

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira

Evelyn Furquim Werneck Lima

Para citar este artigo:

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200023>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Dos galpões industriais aos espaços públicos da cidade: alguns processos de configuração espacial nas artes da cena brasileira

Evelyn Furquim Werneck Lima¹

Resumo

Espaços não convencionais utilizados para a performance e o teatro têm sido cada vez mais apropriados pelos encenadores contemporâneos, principalmente em razão das qualidades espaciais com quais a dinâmica cênica atual envolve *performers* e participantes, em geral intitulada *site-specific*. Com base nas teorias de Carlson (1989, 2012), Rufford (2015) e Pearson (2001), discutem-se neste artigo ocupações de diferentes configurações espaciais, seja em galpões industriais, seja em espaços públicos ou semipúblicos da cidade que asseguram uma relação participativa entre palco e plateia e estabelecem papel relevante na fruição entre o corpo e o espaço, fora do edifício teatral.

Palavras-Chave: Espaço teatral. Dinâmica cênica. Espaços encontrados. Arquitetura teatral. Espaço-evento.

From Industrial Warehouses to Public Spaces in the City: some Spatial Configuration Practices in the Arts of the Brazilian Scene

Abstract

Unconventional spaces used for performance and theater have been increasingly appropriated by contemporary directors, mainly due to the spatial qualities with which the current scenic dynamics involves performers and participants, generally called *site-specific*. Based on the theories of Carlson (1989, 2012), Rufford (2015) and Pearson (2001), this article discusses occupations of different spatial configurations, whether in industrial warehouses, in public or semi-public spaces in the city that ensure a participatory relationship between stage and audience and establish a relevant role in fruition between body and space, performed outside the theater building.

Keywords: Theatrical space. Scenic dynamics. Found-space. Theatre architecture. Event-space.

¹ Ph.D Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). evelynfwlima@yahoo.com.br

Desde almacenes industriales hasta espacios públicos en la ciudad: algunos procesos de configuración espacial en las artes de la escena brasileña

Resumen

Los espacios no convencionales utilizados para la actuación y el teatro han sido cada vez más apropiados por los directores contemporáneos, principalmente debido a las cualidades espaciales con las que la dinámica escénica actual involucra a artistas y participantes, generalmente llamadas *site-specific*. Basado en las teorías de Carlson (1989, 2012), Rufford (2015) y Pearson (2001), este artículo discute las ocupaciones de diferentes configuraciones espaciales, ya sea en almacenes industriales, en espacios públicos o semipúblicos de la ciudad que aseguran una relación participativa entre el escenario y la audiencia y establecen un papel relevante en la fruición. entre cuerpo y espacio, realizado fuera del edificio del teatro.

Palabras clave: Espacio teatral. Dinámica escénica. Espacios encontrados. Arquitectura teatral. Espacio-evento.

Nas primeiras décadas do século XX, integrando diferentes vanguardas artísticas, os diretores teatrais buscavam fugir do cenário de perspectiva centralizada atrás do arco do proscênio, tentando valorizar diferentes pontos de vista e aproximar o espectador dos *performers*. Cenógrafos, arquitetos e homens de teatro como Appia, Craig, Artaud, Copeau, Gropius, Kiesler entre muitos outros experimentaram uma reformulação das práticas espaciais no teatro, ora na própria configuração do espaço arquitetural, ora pela cenografia. Em consequência, a espacialidade da cena foi se alterando ao longo do século passado. (Hannah, 2019; Baugh, 2013; Lima, 1999).

À luz do quadro teórico selecionado entre pesquisadores anglo-saxões que elaboram conceitos sobre o tema, a questão da pesquisa foi investigar como vem sendo apropriados os espaços alternativos ao edifício teatral na cena brasileira, exemplificando os processos em quatro espetáculos encenados no século XXI.

No seu livro *Theatre and Architecture*, a pesquisadora inglesa Juliet Rufford, analisa a relevância do papel da arquitetura na produção de significados no teatro e acrescenta as experimentações contemporâneas que têm utilizado espaço teatrais para desmontar mitos (Rufford, 2015, p. 13). A autora lembra que nos anos 1970 ocorreram relevantes reflexões sobre as possibilidades de novos valores serem adotados no teatro, visto que inúmeros *performers* nova-iorquinos ocuparam espaços em desuso e abandonados para suas práticas teatrais, face aos altos aluguéis dos teatros. Paralelamente, relata a experiência do Théâtre du Soleil dirigido por Ariane Mnouchkine que ocupou uma fábrica de cartuchos desativada, um “found space”, que é ao mesmo tempo local de trabalho e de moradia (Rufford, 2015, p. 66). Tais experiências estimularam a ocupação de novos espaços teatrais como espaços informais em especial aqueles que pudessem promover a inclusão social.

No Brasil, ressalta-se a presença do Living Theatre e alguns grupos que integraram as Cenas Cariocas entre outros que levaram o teatro e a performance para a rua nas décadas em que o país estava mergulhado na ditadura militar (1964-1985), momento de graves pressões políticas (Cardoso, 2008). Por outro lado, Alessandra Vannucci relata o percurso do Living Theatre que prega o espetáculo

como *happening*, ato público, um ensaio da revolução possível e observa o compromisso do grupo para expandir o espaço estético até “abraçar a cidade inteira.” (Vannucci, 2015, p. 217).

Em que medida o uso de espaços, que aqui chamaremos de alternativos, traduzem as inquietações do teatro contemporâneo? Por que os espaços públicos e semipúblicos voltaram a ser o *locus* de inúmeras experiências teatrais, em especial aquelas que valorizam a interação entre ator e espectador? Considera-se neste estudo que, no Brasil, as experiências inovadoras, em especial as de Antônio Araújo, Aderbal Freire e de Amir Haddad já foram intensamente pesquisadas pelos estudiosos do espaço teatral como exemplos de configurações espaciais que exploram as qualidades do espaço com quais a dinâmica espacial cênica os faz entrar em contato e materializam uma relação política entre os participantes da cena (Fernandes, 2018; Lima, 2018; Cardoso, 2008; Baugh, 2013). Mas, aprofundam-se aqui as investigações sobre teóricos contemporâneos que têm problematizado a ideia de que edifícios teatrais sejam classificados como recipientes passivos nos quais ocorre uma determinada ação cênica, ou seja, que o edifício especificamente projetado ou adaptado como um teatro tradicional esteja deixando de atender o acontecimento teatral. Em seguida, discutem-se algumas experiências recentes na cena brasileira.

Um dos autores contemporâneos que investiga o edifício teatral é o teórico Marvin Carlson, em seu livro *Places of Performance* (1989). Utilizando metodologias emprestadas dos teóricos da arquitetura e da cidade como Lewis Mumford e Kevin Lynch, além de outros semiólogos, Carlson analisa os modelos de teatros no interior de palácios e investiga o impacto do edifício teatral desde a antiguidade greco-romana, a partir da *Estética* de Hegel, analisando posteriormente o “teatro-monumento” em várias cidades europeias, incluindo o Teatro de Manaus e a Ópera de Sidney. Apesar de o livro ter sido publicado em 1989, é bastante atual a reflexão de Carlson sobre os impactos urbanísticos do projeto da Ópera Bastille – obra do governo socialista de Mitterand –, do complexo cultural do Lincoln Center em Nova York, construído às custas da gentrificação da área com a expulsão dos portorriquenhos e, também, do National Theatre no Southbank de Londres. Ele critica os

complexos de vários teatros em um único empreendimento cultural, reconhecendo que o antigo lugar do “príncipe” renascentista foi substituído nesses empreendimentos pelos interesses econômicos daqueles que usam o teatro e a cultura como um símbolo de valorização imobiliária do entorno, a exemplo do também investigado complexo do Barbican Centre de Londres. (Carlson, 1989).

Entretanto, apesar de afirmar que o edifício teatral é um dos objetos arquitetônicos mais persistentes na história da cultura ocidental, no primeiro capítulo desta mesma obra intitulado “The City as Theatre”, Carlson investiga a semiótica de alguns espaços utilizados para as representações que transformam a cidade no próprio teatro. Tomando como referência as entradas reais e o teatro medieval, espetáculos que ocorriam no espaço público, o autor discute o espaço urbano, a arquitetura teatral e o “espaço encontrado” dos principais diretores do século XX. Ele destaca, entre outras, as montagens de Max Reinhardt, que, em 1920, dirigiu o drama medieval *Everyman*, encenado na praça diante da catedral de Salzburg e, em 1930, montou as peças shakespearianas *Sonho de uma noite de verão* em uma floresta e o *Mercador de Veneza*, em uma praça veneziana (Carlson, 1989, p. 28), utilizando a sugestão de Victor Hugo que defendia o conceito de *site-specificity* em dramas históricos visto que lhes conferia autenticidade se encenados no próprio local em que eventos históricos ou dramáticos teriam ocorrido. (Carlson, 1989, p. 27-28).

Em seu livro *Theatre and Architecture* (2015), Rufford discute a existência da necessidade recíproca entre teatro e arquitetura, tanto histórica quanto culturalmente, apresentando um histórico do edifício teatral dotado de arco do proscênio com base em teorias renascentistas e, mais tarde, de Christine Boyer. A autora observa o caráter formador e manipulador que a arquitetura teatral exerce sobre as plateias e que durante muitos séculos apoiou as hierarquias sociais ao distribuir na sala de espetáculo as diferentes camadas da sociedade imbuídas de diferentes visões de mundo (Rufford, 2015, p. 49). Ainda sobre a arquitetura destinada às artes performáticas, na conferência que proferiu no Rio de Janeiro em 2017, Rufford refere-se a uma diferente concepção de arquitetura teatral inovadora realizada no vilarejo de Uksan, na Índia, local em que o TCT (The

Company O Theatre), de Atul Kumar se instalou em 2012. A edificação é simultaneamente moradia dos atores e local de atuação, visto que todos os espaços de vivência são potenciais locais de performance, sendo a arquitetura readaptada a cada espetáculo. A pesquisadora entende que as transformações espaciais a cada espetáculo sejam benéficas ao processo criativo, desde que sejam críticas e enfatizem a construção coletiva de sentido e o engajamento dos atores. (Rufford, 2017).

Outra autora que discute conceitos de espaço e lugar no processo da performance é a australiana Gay McAuley, que, no livro *Space in performance: Making meaning in the Theatre* (University of Michigan Press, [1999] 2010) mais especificamente no capítulo “The Physical Space” (p. 36-89), abarca diversos aspectos da espacialidade nas artes cênicas, no que tange à materialidade ou imaterialidade. McAuley investiga todos os espaços do edifício teatral, seja ele construído com tal propósito ou edificações que foram destinadas posteriormente à essa manifestação artística. Atendo-se não apenas às áreas públicas, mas também às coxias e camarins, até a implantação urbana da edificação teatral, a autora reconhece que o modelo resiliente do teatro à italiana com arco do proscênio segregava o público em diferentes níveis de acordo com as classes sociais (McAuley, 2010, p. 58). Com apoio das teorias sobre a natureza do espaço teatral de Peter Brook, Marvin Carlson e Edward Casey, McAuley comprova que nos edifícios teatrais de palco à italiana, o espectador experimenta uma separação da vida cotidiana. (McAuley, 2010, p. 42). Uma outra questão levantada pela teórica é que no edifício teatral tradicional ocorre uma defasagem no comportamento dos atores e espectadores, visto que as práticas cênicas não são mais apropriadas à disposição espacial do palco à italiana. (McAuley, 1999, p.37-38).

Para pôr em debate a inovadora referência do espaço teatral visto como o próprio evento, em tese de doutorado recentemente publicada pela Routledge e intitulada *Event-Space. Theatre Architecture and the historical Avant-Gardes* (1919), a cenógrafa e teórica neozelandesa Dorita Hannah examina vários modelos de edifícios teatrais desde o *Festspielhaus* de Wagner em Bayreuth, enfatizando as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as

vanguardas simultâneas da arquitetura. Ela utiliza a metodologia nietzscheana e decide por transformar o *objectivel* deleuziano - como objeto-evento - em *abjeto*, a fim de propor novas formas de análise do espaço teatral, alinhadas à ação das vanguardas.

Analisando alguns edifícios teatrais entre 1872 e 1947, Hannah identifica três diferentes espaços e os denomina “espaço absoluto”, “espaço abstrato” e “espaço abjeto”, em correspondência ao Simbolismo, Construtivismo e Surrealismo. A autora argumenta que tais atitudes em relação ao espaço ameaçaram o edifício teatral tradicional do século XIX que não mais se coadunava com as conquistas teatrais e tecnológicas e levaram os encenadores a locais mais eventuais para o acontecimento teatral, e adverte que o ambiente construído de uma *performance* não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento. Segundo este estudo perspicaz do edifício teatral menos associado à consolidação de modelos absolutos, a arquitetura de teatros na contemporaneidade vem se transformando para dar lugar a uma multiplicidade de expressões contrastantes. Um dos argumentos mais contundentes para a defesa de espaços mais transitórios ou acontecimentais refere-se ao tradicional Teatro Dubrovka de Moscou, ocupado durante três dias pelos rebeldes chechenos, em 2002, ilustrando como uma arquitetura de teatro à italiana se transformou em um espaço prisional quando espectadores e atores se tornaram reféns, não se adequando à contemporaneidade e não oferecendo proteção aos espectadores. (Hannah, 2019, p. 42).

Com argumentos consistentes, Hannah defende uma arquitetura teatral mais efêmera, objetivando um caráter mais dinâmico e de acordo com a performance, enfatizando que atualmente a arquitetura é mais visceral, mais sensorial. Ela identifica o uso desse "Espaço-Abjeto" no projeto do Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains (1996), em Tourcoing, concebido pelo arquiteto Bernard Tschumi igualmente defensor do espaço-evento, entre os vários outros exemplos que ela analisa, como o Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito em São Paulo, o Centro Cultural Humanidade 2012, espaço efêmero no Rio de Janeiro projetado por Carla Juaçaba em parceria com a cenógrafa Bia Lessa, e o

Hannah Playhouse em Wellington, na Nova Zelândia, projetado por James Beard, todos estes espaços destinados às artes performáticas que não são recipientes passivos, permitindo que as performances sejam acontecimentais.

Além das inúmeras possibilidades que o teatro em espaços alternativos oferece e daqueles espaços que podem ser classificados como “espaços abjetos” na classificação criada por Hannah, destacam-se também os processos de participação e performance no espaço urbano, sendo alguns fundamentados na multimodalidade sensorial e participante das performances *site-specific* no intuito de emancipar espectadores, oferecendo-lhes um papel mais ativo na performance, como também defende Rufford (2017).

Em busca de espaços alternativos

A ideia de um teatro que ocorresse sem um edifício específico, sem uma entidade arquitetural convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970. O teatro realizado na rua ou em espaços alternativos pré-existentes transformou-se em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a ser visto como a representação material da indústria cultural, associada ao capitalismo (Carlson, 1989, p. 36). Em suas conclusões o autor afirma que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral.

Já desde a obra de 1989, Carlson entendia que as grandes procissões e cortejos dramáticos medievais identificavam a rua como oportunidade para integrar à cena as pessoas do povo que os seguiam, e, nesse sentido, essas manifestações repletas de teatralidade, distanciavam-se da noção de espectador passivo, visto que os espectadores integravam o espetáculo. Dando continuidade aos conceitos emitidos naquela ocasião, em duas das conferências que proferiu na Unirio (2012 e 2017), Carlson passou a se referir ao “teatro imersivo”, que se desloca da sala teatral para locais alternativos como ruas, praças e edificações nos quais realizam suas experiências cênico-performáticas. Consideram-se as

performances “imersivas” quando permitem múltiplos focos e o espaço físico é especialmente significativo, diluindo as fronteiras entre plateia, performers e espaço.

O teórico norte-americano analisou entre outras, as experiências da companhia britânica Punchdrunk, que em suas performances rejeitam a obediência passiva geralmente esperada do público e empregam textos clássicos ou não em locais inusitados. Esta companhia tem hoje um lugar consagrado no teatro contemporâneo e trabalha o teatro imersivo que permite que o espectador escolha seu percurso durante o espetáculo. Com sentido similar, por mais de 25 anos, os artistas ingleses e alemães do grupo nova-iorquino Gob Squad tornam tênues os limites da arte, do teatro e da vida real. Às vezes eles se apresentam nas ruas ou em outros locais públicos que não são específicos para o teatro e detalham seu trabalho afirmando que:

Fazemos performances e vídeos que buscam a beleza no dia a dia e buscam palavras de sabedoria de um estranho que passa. Somos um coletivo de artistas, os sete membros principais trabalhando em colaboração no conceito, direção e performance do nosso trabalho. Outros artistas e técnicos são convidados a colaborar em projetos específicos².

Um terceiro grupo, selecionado entre outros apresentados por Carlson foi o Brith Gof, companhia performática do País de Gales formada em 1981 por Mike Pearson e Lis Hughes Jones, cujo trabalho é associado ao teatro *site specific*. Integrada por artistas europeus de diversas procedências, inicialmente, a companhia seguia inspirações poéticas e musicais caracteristicamente galesas e realizava um tipo de performance que misturava fala e canto, solilóquio e ações físicas. Posteriormente, o trabalho do grupo tornou-se mais político ao abordar aspectos de questões de Gales e ao seu declínio cultural e econômico, partindo sempre do estímulo gerado pelo local selecionado para a performance, e nas

² Make performances and videos which search for beauty in the everyday and look for words of wisdom from a passing stranger. We are an artists' collective, the seven core members working collaboratively on the concept, direction and performance of our work. Other artists, performers and technicians are invited to collaborate on particular projects. Disponível em: <https://www.gobsquad.com/>. Acesso em: 28 maio 2020. (Tradução nossa)

relações *performer*-plateia. Trabalharam em diferentes escalas até 2004, realizando desde pequenos espetáculos até grandes trabalhos épicos, em fábricas, estações de trem, fazendas abandonadas ou florestas.

Esses três grupos estrangeiros realizam suas experiências estéticas em espaços teatrais alternativos, ou seja, em espaços públicos e semipúblicos nos quais não apenas questionam a passividade dos espectadores, mas fazem com que se torne tênue a linha que separa público e *performers*. Os exemplos analisados por Carlson sugerem, então, uma tendência mundial de experimentação de espaços fora do edifício teatral tradicional.

Galpões industriais como espaços alternativos para a cena teatral

Uma das primeiras experiências de ocupação de espaços alternativos, em 1970, foi a da diretora francesa Ariane Mnouchkine que ocupou a Cartoucherie de Vincennes, antiga fábrica de armamentos parisiense que se tornou a sede oficial do Théâtre du Soleil. Situada entre outros equipamentos militares abandonados no *12e arrondissement* de Paris. A Fábrica de Munições estava desativada e em ruínas e houve um projeto naquela ocasião para que a área fosse transformada em uma enorme cidade olímpica. Felizmente, uma associação de proteção do Bosque de Vincennes impediu esta proposta. Anteriormente, Mnouchkine já havia dirigido cinco montagens, mas continuava sem uma sede (Picon-Vallin, 2011). Ao descobrir que havia diversos galpões não utilizados no bosque de Vincennes, Ariane se instalou com sua companhia, na qual tem encenado a partir da incorporação de múltiplos estilos de teatro em seu trabalho, desde a *Commedia dell'Arte* até rituais asiáticos, sempre em processo colaborativo e em espaços alternativos.

Para o pesquisador britânico Christopher Baugh enfatiza que estas construções abandonadas oferecem associações e relações com o passado, além de ser uma característica importante da prática cenográfica contemporânea que, por sua vez, convida o público a refletir sobre a construção da memória. (Baugh,

2013, p. 228).

Ariane Mnouchkine encontrou um lugar despojado, diferente do edifício teatral, e ocupou aquele patrimônio industrial com seu grupo, em caráter cooperativista, inaugurando o teatro colaborativo e defendendo um teatro com base humanista que buscasse novas formas de organização econômica e social e que se voltasse contra o modelo capitalista. Desde o início, as encenações ali exibidas foram um sucesso e suas práticas promoveram outras iniciativas de ocupação de galpões desativados. A famosa diretora entende que os artistas precisam ocupar os espaços e que toda ocupação artística é uma espécie de fertilização. “Já o capital, por exemplo, geralmente não pensa em fertilização, mas em comercialização. Então o que fizemos com a Cartoucherie foi um processo de fertilização”, explicou ela em uma das vindas ao Rio de Janeiro. (Mnouchkine em entrevista, 2013).³

Seguindo o exemplo de Mnouchkine e de outros diretores europeus, idealizadores da cena teatral brasileira também identificaram nos galpões industriais um espaço encontrado para práticas teatrais, em especial em algumas antigas estruturas portuárias, que, como lembra Carlson, possuem muitas camadas de associações e de memórias da classe trabalhadora antes de terem sido apropriadas (2003). Entre muitos, destacam-se dois importantes espetáculos encenados por conhecidos grupos teatrais brasileiros: *Os Sertões*, do Grupo Oficina, liderado por José Celso Martinez Correia e *A Mandrágora*, da Companhia Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando Lobo. Os dois diretores souberam explorar o patrimônio industrial desativado de forma inusitada como se apresenta neste estudo.

A ocupação do Galpão Docas D. Pedro II pelo Grupo Oficina

O renomado diretor Zé Celso desenvolveu uma abordagem cênica que combina música, recitação de poesia, dança, performance, teatro épico, jogo

³ Ver entrevista de Ariane Mouchkine a Luiz Felipe Reis. “Um novo porto seguro para o Théâtre du Soleil”. *O Globo Cultura*, 22 jul. 2013.

popular, festa e carnaval, que ele chama de 'tragediacomediorgya', que se traduz na montagem de *Os Sertões*, enfatizando a tradição do próprio Teatro Oficina, espaço destinado à democratização da cultura, cuja abordagem social permite manifestações artísticas e políticas que abarcam diferentes classes sociais. O projeto do teatro de Lina Bo Bardi e Edson Elyto reutilizou a antiga estrutura da década de 1920 e criou um 'teatro como rua' - com um palco longitudinal que liga a entrada aos bastidores do teatro, aproveitando um prédio muito longo e estreito, cujo interior foi demolido (Lima, 2018). Mas essa solução de palco linear permite que o público participe da peça seja nas galerias de andaimes ou nas passarelas e Zé Celso montou espaços semelhantes ao seu Teatro Oficina, nas diferentes cidades onde realizou suas cinco peças baseadas no romance épico mais famoso de Euclides da Cunha, *Os Sertões*. Discute-se aqui o espetáculo que ocorreu no Rio de Janeiro de 2 a 14 de outubro de 2007, no Galpão Docas D. Pedro II na área portuária do Rio de Janeiro, antigo Galpão da Cidadania.

Aquele edifício industrial mantém valores históricos e etnográficos, pela importância da memória de identidade brasileira, como símbolo de uma luta pela equidade de direitos e oportunidades para a população negra, ainda em escravidão quando foi construída em 1871. Além disso, foi projetada por o engenheiro negro André Rebouças, que edificou a construção sem utilizar o trabalho escravo. Sua dimensão e estrutura arquitetônica únicas consistem em aproximadamente 14.000 m² distribuídos em dois andares muito altos e o espaço interno possui 168 metros de extensão e 36 metros de largura.

As características ritualísticas e ditirâmicas desta produção foram perfeitamente adaptadas à forma basilical do edifício, que, como uma igreja paleocristã, apresenta uma nave central muito extensa e alta e dois corredores laterais mais curtos, divididos em dois andares. O uso desse antigo espaço não teatral para exibir uma peça executada durante 26 horas em cinco dias atesta como a arquitetura pode interferir no significado da dramaturgia, estimulando o pensamento e a imaginação e permitindo a interação entre *performers* e público. Durante a peça, imagens de atores e participantes foram gravadas em tempo real e projetadas em uma tela grande e interagiram com uma banda musical ao vivo.

Às vezes, os atores subiam às arquibancadas e os espectadores desciam e entravam na área cênica, confraternizando com os atores. Esse “espaço encontrado” corresponde exatamente ao conceito de espaço teatral que não se limita às suas dimensões e estética, mas absorve as dimensões dos corpos das pessoas que o utilizam, conforme sugerido por Andrew Filmer (2006, p. 24).

Além de acreditar no poder da arte na intervenção social por meio do culto a Dionísio, também defendido por Nietzsche (1992 [1872]), na sólida relação brasileira entre política e antropofagia, Zé Celso também é inspirado pelas propostas escatológicas de Antonin Artaud (2006 [1937]). Como se pode observar em *Os Sertões*, a forte influência artaudiana se reflete no que o corpo tem mais relevância, incluindo em muitas cenas, o corpo nu. Cabe lembrar que no primeiro manifesto do Teatro da Crueldade (1938) Artaud já havia expressado o desejo de abandonar a arquitetura tradicional do edifício teatral, em busca de “um novo conceito de espaço” no teatro, no qual a tipologia e o desenho do espaço escolhido direcionariam o espetáculo. (Artaud, 2006 [1937]), p. 52).

Ao contar a história por meio de músicas e letras, o grupo remete ao coro grego e à noção nietzschiana de que a força criativa de Dionísio vem da música. A própria configuração que Zé Celso criou dentro do galpão histórico, com uma nave central semelhante a um templo verdadeiro, destacou o aspecto ritualístico da saga dos heróis da Guerra de Canudos, que o próprio diretor já havia encenado no Teatro Oficina e em várias cidades brasileiras, sempre em espaços incomuns que deixaram uma forte marca na história do teatro brasileiro nos tempos contemporâneos, enfatizando como as estruturas industriais desativadas podem contribuir para a dramaturgia.

Figura 1 - O espetáculo que ocupou a antiga Docas D. Pedro II começa ainda na rua quando os *performers* recrutam os que aguardam o início e entram no galpão. Rio de Janeiro, 2007



Cortesia do Teatro Oficina

A ocupação do Armazém da Utopia pela Companhia Ensaio Aberto

Com um curriculum que já incluía muitas montagens em locais alternativos como um antigo hospício (readaptado como dependências da UFRJ), no Paço Imperial, entre outras escolhas que comprovam a mobilidade das suas montagens, a Companhia Ensaio Aberto, dirigida por Luiz Fernando Lobo foca na realidade política e econômica brasileira. O grupo atrai um público não habitualmente acostumado a assistir a peças. Juntamente com intelectuais e frequentadores habituais de teatro, sindicalistas e estudantes sempre se juntam às produções encenadas pelo grupo, desenvolvendo uma visão politizada e crítica para discutir a realidade do povo brasileiro. Fundamentada nas teorias brechtianas, a empresa estabeleceu uma nova relação palco-público para promover o reconhecimento do poder transformador das massas. Para implementar seu projeto de referência internacional, após anos de luta e resistência, o grupo ocupou em 2016 o Galpão n. 6 e seu anexo pertencente à Companhia das Docas do Rio de Janeiro e o

nomeou Armazém da Utopia. Essa gigantesca estrutura industrial permite que a trupe mude constantemente, ocupando diferentes espaços dentro do enorme galpão para encenar suas produções.

Figura 2 - *A Mandrágora* - o ator Leonardo Hinckel, como o personagem Ligúrio, performa no meio do público. Rio de Janeiro, 2019



Cortesia de Diego Padilha, 2019

Para apresentar a comédia popular *A Mandrágora* de Maquiavel, no Armazém da Utopia, aberta ao público em geral, escolas e sindicatos, o diretor Luiz Fernando Lobo montou, dentro do gigantesco galpão, especificamente em seu anexo, uma arena acidentada em um espaço retangular rebaixado, cercada por arquibancadas rústicas, com três grandes mesas e escadarias como uma praça. Uma trupe de menestréis, mulheres e bufões entra e sai de cena, como “o povo” na rua. Inspirado no teatro brechtiano, no teatro épico anterior a Brecht e no aspecto narrativo da montagem, Luiz Fernando Lobo concebe diferentes dispositivos e uma iluminação cênica que também são narrativos. O diretor e criador da companhia assim explica:

São as pessoas em ação. O povo como um agente histórico. A cena popular, da história, contada pelo povo. As pessoas, como no conceito de Peter Burke, que não tinham senso de individualidade: o indivíduo se dispersou na comunidade. Ou o conceito de pessoas de Bakhtin: um corpo popular, coletivo e genuíno. (Lobo, 2019, online).

A arquitetura industrial do galpão em tijolo aparente e os efeitos da iluminação cênica contribuíram para a atmosfera da peça, na qual tudo é compartilhado pelo espectador que participa intensamente da performance. As três mesas retangulares grandes como tabladros, denotam o argumento da preponderância do coletivo, uma vez que o trabalho em coro é fundamental para o teatro épico, de modo que toda a trupe canta e dança no nível mais baixo em relação aos palcos improvisados, pondo em evidência os sujeitos sociais que circulam em uma praça renascentista em Florença. A madeira - predominante na cenografia - refere-se às plataformas da *Commedia dell'Arte* e se abre em diferentes possibilidades de relação e composição na geometria do espaço.

Figura 3. *A Mandrágora* - No final da apresentação, todos os artistas subiram aos palcos improvisados em um movimento colorido, com participação ativa do público. Rio de Janeiro, 2019



Cortesia de Diego Padilha

A localização da performance num determinado espaço do antigo galpão, o dinamismo da construção dos três palcos improvisados, as muitas escadas, a fragmentação das cenas e a interação com o público transformam o local num verdadeiro espaço de ação, enfatizado pela iluminação cênica silhuetas de corpos não naturalizados, corpos não realistas, mas “articulados e grotescos”, como definiu a atriz Natália Gadiolli (em entrevista à autora, 2020).

Referindo-se a mudanças na compreensão de locais específicos nas últimas décadas, o pesquisador Jorge Palinhos aponta em seu artigo “Espaço e Performance - Pesquisando lugares e gestos em ambientes reais”, que o espaço pode ser transformado em “metáfora, aludindo a algo considerado mais importante, como uma questão política ou social” (Palinhos, 2014, p. 3). Na ocupação do galpão portuário, entende-se que a metáfora social ocorreu quando Lobo concebeu o espaço de uma praça medieval italiana no qual todas as classes podem conviver, proposta já contida na dramaturgia renascentista de Maquiavel. O público ao redor da praça era igualmente composto por diferentes classes sociais, pois se tratava de uma apresentação de entrada gratuita em um bairro de baixa renda. Além disso, os espectadores agiam como os cidadãos da Florença renascentista sentados ou em pé ao redor da praça. Face a esses recursos espaciais e interativos essa criação teve uma abordagem social e política e denotou uma crítica profunda às divisões de classe na sociedade do Rio de Janeiro por meio da peça de Maquiavel.

Ao argumentar que edifícios antigos abandonados e em ruínas que têm sido utilizados por alguns grupos e que podem ser expandidos para incluir a paisagem urbana em ruínas do capitalismo globalizado, Christopher Baugh cita como exemplo a montagem *BR3*, dirigida por Antônio Araújo, do *Teatro da Vertigem*, em 1996, louvando a abordagem aprofundada da identidade do homem brasileiro, considerando muito ousada esta encenação da companhia, sobre as águas do rio Tietê, em São Paulo. O autor britânico descreve detalhadamente a poluição e o mau cheiro do rio Tietê, de onde o público acompanha a história de três gerações de uma família entre o fim dos anos 1950 e o dos 1990. Dentro da embarcação de três pavimentos, em uma voadeira que navegava a seu lado ou nas margens do

rio Tietê (SP), as cenas se passavam alternando passado e presente. O autor resalta pontos urbanísticos formados por complexos viários e viadutos e louva a logística do espetáculo, aclamado pela crítica (Baugh, 2013, p. 230) Não se aprofundam aqui as experiências deste grupo, já muito analisadas por diversos estudiosos.

Espaços encontrados, *site-specifics* ou a cidade como palco?

Ao longo da história, o teatro apresentou uma variedade de configurações e relações espaciais, mas foi somente na década de 1980 que o termo *site-specific*, já bem estabelecido nas artes visuais desde os anos 1960, foi aplicado à performance teatral, denotando um novo modo de prática performática vinculada a lugares, sugerindo performances fora do edifício teatral e colocando em primeiro plano o local escolhido como elemento fundamental no desenvolvimento da apresentação. Essas práticas definem e redefinem a natureza das especificidades provisórias do local, delineando as preocupações que podem enfatizar questões políticas, espaciais, identitárias, de retórica urbana e a própria exploração da vida cotidiana. Entretanto, é necessário relativizar as afirmações sobre a performance que ocorre em espaços inusitados fora do edifício teatral visto que a rede de designações do termo *site-specific* é muito complexa (Wilkie, 2004, p. 11). O pesquisador e teórico Baz Kershaw (1999) lembra que, ao sair do edifício teatral em busca de locais alternativos deve-se levar em conta a importância semiótica de cada espaço e de como o contexto espacial impacta a compreensão das práticas teatrais.

Partindo da arte minimalista dos anos 1960, a teórica Miwon Kwon investiga diferentes possibilidades de *site-specificity* e explora diversas práticas que a performance artística foi assumindo quando tomou a decisão política de deslocar-se dos espaços especificamente designados para as práticas artísticas como galerias de arte, museus e edifícios teatrais e passou a intervir diretamente no reino do cotidiano. Ela alega que o espaço específico e delimitado para abrigar as artes pode se transformar numa sequência fragmentada de eventos e ações pelos

espaços, ou seja, numa narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista (Kwon, 2000, p. 46). Para Kwon, os três paradigmas da arte *site specific* são: fenomenológicos, social/institucional e discursivo, e, paralelamente, enfatiza, que a arte urbana surgiu como uma possibilidade de antídoto para o equivocado planejamento físico da cidade.

Por outro lado, Mike Pearson e Michael Shanks, no livro *Theatre/Archeology* (2001), reconhecendo as diferentes camadas acumuladas nos espaços ao longo do tempo e encorajando a criação de *performances* fora do edifício teatral, sugerem novos *insights* teóricos relacionando locais que melhor interagem com arquitetura, teatro e cenografia, definindo com acuidade ao conceito de *site-specific*.

As *performances site-specific* são concebidas, montadas e condicionadas pelos detalhes dos espaços encontrados, pelas situações sociais existentes e pelas localizações, ambas em uso ou em desuso [...]. Elas se apoiam, para suas concepções e interpretações, na complexa coexistência, sobreposição e interpenetração de várias narrativas e arquiteturas, históricas e contemporâneas, de duas ordens básicas: (i) aquela que é preexistente no local, suas características e acessórios e (ii) aquela que é trazida ao lugar, como a *performance* e sua cenografia; (i) aquela que preexiste ao trabalho (ii) e aquela que é do trabalho; (i) aquela que é do passado (ii) e aquela que é do presente. (Pearson; Shanks, 2001, p. 23).⁴⁴

Para Rufford, o teatro *site-specific* é um termo abrangente para um grupo de práticas performáticas realizadas em antigos lugares de ocupação industrial, institucional, recreativo, que podem ser considerados como “encontrados”, e podem envolver alguns ou todos dos seguintes pontos: palcos não frontais, uma aproximação dinâmica às relações *performer*-espectador e envolvimento com a história, localização, significado cultural, função e características físicas do sítio escolhido (Rufford, 2015, p. 75). Contestando a relação dessas práticas com suas locações, sobretudo no que diz respeito ao papel desempenhado pela arquitetura

⁴ Site-specific performances are conceived for, mounted within and conditioned by the particulars of found spaces, existing social situations or locations, both used and disused [...]. They rely, for their conception and their interpretation, upon the complex coexistence, superimposition and interpenetration of a number of narratives and architectures, historical and contemporary, of two basic orders: that which is of the site, its fixtures and fittings, and that which is brought to the site, the performance and its scenography: of that which preexists the work and that which is of the work: of the past and of the present. (Pearson; Shanks, 2001, p. 23). (Tradução nossa).

em tais experiências, tais como a noção de estabilidade ou mobilidade do sítio, a autora se questiona se tais práticas devam ocorrer em lugares construídos pelo homem ou se deveriam se relacionar mais com paisagens naturais.

Invadindo a rua: uma experiência do diretor André Carreira

Muitas montagens *site-specific* criam ambientes que permitem que o espectador faça uma imersão na própria peça, desafiando os limites do teatro e redefinindo o contexto da performance. O professor e diretor da cena brasileira contemporânea André Carreira chama a atenção para as matrizes que funcionam no teatro de rua ocidental vão “do teatro medieval até os *happenings* surrealistas passando pela *Commedia dell'Arte*, até as grandes festas cívicas, o teatro do *Agit-prop* russo, sem deixar de tomar emprestados alguns elementos de práticas orientais” (Carreira, 2019, p. 15). Este autor defende considerar experiências teatrais como forma de invasão da cidade, ou seja, como um fenômeno cênico que integra ações sociais nos espaços públicos entendendo a própria cidade como dramaturgia e não como simples cenografia para o ato teatral. Carreira afirma que diferentemente de uma sala teatral, o espaço urbano impõe formas de recepção que mudam de forma rápida, muitas vezes imprevisíveis, que demandam uma reescritura rápida da cena, umas vezes pela ação imagética da arquitetura, pelas ações e atitudes das pessoas nos locais e pela força de discursos institucionais, entre outros. (Carreira, 2019, p. 50)

Apresenta-se aqui o exemplo de um dos espetáculos que também prescindem do edifício teatral e é resultado desse teatro de invasão à cidade, dirigido por pelo próprio Carreira, intitulado *Das saborosas aventuras de Dom Quixote de La Mancha e seu escudeiro Sancho Pança - um capítulo que poderia ter sido*, do grupo goiano Teatro de Roda, que encerrou um ciclo de 63 apresentações nas ruas de todo o país pelo projeto Palco Giratório, realizado pelo Sesc em 2008. O espetáculo original ocorreu na zona central da cidade de Goiânia, zona de intenso tráfego de veículos e pessoas, repleta de ambulantes e pedintes, e cortada por uma via exclusiva de ônibus expresso.

A proposta tem por inspiração o cavaleiro Dom Quixote de La Mancha, criado pelo escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), readaptado para um personagem contemporâneo que, cansado de uma vida rotineira de executivo, ainda de terno e gravata e acompanhado por uma catadora de papel transformada em Sancho Pança, decide dar asas à imaginação a procura de alguma emoção e sai pela cidade em busca de aventuras e de um amor platônico que se apresenta ao longo da história como Dulcinéia, vestida de noiva e acompanhada de um coro de várias outras noivas. No decorrer da história inúmeras *performers* assim vestidas circulavam pelos espaços, “invadindo a cidade”.⁵

Figura 4 – Cena de *Das saborosas aventuras de Dom Quixote*.
A atriz Leda Marçal interpretando Dulcinéia. Goiânia, 2007



Cortesia de André Carreira

Tal espetáculo insere-se plenamente na proposta de Carreira, para quem no teatro que invade a cidade, os atores/performers “jogam” os papéis de seus

⁵ “Executivo Dom Quixote se aventura na Capital”. Grupo de teatro goiano encerra apresentação de adaptação de obra de Cervantes. *NSC* de 16/09/2008, Disponível em <https://www.nsctotal.com.br/noticias/executivo-dom-quixote-se-aventura-na-capital>. Acesso em: 28 Maio, 2020.

personagens ao mesmo tempo em que usufruem dos espaços da cidade (Carreira, 2019, p. 14). Uma evidência desta interação é que muitos personagens entram nas lojas, nos shoppings e atuam com vendedores e clientes, permitindo ratificar a ideia de prática invasora que “implica um diálogo que se dá pela contradição; pela reinvenção do espaço e pelo desejo de redefinir Lugares”, no conceito de Marc Augé (Carreira, 2019, p. 19). O próprio deslocamento da encenação em edifícios especificamente construídos para as artes performáticas já representa um ato politizado. Carreira reafirma a politização da ocupação do espaço público, argumentando que, “sem ignorar os conflitos sociais que ocupam nossas ruas, este teatro começou a perceber que, mediante uma leitura mais complexa da cidade, pode-se instalar nos espaços de rua situações de encontro - cerimônias sociais - que teriam a capacidade de discutir a própria cidade.” (Carreira, 2019, p. 23).

No livro *Theatre and Architecture*, Rufford considera que a apropriação de espaços alternativos ao edifício teatral é muitas vezes inadequada às práticas de *site specific*, resultando em dificuldades com as circulações de público confusas, perspectivas gratuitas, pouca exploração de eixos, escalas, texturas, proporções, entre outros. São diversos os casos, enfim, em que a performance parece travar uma batalha com a arquitetura em vez de estabelecer um envolvimento com as narrativas do lugar. Entretanto, Carreira tem uma opinião muito lúcida quando afirma que “é a observação das diferentes superfícies da cidade , a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão edilícia, seus fluxos e contrafluxos, sua textura política, sua diversas formas de habitar, seus usos, que permite pensar uma fala teatral que dialoga com a justaposição desses elementos (Carreira, 2019, p. 31). E acrescenta que “a ruptura dos ritmos de uma determinada seção funcional da cidade” pela presença da performance, permite dialogar com uma “multiplicidade de eventos.” (Carreira, 2019, p. 66).

Um *site specific* nos jardins da Universidade: um processo colaborativo

Outra montagem *site specific*, de diferente configuração espacial foi apresentada na Unirio para celebrar os 400 anos da morte de William Shakespeare. O “espaço encontrado” naquela ocasião pode ser considerado um “local praticado” na concepção de Michel de Certeau (1994), face à intensa utilização pelos alunos das áreas de teatro, música, letras e humanidades em geral, cujos prédios se localizam no Campus da Praia Vermelha. Em platôs ascendentes, o referido jardim se situa na encosta do Morro da Babilônia, o “found space” para a montagem efêmera resultante de processo colaborativo, foi uma clareira no canto superior direito do jardim, espaço com luxuriante vegetação tropical sob altíssimas árvores. A qualquer hora do dia, os jardins que homenageiam Mario de Andrade, ficam repletos de alunos trocando ideias, lanchando, tocando instrumentos musicais entre outras atividades. Mas aquele espaço nunca fora utilizado como um teatro efêmero até a apresentação do *site-specific Fragmentos de A Tempestade*⁶.

Localizado ao longo da alameda que conduz os transeuntes aos prédios das Artes Cênicas, da Música e do Teatro Paschoal Carlos Magno - denominado “Palcão” pelos estudantes, o Jardim Mario de Andrade se apresentou como um *locus* inusitado para a performance, que teve como espectadores alunos, professores e funcionários do Centro de Letras e Artes. Esta opção de “espaço encontrado” significou que o palco-plataforma medieval retornou ao espaço aberto, da verdadeira esfera pública e que o evento, apresentado num local marcado culturalmente e politicamente pelo coletivo de docentes e discentes, uniu performance e comunidade. O *site-specific* envolveu alunos e profissionais, além de um diretor convidado que atuou também como *performer* de diversos personagens shakespearianos. Os *performers* circulavam entre a plateia em pé, acentuando as discontinuidades com breves interrupções e os signos cenográficos transmitidos por objetos sugestivos obedeciam às práticas

⁶ O vídeo pode ser assistido em <https://youtu.be/Y-0Q-6bGU48>

elisabetanas.

Figura 5 - Cena da Performance Fragmentos de *A Tempestade* nos Jardins do CLA.
Os atores Edson Santiago e Natália Gadiolli interpretam Próspero e Miranda.
Rio de Janeiro, 2016



Foto: Evelyn Furquim Werneck Lima

Apesar de aberto e fragmentado, tal como no referido espetáculo de Carreira, existiu um texto dramaturgicamente inspirando a performance, contrariamente às propostas pós-dramáticas. Para a pesquisadora Katleen Irwin, em que pese a cenografia tradicional em espaços especificamente construídos para o teatro ser sempre centrada no texto, ela também fica confortável nas performances que acontecem no “found space” nas quais a materialidade do local é igual ou se mostra mais privilegiada do que o texto. Esta autora entende que as estratégias de cenografia empregadas em circunstâncias de *site-specific*, sugerem uma forma híbrida de apresentação, que recebem seu impulso do mundo material e, nas quais, o cenógrafo é “uma espécie de dramaturgo visual” e sua prática “envolve estética, teoria e considerações práticas” (Irwin, 2007, p. 41). Verificou-se que este fato ocorreu na experiência cênica em análise.

Apenas alguns fragmentos da peça foram encenados, visto que o texto shakespeariano abrange uma variedade de circunstâncias físicas que não são notoriamente teatrais e que permitiram a articulação entre a performance, o espectador e o local repleto de significados. Portanto, quando se encenaram algumas cenas de *A Tempestade* naquele bairro carioca à beira-mar, de complexa interpenetração de narrativas, arquiteturas e tempos históricos, a performance trouxe para o “espaço encontrado” uma experiência contemporânea interligando diferentes temporalidades: (i) o passado da encenação shakespeariana, (ii) o passado bucólico do próprio espaço ocupado desde o início do século XX e (iii) a performance do século XXI que provocou no público diferentes emoções, tal como conceituam Pearson e Shanks (2001, p. 23).

Aliando arquitetura, desenho de cena, iluminação, figurino e atuação, a obra de criação cênica assumiu sua completude durante a performance, despertando a consciência do público para a mensagem do *site-specific*, confirmada nas entrevistas com a plateia que interagiu com os *performers*, alegando que a recepção foi impactante e inovadora como consta do vídeo. Ficou claro que aquele espaço impregnado de historicidade, apesar de ser hoje uma paisagem bucólica, teve acrescida à memória aquela performance, atestando que o projeto incorporou os vários passados e o presente.

Ao confrontar o espetáculo muitas vezes reencenado nas ruas de diversas cidades e inspirado em personagens de Cervantes e o espetáculo único apresentado na encosta de um local histórico e bucólico com base no texto de Shakespeare, concorda-se com Rufford quando afirma que o conceito de *site-specific* não pode ser definidor de parâmetros rígidos e que cada prática deve ser julgada por seus próprios méritos - algumas construirão conexões mais coerentes entre o lugar e a performance e outras apresentarão interações menos intensas.

Algumas considerações

Encenadores contemporâneos - buscando evitar a condição estática do

edifício teatral, em especial a do palco italiano que separa público e plateia pelo arco do proscênio e se oferece como um recipiente passivo para o ato cênico -, estabeleceram novas relações entre espaços alternativos e performance. As primeiras questões sobre este tema surgiram ainda na primeira metade do século XX, com as vanguardas históricas e, principalmente, com as propostas artaudianas, enfatizando as relações dos corpos no espaço. Outro homem de teatro, Brecht, apesar de encenar em teatros à italiana, já havia rompido com o ilusionismo da cena, cujo maquinário expunha aos olhos dos espectadores, ao discutir dramas sociais e questões da sociedade dividida em classes. Nos espetáculos referidos neste estudo, foi possível perceber que, ao contrário do que ocorria nos palcos do edifício teatral que sempre exerceram a condição de local fixo no qual se apresentavam ações cênicas com pouca ou nenhuma participação do público, sobressaem as qualidades espaciais dos lugares escolhidos que priorizam uma dinâmica cênica na qual público e os *performers* interagem.

Em que pesem as críticas de Rufford quanto aos inúmeros encenadores que abandonam o edifício teatral - por questões artísticas ou econômicas - e que, em vez de produzirem trabalhos *site-specific* que devem ser criticamente atentos às questões de espaço e lugar, não estabelecem um diálogo com os espaços encontrados, este artigo demonstra que performances em espaços alternativos podem ser impactantes quando a espacialidade da cena for coerente com a proposta da encenação.

As investigações realizadas e já publicadas comprovam que ainda ocorrem muitos concursos para arquitetura teatral e que ainda se constroem inúmeros projetos de teatros, inclusive no século XXI, porém um grande número de encenadores assumiu a decisão de encenar suas performances em antigas estruturas abandonadas, em florestas e desertos, em apartamentos e lanchonetes, ou mesmo na rua, ampliando a noção de espaço teatral para o conceito certaudiano de “lugar praticado”, como uma tática para burlar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo estado. (Certeau, 198, p. 202).

A ocupação do antigo Galpão Docas Pedro II permitiu que o diretor criasse

um teatro para a multidão a partir da poética nietzschiana, explorando as imensas dimensões da estrutura desativada em que “o palco” em forma de rua – reminiscência do próprio Teatro Oficina em São Paulo –, significou entre outros a luta e o desejo de Zé Celso de implementar no futuro outro teatro para um grande público, o Teatro Stadium adjacente ao Teatro Oficina. Os experimentos coletivos, a participação do público e a releitura da obra de Euclides da Cunha transformaram a arquitetura fixa do armazém das docas em um verdadeiro “espaço-evento”. Por outro lado, a encenação de *A Mandrágora*, montada em um dos muitos locais possíveis do Armazém da Utopia, outro galpão portuário, também pode ser considerada um “espaço-evento”, evocando um espaço público renascentista na qual os *performers* entram e saem, cantando e dançando, em uma readaptação original da peça de Maquiavel que ressignificou aquele espaço outrora destinado aos estivadores e às mercadorias portuárias.

Quanto ao espetáculo dirigido por Carreira, inspirado no romance mais famoso de Cervantes, verificou-se o intuito de fazer um teatro no espaço público que não fosse um mero entretenimento, mas um evento transformador e impactante que causasse um choque na memória dos transeuntes nos espaços da cidade, um verdadeiro “teatro de invasão” na acepção do diretor. Trata-se de uma das múltiplas possibilidades de um teatro-evento na cidade, quando a performance tem que lidar com os riscos de situações novas a serem incorporadas a cada apresentação. O espetáculo apresentado no próprio espaço urbano, induziu o cidadão a conferir novos significados ao ambiente, observando a cidade como um grande palco à céu aberto.

Por outro lado, o processo colaborativo para encenar fragmentos de *A Tempestade* no jardim histórico do *campus* de uma universidade foi realmente um *site-specific* na acepção de Pearson e Shanks, visto que foi concebido em um lugar integrante do entorno da antiga Estação de Bondes inaugurada em 1908, atualmente o Teatro Glauce Rocha, tombado pelo INEPAC e de forte significado sociológico para todo o alunado de Artes e de Humanidades que frequenta diariamente aquele espaço.

Em síntese, verificou-se que há alguma similaridade entre o processo

dramatúrgico dos idealizadores contemporâneos da performance e do *site specific*, sobretudo na forte relação que estabelecem entre o espaço, o *performer* e o público, muitas vezes com forte cunho político e explorando intensamente as qualidades espaciais e paisagísticas com quais a dinâmica espacial cênica os faz entrar em contato. Outra constatação foi que a mudança de paradigmas adotada pelos principais encenadores brasileiros que abandonaram o edifício teatral em busca de diferentes espaços transformados em novos lugares teatrais permitiu experiências desafiadoras para as plateias habituais, mas também ampliou a afluência de um público recém-conquistado, formado por diferentes classes sociais.

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1938].

BAUGH, Christopher. *Theatre, Performance and Technology*. The Development of Scenography in the Twentieth Century, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013 [2005].

CARDOSO, Ricardo J.B. *A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como lócus da cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, 2008.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell University Press. 1989.

CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003

CARREIRA, André. *Teatro de Invasão do espaço urbano. A cidade como dramaturgia*. São Paulo: HUCITEC, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Entrevista de Ariane Mouchkine a Luiz Felipe Reis. “Um novo porto seguro para o Théâtre du Soleil”. *O Globo Cultura*. 22 jul. 2013.

“Executivo Dom Quixote se aventura na Capital”. Grupo de teatro goiano encerra

apresentação de adaptação de obra de Cervantes. *NSC* de 16/09/2008, Disponível em <https://www.nsctotal.com.br/noticias/executivo-dom-quixote-se-aventura-na-capital>. Acesso em: 28 maio 2020.

FERNANDES, Sílvia (org.) *Teatro da Vertigem*. São Paulo: Editora Cobogó, 2018.

FILMER, Andrew. *Backstage Space: The Place of the Performer*. Doctoral Thesis. Department of Performance Studies, University of Sydney, 2006.

HANNAH, Dorita. *Event-Space*. Theatre Architecture and the Historical Avant - Garde. London: Routledge, 2019.

HANNAH, Dorita & Khan, Omar. Performance/Architecture: An Interview with Bernard Tschumi. *Journal of Architectural Education*. Volume 61, Issue 4, 2008, p. 52-58.

IRWIN, Kathleen. *The Ambit of Performativity*. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance. Helsinki: University of Arts and Design, Helsinki, 2007.

KERSHAW, Baz. *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*. Londres: Routledge, 1999.

LIMA, Evelyn F. W. Factory, Street and Theatre: Two theatres by Lina Bo Bardi. In: Andrew Filmer; & Juliet Rufford. (Ed.). *Performing Architectures. Projects, Practices, Pedagogies*. 1st ed. London: Bloomsbury Methuen, 2018, v. 1, p. 35-48.

LIMA, Evelyn F. W. O espaço do teatro, a cidade e a política: diálogos possíveis. *ArtCultura*_Revista de História, Cultura e Arte. Uberlândia, 2018, v. 20, p. 113-127, 2018. DOI 10.14393/artcv20-n37-2018-4724

Entrevista de Luiz Fernando Lobo. In: "A Mandrágora, de Maquiavel, estreia no Armazém da Utopia". (2019). *Jornal da Fundação Perseu Abramo* de 25/10/2019. Available in <https://fpabramo.org.br/2019/10/25/a-mandradora-de-maquiavel-estrela-no-armazem-da-utopia/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

MCAULEY, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2000.

PALINHOS, Jorge. (2014) Space and Performance - Researching place and gesture in real settings. In: *Dramatic Architectures. places of drama, drama for places* Conference Proceedings. Porto, November 3-5.

PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres e Nova York: Routledge, 2001.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Ariane Mnouchkine*/Introdução, escolha e apresentação dos textos por Béatrice Picon-Vallin. São Paulo: riocorrente, 2011.

RUFFORD, Juliet. *Theatre & Architecture*, Basingstoke e Nova York: Palgrave Macmillan, 2015.

RUFFORD, Juliet. Conferência "Constructive Play: Architecture, Theatre and the Culture of Late Capitalism" realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=92XP1XJtq-o&t=62s>. Acesso em: 9 jun. 2020.

VANNUCCI, Alessandra. Legado de Caim: a jornada brasileira do *Living Theatre* (1970-71). São Paulo: *Sala Preta*, Vol. 15, n. 1, p. 217

WILKIE, Fiona. *Out of Place. The Negotiation of Space in Site-Specific Performance*. Tese de doutorado. University of Surrey (School of Arts), 2004.

Recebido em: 15/06/2020

Aprovado em: 29/07/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br