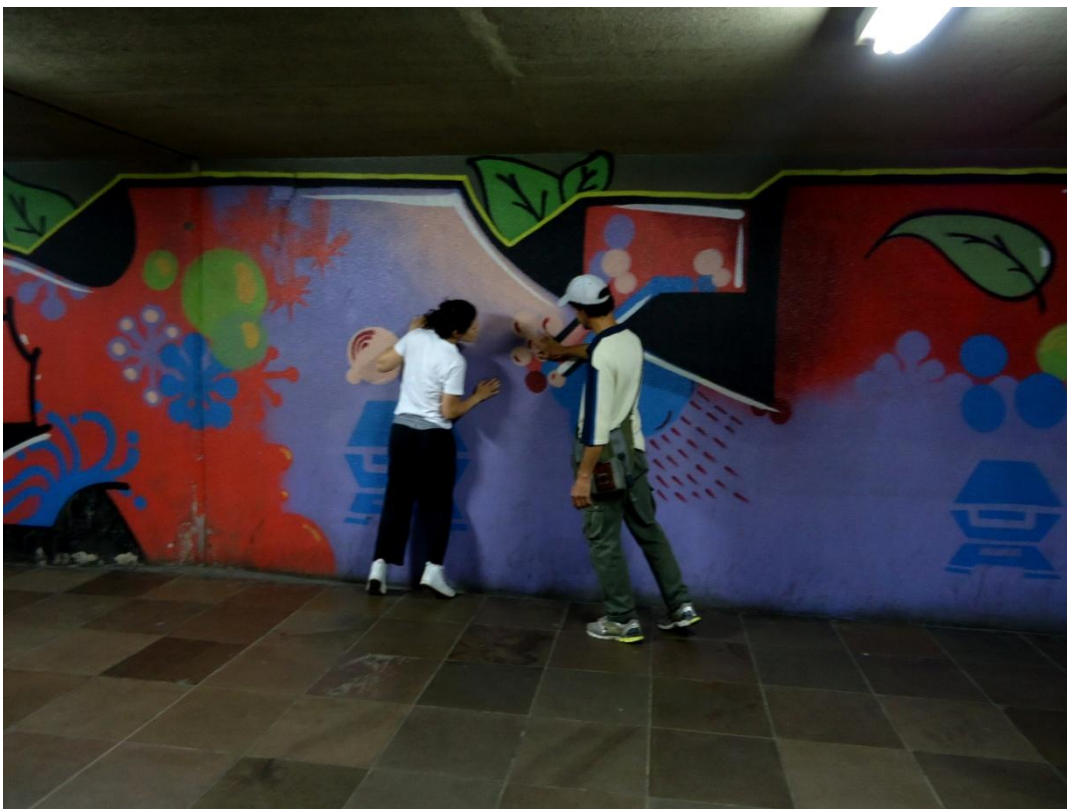
Atrizes interagindo com o local



Dinâmicas de contato com o espaço.



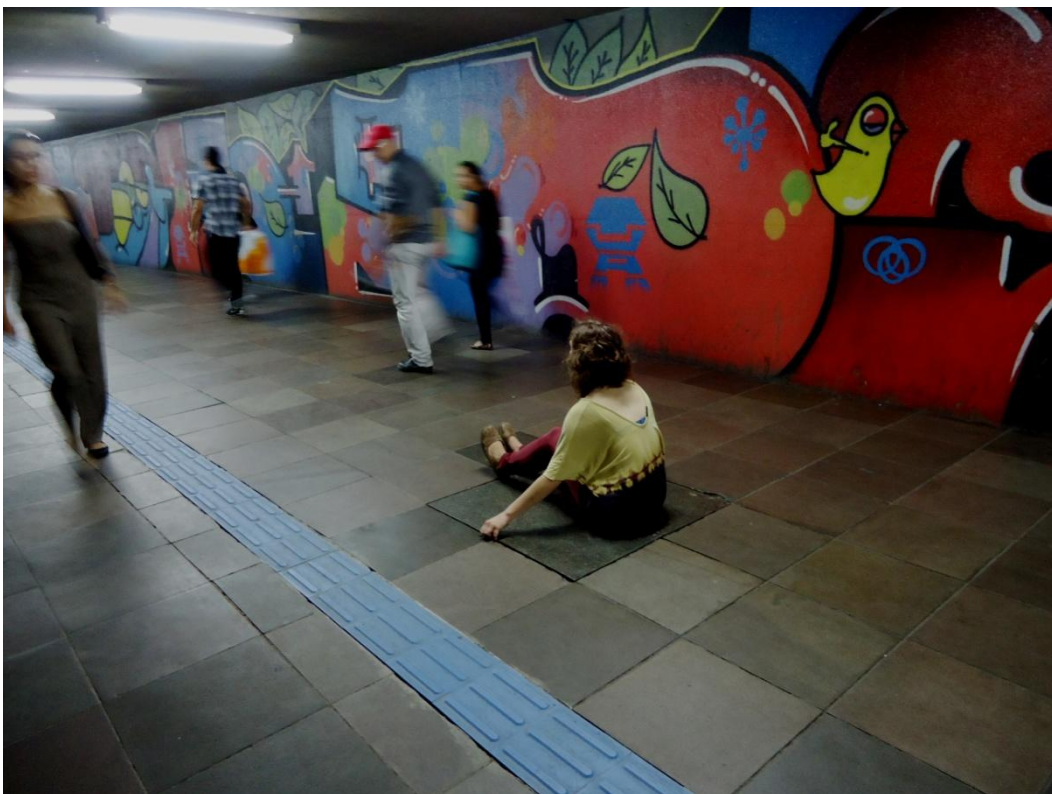
Com frequência nas explorações se estabeleceram regras. Por exemplo: na foto, a atriz improvisa uma ação na qual tem que se manter o contato com o espaço pelo menos num ponto do corpo além dos pés e mãos.



Interação com transeuntes. No caso particular registrado na foto, o homem participou espontaneamente na improvisação da atriz, criando um momento de convívio através do tato.



Improvisações simultâneas com possibilidade de interação entre atrizes.



Intervenção nos fluxos a partir de posições estáticas.



Interação com transeuntes. Uma jovem faz uma pausa para tirar uma foto.



Exercício de interação com o segundo grafite.



Interação com os grafites.



Registro de cada um dos personagens plasmados no grafite de "Os Gêmeos", a disposição na parede é em sequência de esquerda a direita.



## CRUZAMENTO DE RUAS: RUA JÓAO PESSOA E DESEMBARGADOR ANDRÉ DA ROCHA.

Nesse local a exploração partiu do fato de ser um lugar de transição no qual as pessoas passam com presa e sem dar muita atenção ao que acontece ao redor. Também foram tomados em conta os fluxos formados a partir da influência dos semáforos. Principalmente, se realizaram ações com um ritmo em câmera lenta. Pode-se encontrar um vídeo que exemplifica o tipo de atividade de aproximação ao local que fizemos no seguinte site: <https://www.youtube.com/watch?v=XgCb-8BQVcs>

Atrizes participantes: Maria Cecília Lopes Guimarães, Raíza Auler Rolim.

\*Fotos de Claudia Álvarez.



Atriz fazendo uma pausa no meio da rua



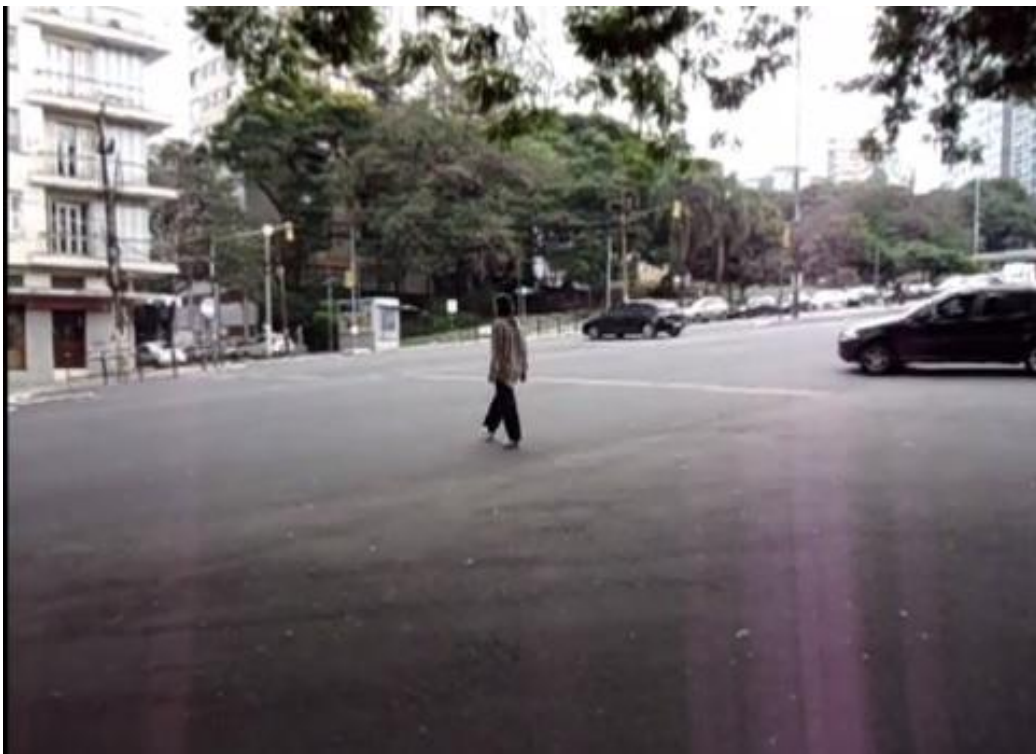
"Um lugar para descansar"



"A rua como lugar de encontros"



Atrizes atravessando a rua, uma no sentido normal e outra em reversa.



Atriz caminhando fora das faixas de pedestres.



Atriz em posição estática enquanto as pessoas atravessam a rua.