

Poéticas dramatúrgicas no espaço inusitado

Evill Rebouças

Mestre em Artes – Instituto de Artes da Unesp

Ator, dramaturgo, encenador e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes

Cênicas - FAINC

Nos modos de produção contemporânea muito se comenta sobre a interferência de uma equipe de criação ao realizar o espetáculo, principalmente quando se adota uma postura em que encenador, dramaturgo, intérprete, figurinista, iluminador, sonoplasta, entre outros, contribuem de forma igualitária. Nomenclaturas como criação coletiva, *work in progress*, processo colaborativo são alcunhadas para tentar delinear esse modo particular de produção aberta. Assim, independentemente de o texto estar pronto ou não, há espaço para que a equipe coopere para a construção de dramaturgias, isto é, suas proposições podem determinar a escrita e discurso da cena.

Para um coletivo que trabalha sobre esse viés poético e ideológico, qual o grau de interferência do local da representação em suas criações? Até que ponto a carga semântica de um edifício ou de seu entorno são utilizados pelos criadores? Como a arquitetura do prédio é integrada a cena, além abrigar a encenação? De que forma os intérpretes se colocam diante dos assuntos escolhidos, levando em consideração os valores impregnados no espaço e no entorno?

No intento de dialogar com essas questões, recorro à experiência de quatro montagens em espaços inusitados da Cia. Arthumus de Teatro, coletivo fundado no ABC Paulista no final dos anos oitenta e que hoje tem como ponto de partida para suas investigações o pressuposto poético e ideológico de abrir lacunas para que a equipe de criação estabeleça discursos plurais sobre os temas tratados – procedimento esse que nomeamos de dramaturgias em processo.

O território da encenação

A primeira montagem da companhia em um local que não o edifício teatral convencional foi em um banheiro público, localizado abaixo do Viaduto do Chá. *Evangelho para lei-gos* discutia a morte social e a eleição de um banheiro público no

centro de São Paulo, rodeado por seres à margem da sociedade, dialogavam com o tema proposto no esboço de texto. Os atores, ao coletarem anúncios de prostituição encontrados em telefones públicos, criam a *Cena das Etiquetas*, na qual uma mãe expõe a filha numa vitrine, tendo como texto apenas os conteúdos dos anúncios.



Solange Moreno (Elza) e Roberta Ninin (Fátima). Banheiro Público do Viaduto do Chá. Foto: Eduardo Raimondi.

Elementos olfativos – presente no banheiro – também permeavam as experimentações. Numa tentativa de expor a rejeição social perante os excluídos, cheiros de desinfetante invadiam o banheiro quando as personagens pronunciavam “merda de vida” e a água das descargas chegavam aos pés dos espectadores. Já o forte odor de temperos da lanchonete do SESC Anchieta ambientava a fome sexual de Tamanduá e Tatu, personagens de *Qorpo Santo*, na montagem de *As relações Qorpo* – espetáculo que reunia três de peças do autor e que também ocupou o elevador e a cobertura do SESC.

Tais recursos teatrais potencializados nessas montagens partem de proposições do coletivo, proposições essas alicerçadas por inquietações em relação às cargas semânticas do local da representação e do seu entorno. Anne Ubersfeld, ao analisar as características de espaços teatrais localizados em periferias africanas e aqueles construídos em centros urbanos, como por exemplo, o Ópera de Paris, afirma que a localização de um teatro agrega valores semânticos da cidade, ou seja, o

espaço da representação é dependente do lugar onde ele se encontra. Já o geógrafo cultural Benhur Pinós da Costa, ao pesquisar as *microgeografias*, observa a formação de *microterritorialidades* em função das pessoas que ocupam determinados espaços. Para ele, os diferentes tipos e interesses de convivência imprimem diferentes subjetividades, oriundas de envolvimento afetivos, expressões estéticas e capacidades financeiras. Esses valores semânticos são considerados e passam a interferir nos conteúdos dos temas abordados em cada espetáculo; logo a ficção ganha outros matizes em função das especificidades do edifício e da população que circula ou mora nesses lugares.

A interferência da arquitetura na criação de dramaturgias

Outro elemento considerado pela Artehúmus como fonte de discursos é a arquitetura do prédio escolhido para a encenação. O pequeno ou imenso espaço entre o chão e o teto dos edifícios onde apresentamos *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* representou interferências diretas nas escolhas discursivas do coletivo. A densidade dos conflitos era mais contundente quando o espetáculo foi apresentado sobre o achatado pé direito do prédio abandonado da CadoPo – Casa do Politécnico, no bairro do Bom Retiro. No entanto, quando as mesmas situações ocupavam os diversos níveis de altura do Teatro Oficina ou mesmo as características arquitetônicas externas da Vila Maria Zélia, a encenação ganha um ar mais leve, gerando risos nunca vistos.



Solange Moreno (*Amada*). CadoPo – Casa do Politécnico. Foto: Alícia Peres



Edu Silva (Amada), Leonardo Mussi (Navegador Português). Teatro Oficina. Foto: Alcía Peres



Daniel Ortega (Pai). Galpão do Grupo XIX - Vila Maria Zélia. Foto: Alcía Peres

Porém, tais características dimensionais, seja num lugar fechado ou aberto, não garantem maior ou menor densidade ao espetáculo. Quando apresentarmos *Campo de Trigo* dentro da monumental Capela de Nossa Senhora de Lourdes, na cidade do Porto, em Portugal, a qualidade de sagrado do lugar revelava um comportamento absolutamente refreado do espectador.

Nos espaços inusitados, outro elemento que investigamos são as relações proxêmicas e seus efeitos, ou seja, as possibilidades de apreciação do espectador e como essas diferentes maneiras de ver e ouvir agrega valores ao discurso proposto. Assim, ter o espectador perto, longe, fora ou dentro do espaço da representação, iluminado ou não por uma luz que o mostre como parte reagente estabelece interferências formais que se somam ao discurso da cena. No caso de *Amada*, não bastava para os criadores mostrar fatos de uma Pátria colonizada, mas, essencialmente, colocar os espectadores como sujeitos que reagem à vista dos demais espectadores e com isso provocar questionamentos quanto a nossa participação ou não diante dos fatos da nação.



Daniel Ortega (Pai) e Solange Moreno (Amada). Espaço Grupo XIX - Vila Maria Zélia. Foto: Alcía Peres

A equipe de criação como depoente da cena

Uma das prerrogativas poéticas e ideológicas dos integrantes da Cia. Arthúmus de Teatro é trazer para a cena o depoimento da equipe, sujeitos que elaboram expedientes para criar uma ficção, mas que precisam expor a sua visão de mundo por meio de suas elaborações poéticas. Uma fogueira cercando a Pátria Mãe Gentil é a forma encontrada por Daniel Ortega e Roberta Ninin para materializar os efeitos de um sistema que nos aniquilou e ainda nos aniquila. Mais do que materializar a cena, a intenção é abrir espaço para que a equipe crie, além das indicações textuais organizadas por um dramaturgo, estruturas discursivas.



Daniel Ortega (Pai) e Roberta Ninin (Amada). Espaço Grupo XIX - Vila Maria Zélia. Foto: Alicia Peres

Para potencializar o depoimento, no caso específico do ator, trabalhamos não mais com o conceito de *persona*, mas sim de uma *figura* ou *criatura*¹ – nomenclaturas que vislumbram o não psicológico e, conseqüentemente, uma abertura para amostragens de depoimentos poéticos e políticos por meio de estruturas formais. Tal destituição de psicologismo está muito próxima do efeito de estranhamento, porém o que difere é uma busca pela não ruptura entre figura e ator. Por outras palavras: as

¹ Termo alcinhado por Hans-Thies Lehmann que aponta características peculiares de determinadas personagens em dramaturgias pós-dramáticas.

atuações procuram gerar dúvidas: é uma figura ou o ator que fala ou age? A indefinição dessa forma coloca então o apreciador em suspensão, suspensão essa provocada para que ele veja os fatos e possa construir, distanciadamente, a sua própria dramaturgia diante do que vê.

A tensão entre o real e a ficção

Uma questão que permeia nossas experimentações é explorar os significados de cada local como ponto de tensão entre o tema abordado e a historicidade do local. Nesse sentido, a carga histórica dos espaços é utilizada em conjunto com a ficção para suscitar ao espectador questionamentos em relação aos assuntos discutidos, mas não necessariamente precisa existir uma verossimilhança entre tema e ambiente ocupado, entre as personagens e as situações mostradas.

Evangelho para lei-gos, por exemplo, mostrava uma tentativa de aborto realizada por Maria e José – uma alusão às personagens bíblicas nas dependências de um banheiro público; em *Campo de trigo*, a capela abrigava as tormentas de Vicente Van-Gogh; os cidadãos homossexuais da época do Império, escritos por Qorpo Santo, agem na lanchonete do SESC Consolação; Amada, a figura que alude à Pátria, vive situações cotidianas de uma dona de casa em um prédio deteriorado, mas que outrora fora palco para reuniões de estudantes que lutavam pelo fim da ditadura militar. Dessa forma, o que nos interessa é provocar mecanismos de suspensão originados por tensões entre o local da encenação e os temas, a fim de que o espectador realize um ajuste e se torne ativo diante da narrativa.

Escritas dramatúrgicas plurais

Nas experiências mencionadas, uma questão se torna patente: não temos mais o texto como ponto preponderante da cena; o material dramático ou não é apenas um ponto de partida para que a equipe elabore discursos diante do assunto tratado. Elementos, como, as relações proxêmicas, a historicidade do prédio, da população que o circunda, bem como as características arquitetônicas dos lugares são subsídios a serem investigados para a elaboração de discursos estéticos e políticos.

Por ser um processo de criação aberto, essas experiências se modificam mesmo depois de formalizadas, isto é, mesmo durante uma temporada podem ocorrer

mudanças, sejam elas oriundas de uma descoberta em relação à arquitetura, à historicidade do lugar ou às reações do espectador. Isso porque entendemos que o ato teatral é uma via de mão de dupla, estruturado pela vontade de transformar e sermos transformados: um pressuposto ideológico que implica em estar aberto para tocar e ser tocado e que interfere diretamente nas dramaturgias do espetáculo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CAMARGO, Roberto Gill. *Palco e platéia: um estudo sobre proxêmica teatral*. Sorocaba: TCM, 2003.

COSTA, Benhur Pinós da. *As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem microgeográfica*. In: ROSENDAHL, Zeny. (Org.). *Geografia: temas sobre cultura e espaço*. Rio de Janeiro, Eduerj, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le theatre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.

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

UBERSFELD, Anne. *Espaço e teatro*. Tradução de Roberto Mallet. Disponível em http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html. Acesso em 10 jan. 2002.