

UNIVERSIDADE VALE DO RIO DOCE – UNIVALE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
GESTÃO INTEGRADA DO TERRITÓRIO

GILSON MAGNO DE SOUZA

**INTERVENÇÕES TEATRAIS NOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS E A  
PRODUÇÃO DE MICROTERRITORIALIDADES NA CENA URBANA**

Governador Valadares – MG

2018

GILSON MAGNO DE SOUZA

**INTERVENÇÕES TEATRAIS NOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS E A  
PRODUÇÃO DE MICROTERRITORIALIDADES NA CENA URBANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Gestão Integrada do Território da Universidade Vale do Rio Doce, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Gestão Integrada do Território.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Falco Genovez

Governador Valadares – MG

2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

S729i Souza, Gilson Magno de.

Intervenções teatrais nos espaços alternativos e a  
produção de microterritorialidades na cena urbana /  
Gilson Magno de Souza. — 2018.

135 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Vale do Rio  
Doce, 2018.

Orientação: Patrícia Falco Genovez.

1. Teatro. 2. Espaço Alternativo. 3. Cena urbana. 4.  
Microterritorialidade. I. Título.

CDU-792



Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Gestão Integrada do Território - GIT

**ATA DA BANCA EXAMINADORA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE**

**GILSON MAGNO DE SOUZA**


**Matrícula Nº 75.141**

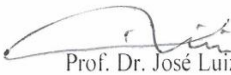
Aos vinte e sete dias do mês de março de dois mil e dezoito (27/03/2018), às 14h (quatorze horas), na sala 12, bloco PVA, da Universidade Vale do Rio Doce, reuniu-se a Comissão Examinadora da Dissertação de Mestrado intitulada **“Intervenções teatrais nos espaços alternativos e a produção de microterritorialidades na cena urbana”** Linha de Pesquisa: Território, Migrações e Cultura, elaborada pelo aluno Gilson Magno de Souza. A Comissão Examinadora foi composta pelas professoras: Dr.<sup>a</sup> Patrícia Falco Genovez (orientadora) – UNIVALE, Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste Reis Fernandes de Souza – UNIVALE e o Prof. Dr. José Luiz Cazarotto – Royal Anthropological Institute/Londres. Abrindo a sessão, a presidente da Comissão, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Falco Genovez, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulares do Trabalho Final, passou a palavra ao mestrando Gilson Magno de Souza para apresentação de sua Dissertação. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença do mestrando e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora consideraram por unanimidade a Dissertação *Aprovada. A banca destaca a temática inovadora referente à microterritorialidade na cena urbana, realizada com um referencial teórico consistente.*

Em seguida, o resultado foi comunicado publicamente ao candidato pela presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou-se a presente Ata, que será assinada por todos os membros da Comissão Examinadora.

Governador Valadares, 27 de março de 2018.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Falco Genovez  
Orientadora

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste Reis F. de Souza  
Examinadora

  
Prof. Dr. José Luiz Cazarotto  
Examinador



**UNIVERSIDADE VALE DO RIO DOCE**  
**Programa de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Gestão Integrada do Território**

**GILSON MAGNO DE SOUZA**

“Intervenções teatrais nos espaços alternativos e a produção de microterritorialidades na cena urbana.”

Dissertação aprovada em 27 de março de 2018,  
pela banca examinadora com a seguinte  
composição:

Prof.ª Dr.ª Patrícia Falco Genovez  
Orientadora - Universidade Vale do Rio Doce

Prof.ª Dr.ª Maria Celeste Reis Fernandes Souza  
Examinadora - Universidade Vale do Rio Doce

Prof. Dr. José Luiz Cazarotto  
Examinador – Royal Anthropological Institute/Londres

*A todos da minha família,  
aos amigos de vida e, em especial, ao meu pai e minha mãe.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e pelo Seu amor infinito.

Ao mestre Gabriel, pela Luz em meu caminho.

Aos meus pais, que sempre acreditaram em mim e por terem me escolhido para ser seu filho e por eu tê-los escolhido para serem meus pais. Gratidão por me mostrar o caminho da educação e o amor pelos estudos.

Ao campo de sabedoria do *Pathwork*, que me conduziu e me conduz aos caminhos mais lindos, desafiadores e profundos da minha existência.

A minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Patrícia Falco Genovez, pela paciência, sensibilidade e pela forma tranquila de conduzir esta produção. Grato pelos encontros e por ter aceitado o desafio de navegar por esses espaços e lugares memoráveis. Agradeço imensamente por me apresentar a riqueza, o encanto e as complexidades do universo territorial simbólico.

Ao Prof. Dr. José Luiz Cazarotto, pelos primeiros momentos de diálogo, pela tranquilidade e sábias palavras. Grato por mostrar-me as possibilidades infinitas e desafiadoras que são o conhecimento.

À Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Celeste, pela alegria de ensinar e pela sensibilidade poética. Gratidão pelas palavras de apoio e incentivo, e por acreditar na capacidade criativa e interdisciplinar, apesar de em alguns momentos não ter me sentido tão inspirado.

A todos os professores do GIT que me conduziram aos mais variados territórios. A minha amiga Sonaly, que sempre esteve disponível para me ouvir e acolher. Grato pelas palavras iluminadas de amor e incentivo.

À Prof.<sup>a</sup> Gilce, que sempre esteve disponível para me ouvir. Você não sabe o quanto me confortou.

À Dione, pela amizade, paciência e compreensão. Grato pelas palavras de incentivo e por me acompanhar em mais uma jornada.

Aos meus amigos Clênio, Ranidson e Mariana, pelas idas e vindas nas estradas da vida e dos territórios.

A todos os mestrandos do GIT que ocuparam tempo e espaço nesta minha caminhada territorial.

Enfim, a todos que participaram direta ou indiretamente deste trabalho.

*A arte e nada mais que a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida,  
a grande aliciadora da vida, o grande estimulante da vida.*  
Friedrich Nietzsche

*O sonho do teatro não é se eternizar, mas falar com clareza, emoção, beleza,  
poesia e compreensão para o cidadão do seu tempo.*  
Amir Haddad



## RESUMO

O espaço na contemporaneidade não é mais analisado como uma categoria fixa, mas como um processo dinâmico capaz de potencializar novos significados e funções por meio de ações, sejam elas sociais e/ou artístico-culturais. Assim ocorre com as montagens teatrais do grupo contemporâneo paulistano Teatro da Vertigem, que, por meio de suas performances, busca dialogar com os múltiplos espaços que a cidade oferece tanto em seus aspectos materiais quanto imateriais. Esta pesquisa busca investigar como as intervenções teatrais nos espaços não projetados para o teatro são redimensionados e ressignificados a fim de compreender as relações sociais e simbólicas que estabelecem com a materialidade do lugar e sua carga semântica. Consideramos que a encenação, mesmo assumindo uma natureza temporária e efêmera em vários casos, é capaz de produzir tais redimensionamentos e ressignificados desses lugares imantados de sentidos na condição de gerar microterritorialidades em espaços alternativos. A partir da investigação dos espetáculos *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, que compõem a obra *Trilogia Bíblica*, do Teatro da Vertigem, e dos lugares onde ocorrem essas encenações, faremos uma análise interdisciplinar dessas três performances sob a luz metodológica da pêntrade dramatística de Kenneth Burke. As performances em análise foram apresentadas em espaços não projetados para o teatro, como o espaço-igreja, espaço-hospital, espaço-presídio, que não serviram apenas como suporte arquitetônico cênico para abrigar as encenações do grupo, mas também para dialogar com as cargas semânticas que emanam desses espaços. Tendo em vista as noções de teatro, espaço alternativo e microterritorialidade, buscaremos compreender as relações que se estabelecem entre espaço-cena-público e como dessas relações podem emergir a produção de microterritórios na cena urbana.

**Palavras-chave:** Espaço Alternativo. Microterritorialidade. Teatro. Cena Urbana.

## ABSTRACT

Space in the contemporary world is no longer analyzed as a fixed category, but as a dynamic process capable of enhancing new meanings and functions through actions, be they social and / or artistic-cultural. This is the case with the theatrical productions of the contemporary São Paulo theater group Teatro da Vertigem, which through its performances seeks to dialogue with the multiple spaces that the city offers, as with its material and immaterial aspects. This research seeks to investigate how theatrical interventions in spaces not designed for the theater are resized and redesigned in order to understand the social and symbolic relations they establish with the materiality of the place and its semantic load. We consider that staging, even assuming a temporary and ephemeral nature in several cases, is capable of producing such resizing and re-signification of these magnetized places of meaning, in the condition of generating microterritorialities in alternative spaces. From the investigation about spectacles, *Paradise Lost*, *The Book of Job* and *Revelation 1,11*, which make up the work *Trilogy of the Vertigo Theater*, and the places that occur these scenarios, we will make an interdisciplinary analysis of these three performances in the methodological light of Kenneth Burke's dramatic dramaturgy. The performances in analysis were presented in spaces not designed for the theater, space-church, space-hospital, space-prison, which served not only as scenic architectural support to shelter group plays but also to dialogue with the semantic loads that emanate from these spaces. Considering the notions of theater, alternative space and microterritoriality, we will seek to understand the relations that are established between space-scene-public and how these relations can emerge the production of micro-territories in the urban scen.

**Keywords:** Alternative Space. Microterritoriality. Theater. Urban Scene.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Teatro grego de arena.....	42
Figura 2 - Representação do teatro medieval.....	64
Figura 3 - Interior do teatro olímpico de Vicenza.....	65
Figura 4 - O anjo em <i>O Paraíso Perdido</i> .....	82
Figura 5 - Cena do espetáculo <i>O livro de Jó</i> .....	85
Figura 6 - Cena do espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i> .....	88
Figura 7 - Cena do espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i> .....	89
Figura 8 - Esquema pentadiático de Kenneth Burke.....	91
Figura 9 - Cena do espetáculo <i>O paraíso Perdido</i> .....	99
Figura 10 - Cena do espetáculo <i>O paraíso Perdido</i> .....	104
Figura 11 - Cena da espetáculo <i>O Livro de Jó</i> .....	107
Figura 12 - Cena da espetáculo <i>O Livro de Jó</i> .....	108
Figura 13 - Cena do espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i> .....	113
Figura 14 - Cena do espetáculo <i>Apocalipse 1,11</i> .....	115
Figura 15 - Diagrama.....	120

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
2	<b>TEATRO E ESTUDOS TERRITORIAIS: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR</b> .....	19
2.1	DO TERRITÓRIO AO MICROTERRITÓRIO: UMA ABORDAGEM CONCEITUAL.....	23
2.2	O FENÔMENO TEATRAL NA GEOGRAFIA CULTURAL HUMANISTA .	32
2.3	ESPAÇOS E LUGARES DA CENA .....	36
3	<b>A CIDADE COMO PALCO</b> .....	39
3.1	A CIDADE REINVENTA O TEATRO OU O TEATRO REINVENTA A CIDADE? .....	46
3.2	AS INTERVENÇÕES TEATRAIS NOS ESPAÇOS DA CIDADE .....	48
3.3	MICROTERRITORIALIDADES: REVELANDO UM LUGAR CÊNICO NA CIDADE .....	59
4	<b>ESPAÇO ALTERNATIVO E MICROTERRITORIALIDADE: A DINÂMICA DOS LUGARES A PARTIR DO TEATRO DA VERTIGEM</b> .....	62
4.1	SITE SPECIFIC E MICROTERRITORIALIDADE: DIALOGANDO COM OS ESPAÇOS ALTERNATIVOS .....	68
4.2	TEATRO DA VERTIGEM: EM BUSCA DE UM LUGAR ALTERNATIVO	73
4.2.1	Trajetória do Teatro da Vertigem.....	75
4.2.2	Trilogia Bíblica: contextualização .....	79
A)	O Paraíso Perdido: entre o sagrado e o profano .....	81
B)	O Livro de Jó: da finitude à transcendência.....	84
C)	Apocalipse 1.11: da culpa à punição .....	86
5.	<b>TEATRO DA VERTIGEM A PARTIR DA PÊNTADE BURKEANA: FERRAMENTA DE ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS</b> .....	90
5.1	ANÁLISE DO ESPETÁCULO <i>O PARAÍSO PERDIDO</i> .....	94
5.2	ANÁLISE DO ESPETÁCULO O LIVRO DE JÓ .....	105
5.3	ANÁLISE DO ESPETÁCULO APOCALIPSE 1.11.....	112
5.4	ESPAÇO ALTERNATIVO, A MICROTERRITORIALIDADE E A ANÁLISE BURKEANA (A PÊNTADE DRAMATÍSTICA DE BURKE).....	119
6.	<b>CONCLUSÃO</b> .....	124
	<b>REFERENCIAS</b> .....	127
	<b>ANEXOS</b> .....	134

## 1. INTRODUÇÃO

O teatro fascina, encanta, provoca, transgride, faz pensar e agir. É multifacetado. Ele se reinventa nos palcos, nas ruas, nas praças e galpões; é uma arte que se presentifica no tempo, no espaço e se abre para novas possibilidades. “Intervenções Teatrais nos Espaços Alternativos e a Produção de Microterritorialidades na Cena Urbana” nasce do desejo de investigar o fenômeno teatral nos espaços alternativos ou não convencionais.

Esta investigação buscará responder, portanto, à seguinte questão: qual a relação que se estabelece entre a encenação, o espaço e o público a partir da perspectiva da articulação entre as artes cênicas e os estudos territoriais? Tomaremos como hipótese central que as intervenções artísticas teatrais em espaços não convencionais propiciam a conformação ou a produção de microterritórios na cena urbana, alterando o diálogo entre a arte cênica e os lugares, a princípio, não teatrais.

Este estudo busca investigar como as intervenções teatrais nos espaços não projetados para o teatro são redimensionados e ressignificados a fim de compreender as relações sociais e simbólicas que se estabelecem com a materialidade do lugar e com sua carga semântica. Consideramos que, mesmo o espetáculo assumindo uma natureza temporária e efêmera em vários casos, tais redimensionamentos e ressignificados podem gerar microterritorialidades em espaços alternativos.

A pesquisa vincula-se ao debate teórico interdisciplinar dos estudos territoriais e das artes cênicas, tendo como referencial teórico estudos da geografia cultural e humana, mais especificamente a noção de espaço e lugar, em articulação com saberes da geografia, filosofia, história, sociologia, arquitetura e artes cênicas. Para compreendermos o fenômeno em estudo, recorreremos à pêntade dramática, ferramenta metodológica interdisciplinar elaborada por Kenneth Burke que possibilita investigar o fenômeno teatral que se instaura em espaços alternativos a fim de identificar as ações dramáticas que ocorrem nesses lugares preestabelecidos.

A intervenção teatral em espaços não convencionais tem despertado grandes debates e produções acadêmicas nas áreas da Arquitetura e Urbanismo

e Artes Cênicas. Essas áreas têm colocado algumas reflexões que tangem ao teatro e à relação com a cidade, a influência da arquitetura no espetáculo e vice-versa, principalmente as novas relações contemporâneas com os espaços não projetados inicialmente para qualquer atividade cênica, o que chamaremos aqui de espaços alternativos.

Falamos de espaço alternativo ou não teatral para nos referir a qualquer espaço que não seja exatamente o palco de uma sala teatral – como o palco italiano<sup>1</sup>; ou seja, um espaço que a princípio não foi pensado ou adaptado para a apresentação de espetáculos. É um espaço no qual o espectador não espera atividade cênica alguma, mas que o artista decide utilizar e experimentar cenicamente.

No início do século XX, diretores de teatro, dramaturgos e encenadores europeus começaram a perceber e experimentar as múltiplas possibilidades que um determinado espaço não convencional pode oferecer às criações artísticas. Um exemplo é Max Reinhardt, produtor e diretor de teatro austríaco, considerado um dos precursores deste século; outro exemplo é Tadeusz Kantor, diretor de teatro polonês, que a partir das experiências em edifícios não teatrais passa a ver o espaço como um dos elementos essenciais e potencializadores à cena.

Entre os grupos teatrais brasileiros que adotaram tal postura, destacam-se, por exemplo: Teatro da Vertigem<sup>2</sup>, Teatro do Concreto<sup>3</sup>, Grupo Galpão<sup>4</sup>, Grupo XIX de Teatro<sup>5</sup>, entre outros. Nesse sentido, o teatro pode ser visto nas

---

<sup>1</sup> No palco italiano, a ação e os atores ficam confinados numa caixa aberta frontal ao olhar do público e do príncipe, cuja posição de audição e de observação é privilegiada. Este tipo de palco organiza o espaço de acordo com o princípio da distância, da simetria e da redução do universo a um cubo que significa o universo inteiro pelo jogo combinado da representação direta e da ilusão (PAVIS, 2011, p. 133).

<sup>2</sup> O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos no Estado de São Paulo com experimentos baseados na Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator (...) buscando desenvolver a ocupação de espaços não convencionais (...), aprofundando-se nas possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local. Disponível em: <<https://www.teatrodavertigem.com.br>>. Acesso em: 5 fev. 2018.

<sup>3</sup> O Teatro do Concreto, criado em 2003, é um grupo de Brasília, profundamente identificado com a cidade e com as possibilidades de diálogo que o seu significado simbólico e real possibilita. Disponível em: <<http://primeirosinal.com.br/teatro-do-concreto>>. Acesso em: 5 de fev. 2018.

<sup>4</sup> O Grupo Galpão é uma das companhias mais importantes do cenário teatral brasileiro, cuja origem está ligada à tradição do teatro popular e de rua. Criado em 1982, em Belo Horizonte, Minas Gerais, o grupo desenvolve um teatro que alia rigor, pesquisa, busca de linguagem, com montagem de peças que possuem grande poder de comunicação com o público. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br>>. Acesso em: 5 fev. 2018

<sup>5</sup> O grupo XIX de teatro tem um trabalho contínuo de 10 anos, com uma pesquisa temática voltada para a história brasileira, uma pesquisa estética de exploração de prédios históricos como espaços cênicos e uma investigação sobre a participação ativa do público. Desde 2004, o grupo

ruas, praças, galpões, edifícios e em lugares abandonados. O espaço alternativo passa a ser então um espaço de múltiplas possibilidades para vários grupos teatrais na contemporaneidade. São grupos que proporcionam ao público novas experiências estéticas e poéticas sobre os espaços urbanos na cidade.

Definido o seguimento do teatro como campo de investigação, o grupo paulistano Teatro da Vertigem, referência no teatro contemporâneo brasileiro, será o nosso objeto de pesquisa. O grupo possui um amplo repertório artístico-cultural de peças teatrais nos múltiplos territórios da cidade, no processo de apropriação, integração e ressignificação de espaços não convencionais, estabelecendo diálogos com as cargas semânticas desses espaços e proporcionando a eles novas configurações, funções e sentidos. Em seu repertório estão “*O Paraíso perdido (1992)*, *Livro de Jó (1995)*, *Apocalipse 1, 11 (2000)*, *BR-3 (2006)*, *História de Amor (2007)*, *A Última Palavra é a Penúltima; Dido e Eneias (2008)*, *Kastelo (2010)*, *Cidade Submersa (2011)*, *Bom Retiro: La Paz (2011/2012)*” (ARAÚJO, 2011, p. 231).

O presente estudo volta-se para as três primeiras montagens do grupo, que compõem a obra literária *Teatro da Vertigem Trilogia Bíblica*, de Arthur Nestrovsk, publicada no ano de 2002 em comemoração aos dez anos do grupo. Além da obra como referência para essa pesquisa, apoiaremos também em sites que sustentarão nossa investigação, entre eles site oficial do grupo, vídeos no youtube e blogs.

A presente pesquisa tem como referência obras publicadas como artigos, dissertações e teses que servirão de análise para a fundamentação teórica deste trabalho. Os materiais levantados tem como objetivo de responder o problema da pesquisa, tendo como eixo central as questões que perpassam as intervenções teatrais em espaços alternativos.

Os três espetáculos que compõem a trilogia bíblica foram apresentados em espaços singulares: o primeiro, no espaço-igreja; o segundo, no espaço-hospital; e o terceiro, no espaço-presídio. Os lugares escolhidos possuem fortes cargas semânticas e as encenações buscam dialogar com a materialidade e

imaterialidade desses lugares, ou seja, o Teatro da Vertigem busca relacionar às suas montagens referenciais simbólicos, registros emocionais, elementos de memórias e o caráter institucional dos espaços conforme a intenção da montagem de cada performance.

Além de propor uma nova leitura estética e poética dos lugares preestabelecidos, o Teatro da Vertigem dialoga de forma orgânica com a arquitetura do lugar, potencializando memórias e valores simbólicos impregnados nesses espaços sem perder as características primeiras de tais lugares. Tendo em vista o espaço alternativo como espaço aberto à imaginação e à criatividade, onde as relações sociais e humanas estabelecem vínculos de afetividades e de estranhamentos em torno de um espetáculo no espaço vivido, é possível pensar que esses espetáculos alteram a modelagem territorial que identificou originalmente cada um dos espaços. Esse processo de alteração na espacialidade pode ser verificado somente no momento em que ocorre a ação cênica.

Para avançarmos nas argumentações aqui expostas, a estrutura desta dissertação foi organizada em capítulos.

No primeiro capítulo, “TEATRO E OS ESTUDOS TERRITORIAIS: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR”, estão impressos os principais conceitos que permitem identificar o conceito de território e microterritório, assim como as noções sobre o espaço sentido, percebido e vivido. Esses conceitos e noções auxiliarão a pensar as relações entre espaço e lugar. Apesar de alguns teóricos utilizarem noções de paisagem ou ambiente para estudar o teatro e a cidade, optamos pelo conceito de lugar, o que nos aproxima da questão que queremos investigar. Para isso, teremos como suporte teórico e interdisciplinar o historiador e filósofo Michael de Certeau, os geógrafos humanistas Anne Buttimer, Y-Fu Tuan, Benhur Pinós da Costa e o filósofo, crítico literário, sociólogo e linguista Kenneth Burke. Esta pesquisa ancora-se nesses autores, possibilitando avançarmos sobre as noções de espaço e lugar, por meio de uma abordagem culturalista e humanista, a fim de contextualizarmos elementos da geografia para uma leitura *a posteriori* em relação à utilização e à dinâmica de espaços não convencionais pelo teatro.

No segundo capítulo, “A CIDADE COMO PALCO”, apresentaremos a relação entre teatro e cidade, fazendo uma breve explanação sobre a história do



teatro, o seu rompimento com o palco tradicional e o encontro do teatro com os múltiplos territórios da cidade. Neste capítulo, problematizaremos e dialogaremos com a proposta conceitual das microterritorialidades e sua possível emersão a partir das ações artísticas em lugares cênicos nas tramas da cidade.

O terceiro capítulo, “ESPAÇO ALTERNATIVO E MICROTERRITORIALIDADE: A DINÂMICA DOS LUGARES A PARTIR DO TEATRO DA VERTIGEM”, focaremos na dinamicidade dos espaços alternativos e na sua abertura para novas leituras. Além das ressignificações que se instauram nesses lugares, será apresentado o *site specific*<sup>6</sup>, que tem como característica a produção contemporânea de se voltar para o espaço urbano, incorporando-o à obra, transformando-o. Será exposta também a dinâmica do espaço alternativo e a microterritorialidade a fim de averiguar a produção de microterritorialidades nesses lugares.

No último capítulo, “O TEATRO DA VERTIGEM A PARTIR DA PÊNTADE BURKEANA: FERRAMENTA DE ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS”, dedicaremos atenção especial às intervenções do grupo Teatro da Vertigem e à interface com os espaços alternativos a fim de verificar a produção de microterritorialidades na cena urbana contemporânea.

A partir de uma perspectiva interdisciplinar, analisaremos os três espetáculos que constituem a obra *Trilogia Bíblica*, tendo como ferramenta metodológica a pêntade de Kenneth Burke, com a qual será possível analisar as ações dramáticas e os processos de ressignificação dos espaços e a produção de microterritorialidades.

Esse estudo se volta para as questões das microterritorialidades, estudos recentes no país, contribuindo para o atual debate e produção do conhecimento que emerge da articulação entre os Estudos Territoriais e as Artes Cênicas. Nesse sentido, esse estudo se configura numa leitura interdisciplinar, tendo

---

<sup>6</sup> O termo *site specific* (sítio específico) faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific> > Acesso em 11 de mar. 2018.

como debate as intervenções teatrais nos espaços alternativos e as alterações semânticas que ocorrem nesses espaços.

Enfim, essa pesquisa visa também estimular um novo olhar sobre os fenômenos teatrais na contemporaneidade, ampliando a discussão para outros grupos teatrais, afim, de perceber e compreender as relações espaço-cena-público, e como essa tríade permite lidar com os lugares da cidade e as produções de microterritorialidades nos espaços alternativos.

## 2. TEATRO E ESTUDOS TERRITORIAIS: UMA ABORDAGEM INTERDISCIPLINAR

*(O território) contribui, em compensação, (...) para fortalecer o sentimento de pertencimento, ajuda na cristalização de representações coletivas, dos símbolos que se encarnam em lugares memoráveis (hauts lieux). (BRUNET et al, 1992, p.436 apud CLAVAL, 1999, P.11)*

Podemos iniciar este capítulo destacando na frase acima do geógrafo francês Roger Brunet (1992) duas palavras que marcam a articulação proposta nesta dissertação: “território” e “lugares memoráveis”. A articulação entre as Artes Cênicas (teatro) e os Estudos Territoriais abre um amplo debate sobre o homem e a sua condição de ser, estar e fazer-se no mundo.

Os Estudos Territoriais buscam aprofundar o tema território por meio de reflexões sobre espacialidade social, territorialidade, temporalidade, memória, identidade, espaço vivido, contemplando vários autores na produção de conhecimento dessas configurações. Num esforço paralelo àquele empreendido pelos Estudos Territoriais, as artes cênicas (teatro) têm buscado refletir sobre algumas questões que tangenciam o ser humano e sua relação com os espaços na contemporaneidade, principalmente com os espaços não pensados, a princípio, para práticas teatrais.

A aproximação desses dois campos de conhecimento, fundamentados nos estudos da geografia culturalista e humanista e no teatro, buscarão elementos que dialogam e se confrontam. Para o estabelecimento de um diálogo produtivo faz-se necessária a busca da interdisciplinaridade para compreender as mediações que se estabelecem entre esses campos por meio das narrativas constituídas por cada uma dessas áreas.

A interdisciplinaridade estabelecida a partir das Artes Cênicas (teatro) e os Estudos Territoriais surge nesta pesquisa como meio de superar a particularidade dos conteúdos de cada área, tornando o conhecimento amplo e unitário, e, ao mesmo tempo, propõe a construção de um espaço que privilegia a troca de saberes, mesmo que ainda incipiente, considerando-se a complexidade de tal empreitada. Realçamos que a aplicação da proposta interdisciplinar é tida como recurso na pesquisa dos fenômenos sociais

complexos, o que auxilia a compreender de maneira abrangente o fenômeno em estudo.

A interdisciplinaridade tem se expandido em vários campos do saber, ainda que de forma gradual. De acordo com Fortes (2012), as primeiras discussões sobre a interdisciplinaridade aparecem por volta da década de 1970 e foram lançadas pelo filósofo e epistemologista francês Georges Gusdorf em 1961 na UNESCO. O filósofo “apresentou um projeto de pesquisa interdisciplinar para as ciências humanas, abrangendo alguns estudiosos de universidades europeias e americanas, em diferentes áreas de conhecimento” (FORTES, 2012, p. 6). Conforme Fortes (2012), a proposta do grupo era indicar as principais tendências de pesquisa nas ciências humanas no sentido de sistematizar a metodologia e os enfoques das pesquisas realizadas pelos estudiosos.

No Brasil, é com o filósofo Hilton Japiassu que a interdisciplinaridade ganha produções significativas, apresentando questionamentos a respeito da temática e seus conceitos, propondo reflexões sobre estratégias interdisciplinares. Para Hilton Japiassu (1976), “a interdisciplinaridade caracteriza-se pela intensidade das trocas entre os especialistas e pelo grau de interação real das disciplinas no interior de um mesmo projeto de pesquisa” (JAPIASSU, 1976, p. 74).

De acordo com Frigotto (2008), a interdisciplinaridade é necessária para o conhecimento da sociedade, pois ela apresenta caráter unitário em decorrência das diversas relações e práticas sociais realizadas pelos homens. Para ele, “a necessidade da interdisciplinaridade na produção do conhecimento funda-se no caráter dialético da realidade social que é, ao mesmo tempo, una e diversa, e também de natureza intersubjetiva” (FRIGOTTO, 2008, p. 43). Essa subjetividade nos oferece condições de articular a pesquisa em foco a um método qualitativo específico: a fenomenologia.

No campo de conhecimento da geografia humanista, um dos métodos utilizados para compreender o mundo sentido, vivido e percebido é a ciência fenomenológica, que busca questionar esses mundos e as teoria concebidas para representá-los. De acordo com o arquiteto e geógrafo David Seamon (2013), “a fenomenologia se esforça para retomar o mundo vivido diretamente e descrever seus aspectos o mais cuidadosamente possível em suas próprias condições” (SEAMON, 2013, p. 5).

Para compreender o espaço vivido, seu significado e valores, que são construídos por meio das práticas sociais, a fenomenologia tende a considerar o vivido e o percebido inspirado na subjetividade da realidade, valorizando a intuição e a percepção como elementos importantes no processo de desenvolvimento do conhecimento. Seamon (2013) aponta que a fenomenologia sustenta uma certa indubitabilidade quanto à experiência humana, que se estende para além dos sujeitos, lugares e movimentos. Para ele, a tarefa da fenomenologia é “desenterrar esta indubitabilidade, a qual as pessoas costumam perder de vista por conta da mundanidade e das certezas de suas situações de vida cotidiana.” (SEAMON, 2013, p. 5).

A abordagem fenomenológica não é o nosso foco principal para análise dos eventos teatrais que ocorrem nos espaços não teatrais nesta pesquisa, porém, ela tangencia nosso objeto, pois além de ser uma metodologia de estudo por via da percepção, nasce junto com a perspectiva culturalista e humanista. Nesse sentido, diante desse cenário fenomenológico, nos últimos anos, a ciência geográfica tem buscado novas formas de apreensão e compreensão da realidade.

O impulso e o empenho em relação às questões que envolvem o homem e o espaço aproximou o diálogo da geografia com a literatura e as artes. O geógrafo Gomes (1996, p. 314) ressalta que, na corrente humanística, a arte é considerada como “elemento de mediação entre a vida e o universo das representações”. Desse modo, acredita-se que a arte, mais especificamente o teatro, como manifestação constituinte da cultura, tem a possibilidade de propor interpretações da realidade, seja ela social, política ou ideológica, em relação ao meio em que o ser humano está inserido.

O levantamento dessas abordagens objetiva traçar um caminho que contextualize elementos da geografia humanista e cultural que auxiliem na identificação e aprofundamento do estudo acerca da reconfiguração e ressignificação de espaços não pensados *a priori* para a encenação. Nesse sentido, é necessário apropriar-se dos estudos da geografia humana, uma vez que o objeto desta pesquisa se insere em seu campo e dialoga com seus conceitos e noções, que compreendem o espaço como lugar e manifestação de sentidos. Devido ao grau de complexidade e subjetividade da abordagem

geográfica humanista, os geógrafos têm proposto um leque de possibilidades para tal realização.

De acordo com Olanda e Almeida (2008), a perspectiva humanística avança no sentido de “investigar como as atividades humanas e os fenômenos geográficos podem revelar a qualidade da conscientização humana em relação ao meio em que vive” (OLANDA; ALMEIDA, 2008, p. 8). Nesse caso, essa abordagem se lança a novas perspectivas nos estudos socioespaciais e uma dessas perspectivas é buscar compreender a realidade a partir da influência da cultura na produção do espaço, assim como a significação da espacialidade vivida.

Aproximar o fenômeno teatral e os estudos territoriais é uma tarefa desafiadora, uma vez que são campos de conhecimento que se abrem a vários desdobramentos complexos, múltiplos e subjetivos. Trata-se, portanto, de um desafio, pois essas questões possibilitam novas leituras interdisciplinares em relação ao homem e sua interação com a realidade socioespacial.

Os acontecimentos que se desdobram entre o homem e sua interferência nos espaços propõem discussões epistemológicas interessantes para a geografia, podendo despertar interesse em questões como: o que a arte tem a nos dizer no momento em que o espaço não é mais categorizado na contemporaneidade como fixo e estanque, mas dinâmico e fluído? Qual a relação e quais elementos a arte pode trazer para compreender a cultura, o tempo, o espaço e o desvelamento da identidade de uma sociedade, de uma comunidade ou grupo de pessoas?

São vários os caminhos que se desdobram, porém, o que nos interessa neste trabalho é investigar como as intervenções teatrais nos espaços não projetados para o teatro são redimensionados e ressignificados a fim de compreender as relações que se estabelecem com a materialidade do lugar e sua carga semântica. Estamos considerando que, mesmo as encenações assumindo uma natureza temporária e efêmera nos espaços eleitos, tais redimensionamentos e ressignificados podem gerar microterritorialidades em espaços alternativos.

Nesse sentido, a abordagem humana/cultural permite leituras desses fenômenos ao tomarmos como referência o território enquanto um *continuum* entre seu aspecto material e imaterial, assumindo uma perspectiva integradora

nos estudos territoriais. Esse *continuum*, termo usado por Haesbaert (2004), significa que o território desdobra-se ao longo de um processo que vai da “dominação político-econômica mais ‘concreta’ e ‘funcional’ à apropriação mais subjetiva e/ou ‘cultural-simbólica” (HAESBAERT, 2004, p. 95 e 96).

Na fundamentação do debate teórico interdisciplinar sobre a produção de microterritorialidades na cena teatral urbana apoiaremos em alguns autores que têm investido nessa área de conhecimento. Para responder essas questões, fazem parte da base teórica dessa pesquisa, os geógrafos culturalistas Paul Claval (2013) e Joel Bonnemaïson (2002), os geógrafos humanistas Yi-Fu Tuan (1974), Anne Buttimer (1982), Turra Neto (2004), Álvaro Luiz Heidrich (2010), Benhur Pinós da Costa (2013). Os três últimos investigam os microterritórios, que podem ser compreendidos como ramificações de uma geografia material e não material, convergindo para o assunto em pauta: a intevervenção teatral, as ressignificações dos espaços e a carga semântica impregnada em determinados espaços e/ou lugares.

Para compreendermos os desdobramentos que ocorrem do território para o microterritório faremos uma breve explanação dessa transição. Porém, nossa atenção maior será dada à noção de microterritório, uma vez que é o conceito que buscamos analisar nas questões que emergem entre campos de tensão, a saber, a arte (intervenção teatral) e sua expressão em lugares preestabelecidos e institucionalizados.

## 2.1 DO TERRITÓRIO AO MICROTERRITÓRIO: UMA ABORDAGEM CONCEITUAL

Transitar entre territórios e microterritórios requer que entendamos primeiro a noção de território. Na ciência geográfica, o conceito de território figura, entre outros, como região, espaço e paisagem como recurso teórico-conceitual para a análise da relação entre o homem e o espaço. Para compreendermos as microterritorialidades que ocorrem nos espaços públicos da cidade, precisamos inicialmente entender o que configura o território.

O conceito de território tem sido discutido, por excelência, na área das ciências geográficas, mas sua discussão tem se estendido a outras áreas, o que

a torna ampla e complexa. Por essa razão, não faz parte da nossa intenção esgotá-la nesta pesquisa, pelo contrário, buscamos construir um entendimento de território para pensarmos o conceito de microterritório nas esferas do espaço alternativo.

De acordo com o geógrafo Fuini (2015, p. 1), o território aparece como um conceito fundamental da ciência geográfica e designa um conjunto de relações e processos. Para o geógrafo, o território apresentou no desenrolar da história do pensamento geográfico diferentes designações, passando por contextos históricos, geográficos, antropológicos, filosóficos e ideológicos. Os diferentes contextos que inserem o território passam a ser uma ferramenta teórica fundamental para compreendermos o surgimento de microterritórios.

Na contemporaneidade, a questão do território como categoria de análise tem potencializado grandes debates na geografia e cada autor definirá linhas de pesquisa conforme suas concepções e formas de interpretação da realidade. Entre elas, indicamos, de forma sucinta: as vertentes descritiva (período pré-científico até o século XIX – descrição de viajantes); tradicional (positivista); nova geografia, até a década de 1960; e a geografia crítica, a partir da década de 1970 (materialista, fenomenológica/nova geografia cultural e radical) (COSTA;ROCHA, 2010, p. 25 e 56).

Devido à ampla discussão que mapeia os Estudos Territoriais, uma das vertentes que será contemplada é a abordagem humana e cultural, como foi dito anteriormente, a fim de pensar uma geografia que busque refletir a dinâmica dos lugares e suas complexidades, considerando suas relações sociais, culturais e simbólicas com os eventos teatrais na cena urbana.

A princípio, a geografia cultural e o interesse dos geógrafos pelos problemas culturais nasceram na mesma época da geografia humana, no final do século XIX. O geógrafo culturalista francês Paul Claval está ligado à renovação desses estudos. De acordo com Costa e Rocha (2010), o geógrafo “estuda as relações entre cultura e a vida social, a transmissão dos conhecimentos e regras de conduta, a relação do indivíduo com a sociedade e também as articulações e relações entre cultura e poder” (COSTA e ROCHA, 2010, p. 38). Essas perspectivas levantadas se abrem para a dimensão simbólica, individual e coletiva da cultura.



A geografia culturalista, vista por esse prisma, se dedica à análise e reflexão sobre a relação entre o espaço imaginário e as representações, o que envolve mediações interdisciplinares entre a Antropologia, Sociologia, Geografia, Filosofia, Artes entre outras.

Para o geógrafo Paul Claval, a dimensão simbólica do território “torna-se um dos temas essenciais da geografia, no momento em que se desenvolvem as pesquisas sobre o espaço vivido nos anos de setenta e oitenta” (CLAVAL, 2013a, p. 125). Nesse sentido, a ciência geográfica se abre para o sentimento de pertencimento e laços afetivos que são vivenciados e estabelecidos com o território. Essas questões ensejariam algumas mudanças no que diz respeito à dimensão territorial, gerando novas percepções e investigações em relação ao espaço.

Alguns exemplos que podemos citar em relação à abertura da geografia aos territórios de pertencimentos, são os tipos de intervenções e leituras artístico-culturais impressas nos espaços urbanos, dentre essas manifestações podemos citar: o grafite, esculturas, dança de rua, músicas, instalações artísticas, performances e etc. Enfim, é possível identificar diversas manifestações artísticas, tanto quanto ao ambiente da cidade.

Para outro geógrafo, o cultural (de abordagem fenomenológica) Bonnemaïson (2002, p. 101-102), a ideia de cultura, traduzida em termos de espaço, não pode ser separada da ideia de território, pois é pela existência de uma cultura que se cria um território e é por ele que se fortalece e exprime a relação simbólica existente entre a cultura e o espaço. Joel Bonnemaïson (2002) faz uma leitura do território que é, ao mesmo tempo, “espaço social” e “espaço cultural”, articulando a função social e simbólica desses espaços com as ações humanas.

Quanto à dimensão cultural, Bonnemaïson (2002) caracteriza o território a partir de uma perspectiva humanista que, além dos elementos biológicos, econômicos, sociais e políticos que contemplam esse território, também se manifesta como lugar da mediação entre os homens e sua cultura. Essas mediações deixam algumas marcas que podem ser configuradas, segundo Bonnemaïson (2002), como “geossímbolos, lugar, itinerário, uma extensão, por motivos religiosos, políticos e culturais, que exerce uma dimensão simbólica e

de identidade”. Nesse sentido, esses elementos oferecem um modo de definir a vida, o seu pertencimento e o enraizamento de um determinado grupo social.

Essas articulações provavelmente evidenciam a ação humana nos lugares de pertencimento, o que também situa e imprime a existência humana não apenas na perspectiva material, mas também nas relações simbólicas, o que leva os indivíduos ou grupos a compartilharem e refletirem sobre si mesmos e a realidade em que estão inseridos. Como exemplo, evocamos os grupos de teatro que, além de dialogar com os espaços da cidade, as praças e as ruas, promovem a discussão também de problemas sociais e políticos no contexto da realidade em que estão inseridos. Para descrever essa questão, Paul Claval utiliza a metáfora do espelho. Para ele, “os homens concebem seu ambiente como se houvesse um espelho que, refletindo suas imagens, ajuda-os a tomar consciência daquilo que eles partilham” (CLAVAL, 2013a. p. 127).

O geógrafo Haesbaert (2007), seguindo uma abordagem humanista, dialoga com a proposta de Claval integrando outras dimensões além da cultural. O autor destaca que o *território* pode ser definido em termos *políticos*, ou político-jurídicos e históricos, referentes à ação do Estado; em termos *econômicos*, associado à apropriação econômica dos espaços, derivada da divisão territorial do trabalho e da luta de classes; e em termos *culturais*, identificado com relações simbólicas – individuais ou coletivas – com o espaço. Haesbaert propõe pensar o território material e imaterial; por isso, aponta para a necessidade de uma visão de território a partir da concepção de espaço como um híbrido – “híbrido entre sociedade e natureza, entre política, economia e cultura, e entre a materialidade e a ‘idealidade’ – numa complexa interação tempo-espaço. (HAESBAERT, 2007, p. 27).”

O conceito de hibridismo tem alavancado várias discussões na arte contemporânea, ampliando as noções de tempo e espaço por meio das linguagens artísticas, como as artes visuais, teatro, dança, música, cinema e performance, nos múltiplos territórios da cidade. Essas linguagens têm aproximado e despertado diversos interesses de investigação, estimulando percepções e conhecimentos, como por exemplo na Geografia, com as noções de lugares, espaços, cidade, nas Artes Cênicas, com intervenções nas ruas e praças, na Arquitetura, com aspectos da cenografia, reutilização e ressignificação e etc. Portanto, o território, do ponto de vista culturalista,

humanista, e fenomenológico, possui várias dimensões que, sustentadas por aspectos históricos, identitários e simbólicos, oferece elementos de identificação para nossa pesquisa.

Na dimensão da geografia cultural e humana não se nega a materialidade do espaço vivido; pelo contrário: a partir dele, busca investigar e compreender subjetividades que estão entrelaçadas nesse espaço, tendo em vista que, a partir das manifestações de grupos, sejam eles culturais ou sociais, podem emergir a conformação de microterritorialidades e microterritorialização nesses espaços.

Para compreendermos o processo de microterritorialidade e microterritorialização nos espaços públicos, conceitos recentes da geografia, tomaremos nota dessas configurações para ampliar a percepção e a compreensão sobre as relações e as ações humanas que ocorrem nos microespaços, proporcionando-lhes novas funções e significados.

O conceito de microterritorialidade nos remete ao termo “microgeografia”, que é considerada um campo que investiga a ocupação humana em espaços públicos, ou seja, “territórios que agregam significados em função da concentração de determinadas atividades humanas.” (REBOUÇAS, 2009, p. 137) Esse termo contextualiza aspectos sociais e humanos, buscando revalorizar os sujeitos não só como determinados pelas estruturas em que se encontram inseridos, mas também como portadores de ações, capazes de tencionar e colocar tais estruturas em movimento.

As ações se manifestam nos espaços públicos, na vida cotidiana ou nas práticas do dia a dia, como por exemplo habitar a cidade, ocupar as ruas e praças, são consideradas expressões da vida social que merece uma análise geográfica mais ampla. Nesse sentido, acreditamos que esses elementos oferecem possibilidades de estudos mais profundos a respeito das microterritorialidades que emergem desses espaços.

Para o geógrafo Costa (2013, p. 65), a microterritorialidade torna-se um espaço de interação humana onde ocorre a manifestação de subjetividades, relações sociais e afetividades. Essa noção possibilita novas descobertas de sistemas de símbolos, imagens e imaginações entre o ser humano e os espaços; ela é sentida na ação, ou seja, ela é o espaço da ação e pode ser considerada também como espaço de produção de certas sensações por múltiplos estímulos.

Tais espaços de interação humana gerados a partir de subjetividades, relações sociais e afetividades podem ser pensados também a partir das artes cênicas. Nesse sentido, o grupo Teatro da Vertigem, por meio de suas intervenções artísticas, tem o objetivo de estimular novas experiências estéticas e relacionais nos espaços escolhidos, potencializando imagens, símbolos e a imaginabilidade do público. Ao proporcionar relações dialógicas entre o lugar-cena-público, é possível que haja a produção de microterritorialidades nesses espaços?

Tanto a microterritorialidade quanto a microterritorialização têm como referência as relações e interações sociais que se estabelecem nos microterritórios da cidade. A microterritorialidade se configura em territorialidades não institucionalizadas, ou seja, não assume vínculos formais; ela se concretiza a partir de grupos segregados, ou minorias, como por exemplo grupos de movimentos negros, grupos homoafetivos etc. A microterritorialização remete à construção de uma micropaisagem que revela o encontro de um conjunto de corpos em um grupo ou agregado social (COSTA, 2002; PEDROSO, 2007). Ambas vinculam-se mais a espaços de pertencimento e representação do que espaços de controle e podem ser evidenciadas em escalas menores. Tais conceitos serão aprofundados no transcórre desta pesquisa.

Uma outra reflexão a se fazer em relação ao ser humano com os espaços vividos na contemporaneidade e a microterritorialidade é a fluidez de vários agrupamentos que ocorre nesses lugares. Alguns pesquisadores têm se utilizado desse conceito para compreender, por exemplo, movimentos de agrupamentos juvenis, tipos de comportamentos, identidades e conflitos, como, por exemplo, os geógrafos Turra Neto (2004) e Benhur Pinós da Costa (2013).

A dinâmica das microterritorialidades/microterritorializações que ocorrem nos espaços simbólicos e subjetivos exigem ferramentas metodológicas de análise que abarquem a reconfiguração e a efemeridade que se manifestam nesses espaços; um exemplo são as intervenções artísticas, que podem assumir caráter temporário ou não. Para esse tipo de análise, a ferramenta metodológica que será utilizada é a pêntade de Kenneth Burke, que será tratada de forma mais aprofundada no quarto capítulo.

Para Costa (2013), a microterritorialidade é sentida na ação, logo, considera o espaço prático da ação que, por um lado, pode assumir

características sociais (o espaço social reproduzido e normatizado pela técnica e pela lei/moral) e características culturais (o espaço cultural da agregação e dos jogos de interação humana informal).

Ela pode assumir também configurações de um espaço de identificação e produção onde a convivência entre sujeitos é impulsionada pela imaginação subjetiva. Para o geógrafo, a microterritorialidade assume um “espaço da produção de certas sensações por estímulos múltiplos trazidos de fora do que é imediato, guardados na intimidade e concebidos nas experiências pessoais diversas em outras situações, em outras dimensões materiais e imateriais. (COSTA, 2013, p. 66)

A partir dos conceitos expostos, podemos inferir algumas reflexões que implicam diretamente a questão proposta por esta pesquisa, que é a intervenção teatral temporária em espaços alternativos e como esses redimensionamentos podem gerar microterritorialidades em tais espaços. Dessa maneira, podemos pensar as microterritorializações que ocorrem no momento do espetáculo como efêmeras. Porém, tal característica não exclui a produção de múltiplos sentidos sociais e relacionais, sentimentos e subjetividades que a encenação teatral pode despertar em espaços permeados de cargas semânticas. Nesse caso, como identificar os processos de microterritórios nos espaços alternativos?

O geógrafo Benhur Pinós da Costa, um dos autores que discutem a noção de microterritórios em relação aos espaços da cidade, enfatiza dois aspectos que ajudam a compreender esse termo. Para Costa, é possível identificar no microterritório os seguintes aspectos: “o caráter de ação individual e coletiva que leva à apropriação de certas partes do espaço produzido/usado por outros sentidos que anteriormente pensado; a dialética contida no teor que dá sentido à própria ação” (COSTA, 2013, p.63).

Algumas práticas microteritoriais que se efetivam nos espaços urbanos, como praças e ruas, possuem movimentos dialéticos que se correlacionam com usos e ocupações de grupos que, no fundo, são movidos por intencionalidades que podem ser aceitas ou não. Um exemplo são os espetáculos teatrais que são apresentadas nas ruas, que podem ser muito bem acolhidos por uma determinada plateia, ou não, mas que ao mesmo tempo está sujeito a sofrer interferências, alterando tanto o espetáculo em si, quanto à percepção dos

espectadores. Isso ocorre pelo fato da rua, praça, serem lugares de passagem, ou seja, lugares que se configuram como fluxo cotidiano da cidade.

Carreira (2011, p. 16) pontua que o teatro nas ruas interfere na trama complexa constituída por diversos elementos culturais e pelos procedimentos de circulação cotidiana. O grupo Vertigem e as relações dialéticas que se estabelecem com os espaços alternativos também impulsionam outras funções e significados desses lugares; por essa razão, o lugar do fluxo de pessoas é transformado em lugar de produção simbólica, o que pode gerar microterritorialidades.

O conceito de microterritorialidade nesta pesquisa possibilita analisar o fenômeno que propomos estudar: a apropriação e intervenção teatral nos espaços alternativos, tendo em vista a ressignificação e a conformação de microterritorialidades nesses espaços. O espaço, portanto, pode ser considerado como elemento simbólico da encenação, que apresenta possibilidades de leitura e interpretações. Em outras palavras, permite-nos considerar que um determinado grupo de pessoas estabelecerá relações diferentes das cotidianas, revelando ou criando novos sentidos para esses lugares.

Para Heidrich (2013), as relações que os grupos mantêm com o seu meio não são somente materiais; são também de ordem simbólica, o que os torna reflexivos. Na microterritorialidade, grupos e agregados sociais, compreendidos nas suas próprias condições materiais, relacionam-se com os espaços alterando a funcionalidade pelas práticas e as próprias condições materiais que esses lugares oferecem.

Turra Neto (2013, p. 10) chama a atenção para o fato de que, mesmo que o interesse, na perspectiva das microterritorialidades, seja com as particularidades ou singularidades de interações socioespaciais de grupos e agregados, não se pode perder de vista que esses sujeitos sociais se territorializam em um determinado espaço que é histórico e social.

Para compreender as microterritorialidades que se manifestam nos microterritórios é necessário que ocorra a ocupação e a interação entre o sujeito e o espaço, e que, por meio dessas relações, sejam geradas afetividades e sentidos a partir dos elementos simbólicos que emergem desses espaços, impulsionando outros simbolismos.

O tema das microterritorialidades na cidade, nos seus espaços públicos, para Neto (2013), remete a estratégias de uso. Nesse sentido, a prática de diversos grupos passa a ser negociada no espaço urbano, criando, assim, territorialidades, o que pode gerar tensões e conflitos nesses territórios.

Podemos destacar aqui desde tribos urbanas que exercem algum tipo de poder e pertencimento em espaços, a grupos de teatro que, ao utilizar determinados espaços alternativos, criam campos de tensão entre o espaço, a cena e o público. Ressaltamos não estar interessados em todas as práticas sociais que se manifestam entre os sujeitos, mas naquelas que alteram e ressignificam os espaços por meio do evento teatral.

O geógrafo Angelo Serpa (2013), no texto “Microterritórios e Segregação no Espaço Público da Cidade Contemporânea”, propõe uma instigante discussão sobre o conceito de território e microterritório por meio de um contexto de despolitização das relações entre diferentes e desiguais nos espaços públicos das cidades contemporâneas. Por outro lado, Neto (2013) assevera as microterritorialidades nas cidades como apropriação e defesa de pequenas porções do espaço urbano por parte de grupos sociais.

Heidrich (2013) pode complementar os autores anteriores quando tece uma abordagem da complexidade do viver contemporâneo tendo como referência o espaço urbano tomado, ao mesmo tempo, como meio e mediação da vida em sociedade. De acordo com Turra Neto (2013) apesar das grandes diferenças recorrentes entre sujeitos e ações capazes de produzir microterritórios, “o ponto em comum está no fato de que existe o reconhecimento de uma identidade agregadora entre os sujeitos, que faz com que estabeleçam relações espaciais que fundam territórios”. (NETO, 2013, p. 14 e15)

Os autores, portanto, referem-se a situações que ocorrem em um determinado tempo e lugar, que partem de espaços físicos, para ali efetivarem as práticas territoriais, mas que também podem partir dos sujeitos, ou grupos envolvidos, para se territorializarem; ou seja, ocorrem diferentes formas de se praticar e negociar o espaço. Pode-se citar, como exemplo, a rua ou a praça, que, por serem espaços públicos, podem ser negociadas para eventos artísticos-culturais. Nesse caso, é coerente refletir sobre a cidade e a microterritorialidade com base nos sentidos socioespaciais.

A cidade, com seus múltiplos territórios, tornou-se espaço preenchido por microterritórios; nesse caso, o espaço se abre para outras possibilidades, usos, ocupações, alterando suas funções. Podemos perceber essas novas formas de lidar com o espaço geográfico a partir de algumas manifestações de grupos que podem transgredir, causando outros deslocamentos e sentidos para esses espaços. Como exemplo disso, temos alguns pesquisadores que tem se pautado em temas emergentes que vão ao encontro das questões acima: Turra Neto (2004), sobre as ocupações punk; Benhur Pinós Costa (2008), sobre microterritorializações homoeróticas; e Tiago Collovini (2010), sobre as manifestações de pichação nas cidades.

A abertura dos espaços urbanos para usos e ocupações, como acontece com grupos teatrais, pode permitir a ocorrência de expressões microterritoriais com um elevado grau de transitoriedade ou efemeridade, enquanto outras páticas, como pichações, constitem em marcas que permanecem na paisagem por algum tempo e é a partir dessa permanência que a sua lógica territorial é efetivada.

Pelo exposto, verifica-se a importância da ideia de se discutir a microterritorialidade para compreender melhor a relação do ser humano com os espaços na contemporaneidade. Se o Teatro da Vertigem tem como emergência alguns espaços da cidade para intervenção a fim de repensar esses lugares de uso público e institucional, é possível analisar a aproximação que se estabelece entre a prática artística socioespacial com a microterritorialidade urbana.

Para compreender as mediações que ocorrem entre as microterritorialidades, a intervenção artística e as relações socioespaciais e simbólicas num processo de resignificação, articularemos as aproximações do fenômeno teatral com a geografia humanista.

## 2.2 O FENÔMENO TEATRAL NA GEOGRAFIA CULTURAL HUMANISTA

A relação entre geografia e as múltiplas linguagens artísticas não é somente possível, ela de fato existe. A exemplo disso, temos a geografia cultural e humana na contemporaneidade que têm-se voltado um olhar mais atento sobre as diversas manifestações artísticas, para responder, a partir do ponto de vista



humanista e fenomenológico, algumas questões que tangenciam o homem, o espaço e o lugar. Nesse sentido, as montagens teatrais a serem analisadas precisam ser pensadas a partir da realidade concreta, de modo que a dramaticidade, potencializada pelos personagens nos espaço vividos possibilitem imaginações e visualizações poéticas agregadas à materialidade do lugar.

A prática teatral acontece em um determinado tempo e lugar. A abordagem culturalista e humanista contempla em seus estudos o lugar como sítio de experiência humana que se traduz por valores particulares e coletivos. A ideia de contextualizar a geografia humanista se deu pelo fato de esta atribuir uma visão subjetivista e humana sobre espaço e lugar, noções utilizadas para compreender os eventos teatrais nos espaços não convencionais.

Holzer (1996, p. 8) define a geografia humanística como “a ideia de uma disciplina centrada no estudo da ação e imaginação humana e na análise objetiva e subjetiva de seus produtos”. Mello (1990, p. 102) afirma que a geografia humanística tem a experiência vivida como fundamento e o seu objetivo é interpretar o sentimento e o entendimento dos seres humanos em relação ao espaço e lugar. As duas percepções oferecem elementos que possibilitam identificar interferências subjetivas do homem na realidade em que se insere.

Em termos contextuais, a geografia humanista foi um movimento de renovação da geografia que surgiu nos Estados Unidos e Canadá nos anos 1970 e as mediações que ocorrem entre a geografia e as artes ganharam mais profundidade nas pesquisas também nesse período. O movimento buscava aproximar a geografia das humanidades e o destaque era dado à dimensão experiencial e ao aspecto interpretativo, pois “o lugar encarna as experiências e aspirações das pessoas, por isso é o centro de valor e sentido para a abordagem humanística” (HOLZER, 1996, p.8).

Sob uma perspectiva teórica e metodológica promovida pelo movimento da nova geografia, geógrafos atentaram para a literatura, a história, os estudos culturais, a psicologia e a filosofia para ampliar a compreensão do homem em relação ao seu mundo circundante. Segundo Marandola (2013, p. 50), “nunca a geografia esteve tão aberta a novos temas, tendências, abordagens e ao diálogo interdisciplinar”.

Se um novo movimento de leituras e interpretações surge com a geografia humana, logo, novos acontecimentos, sejam eles sociais, políticos ou culturais, manifestam-se na realidade. Exemplos dessas manifestações foram os eventos teatrais que, no século XX, começaram a ocupar outros espaços da cidade. Ele – o teatro – agora está nas ruas, nas praças, nos prédios abandonados, nos galpões, igrejas, enfim, rompe com o espaço tradicional preestabelecido e aventura-se nos espaços não convencionais. Nesse sentido, áreas de conhecimento como a sociologia, antropologia, arquitetura e geografia começaram a investigar a potência do fenômeno teatral nesses espaços, pois perceberam que as artes e a literatura oferecem elementos subjetivos e complexos para compreender o espaço sentido, percebido e vivido.

A ciência geográfica atual busca novas formas de apreensão do espaço geográfico, por isso, a visão culturalista se lança a novas perspectivas e desafios em relação aos estudos socioespaciais. Uma dessas perspectivas é a compreensão da realidade a partir da influência da cultura na produção do espaço, assim como a significação da espacialidade vivida. Dessa maneira, pode-se considerar o teatro, como linguagem artística e manifestação cultural, uma das formas de apreender e dialogar com os espaços na contemporaneidade.

Tanto a geografia humana quanto as artes cênicas buscam valorizar as experiências subjetivas de grupos sociais em lugares determinados para aquele uso e, ao mesmo tempo, lugares que se abrem para outras possibilidades; um exemplo é a igreja, considerada um templo, mas que pode servir de suporte para experimentação artística sem perder sua finalidade primeira, como acontece nas montagens do Teatro da Vertigem. Gomes (1996, p.314) ressalta que, na corrente humanística, “a arte é considerada como o elemento de mediação entre a vida e o universo das representações”.

A geografia humanística, tendo a fenomenologia como base, busca analisar e compreender o comportamento e as maneiras de sentir das pessoas em relação aos seus lugares (CHRISTOFOLETTI, 1985). Por se tratar de mundos subjetivos, a intuição e a percepção são elementos importantes no processo do conhecimento para a abordagem fenomenológica; por essa razão, a fenomenologia busca compreender o espaço vivido inspirado na subjetividade,

trazendo significados e valores construídos pelos indivíduos por meio das práticas sociais num determinado espaço e lugar.

As noções de espaço e lugar surgem como conceitos-chave na geografia humanística. O lugar é aquele em que o indivíduo se encontra ambientado, ao qual está integrado. O lugar não é toda e qualquer localidade, mas aquele que tem significância afetiva para uma pessoa ou grupo de pessoas (CAVALCANTI, 1998). Segundo Tuan, “os lugares, assim como os objetos, são núcleos de valor, e só podem ser totalmente apreendidos através de uma experiência total englobando relações íntimas, próprias do residente, e relações externas próprias do turista”. (TUAN, 1974, p. 40). Na perspectiva humanista, o indivíduo estabelece uma relação afetiva e de pertencimento com espaço geográfico.

O indivíduo estabelece vínculos com os lugares em razão de seu sentimento de identificação: ele se identifica na cidade onde mora, no bairro, nas ruas. Segundo Tuan (2013), “o lugar é a segurança e o espaço é liberdade, estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (TUAN, 2013, p. 11). Nesse sentido, Marandola (2012), ao comentar a obra do autor, afirma que o lugar é uma das ideias geográficas mais importantes atualmente. O lugar dialoga com outras ciências, como a filosofia, a literatura, entre outras. Vale ressaltar que a discussão sobre lugar é relativamente nova. Tuan (2013) lança sua obra “Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente” no ano de 1980. Para esse autor, a noção de lugar a partir da filosofia fez com que seu sentido fosse pensado a partir das sensações do sensível. Enfim, a geografia humanista o entende como centro de significados configurados pelo indivíduo. (MARANDOLA, 2013, p. XIV). “É pelo lugar que nos identificamos, ou nos lembramos, constituindo assim a base de nossa experiência no mundo” (MARANDOLA, 2012, p. 228).

É possível compreender o lugar, vinculado à discussão territorial, por intermédio do viés culturalista e fenomenológico dos espaços cotidianos de vivência e de percepção. Buttner (1982) associa o conceito de lugar ao de mundo vivido, aos espaços de identificação social e territorial. A noção de lugar, por vezes confundido com *territorialidade*, expressa os fundamentos orgânicos, cognitivos, afetivos e simbólicos designativos associados às experiências do homem com o meio, experiências estas criadoras de significados e mediadas por símbolos.

O lugar é aquele em que o indivíduo se encontra, se faz, se constrói, ou seja, ele se historiza em um determinado tempo e lugar. Por isso, o espaço no mundo contemporâneo não é mais analisado como uma categoria fixa, mas como um *devenir* que emite significados e determina um ser e um fazer por meio de ações e interferências do próprio homem por um determinado período de tempo.

### 2.3 ESPAÇOS E LUGARES DA CENA

Buttimer (1982) associa o conceito de lugar, conforme vimos anteriormente, ao de mundo vivido, aos espaços de identificação social e territorial. Pode-se dizer que os lugares estão diretamente ligados às experiências do ser humano. O espaço social por exemplo, está relacionado tanto com o espaço objetivo quanto subjetivo, nesse sentido, a arte, a literatura, a poesia, a música, o teatro, como expressão e representação do ser humano, oferecem possibilidades de dialogar e interpretar a realidade que o indivíduo se encontra.

O homem organiza o mundo em função de suas necessidades e interesses, que vão desde a sua sobrevivência e curiosidade, até os interesses estéticos e lúdicos. Moreira (2007, p. 41) afirma que “o espaço surge na história através da organização territorial dada pelo homem à relação com seu meio”. Dessa forma, pensando o espaço como fenômeno complexo a ser estudado, é necessário percebê-lo como manifestação de sentidos e estruturas que situam o homem como ser-no-mundo.

O espaço no teatro contemporâneo é o centro de experiências demasiado numerosas para ser reduzido a algumas características. Toda dramaturgia, e mesmo todo espetáculo, é objeto de uma análise espacial e de um reexame de seu funcionamento. O espaço não é mais concebido como concha em cujo interior certos arranjos são permitidos, mas como elemento dinâmico de toda concepção dramática. “O espaço deixa de ser um problema de invólucro para tornar-se o lugar visível da fabricação e da manifestação de sentido” (PAVIS, 2011, p. 135). Podemos perceber aqui a articulação com a pântade burqueana, onde espaço e dramaturgia são tencionados, tornando-se elementos

importantes para dar sentido e compreender as relações sociais e simbólicas no cotidiano.

Em relação ao espaço e ao lugar, para o geógrafo humanista Tuan (1983), o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar; para ele, o “espaço” é mais abstrato do que “lugar”. O que, por exemplo, pode começar como espaço indiferenciado, pode transformar-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. “Se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar”. (TUAN, 1983, p. 6) Assim, o espaço, pode ser compreendido e caracterizado como algo aberto e fechado, profundo e superficial. É a experiência da subjetividade que lhe confere um ou vários sentidos.

Quando nos referimos a um lugar, somos sempre objetivos, já que tratamos especificamente de um ponto determinado no espaço. E, mesmo se esse lugar possuir diferentes conotações simbólicas, não estará isento de uma caracterização concreta e objetiva. Michel de Certeau (1994) afirma que um lugar é a ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência; para ele, “um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. (CERTEAU, 1994, p.201)

Assim, quando tratamos do fenômeno teatral, apreendido como linguagem autônoma, devemos lembrar que o fazer teatral estabelece relações com o espaço que ultrapassam os limites de lugares específicos. Como afirma Peter Brook (2000, p. 309 e 310), o teatro não é apenas um lugar, ele é uma metáfora. Porém, essa linguagem artística busca dialogar direta ou indiretamente com a realidade humana e social. Ou seja, para o dramaturgo, o teatro exerce um poder de encantamento e aproximação das pessoas, pois, quando grupos de pessoas se reúnem em torno de algum evento espetacular, existe um reagrupamento em torno daquele lugar, e dali pode emergir vários tipos de sentimento e sensações tanto individuais, quanto coletiva.

A partir dessa metáfora, somos convidados a pensar sobre o espaço urbano, como ele pode afetar as intervenções teatrais e como essas são afetadas por ele. Nesse caso, é necessário estabelecer interações com os lugares, momentos de “pausa” que permitam ao espectador dialogar com as ações desenvolvidas neles. Esses lugares ancoram e recriam os espaços

cênicos de um mesmo espetáculo, contendo as mais diversas arquiteturas teatrais.

A arquitetura teatral compreende o espaço organizado e vivido por todos os agentes envolvidos na encenação, como, por exemplo, os atores e o público. Para Gontijo (2009), o fenômeno teatral só terá sentido se houver domínio dessa arquitetura. Para o autor, “o maior desafio, na escolha desses lugares, é apurar o olhar para a diversidade de espaços de uma cidade”. (GONTIJO, 2009, p.48). Podemos citar a rua ou praças que, apesar de possuírem algumas funções pré-determinadas, favorecem diversas possibilidades de intervenção artística, como por exemplo performances, arte urbana, grafite, instalações, possibilitando desenvolver outros tipos de relação com a população.

Cada vez mais, grupos teatrais tem se pautado em processos de criação artística em espaços alternativos, desenvolvendo e estimulando novas linguagens e experiências poéticas em espaços urbanos, como ruas, praças, casas, edifícios etc. O que não se perde é a autenticidade cênica, que independe do lugar. O dramaturgo e encenador Evill Rebouças (2009), reforça essa ideia.

No trabalho de apropriação do espaço – e levando em consideração a sua arquitetura, a sua atmosfera e as pessoas que o circundam – conseguimos projetar novas possibilidades para as personagens. Interferências do campo tátil, olfativo e da própria geografia do espaço colaboram para a ampliação do discurso. (REBOUÇAS, 2009, p. 58).

A busca por estéticas, sejam materiais e/ou simbólicas, de novos espaços e lugares para as intervenções teatrais, tem permitido repensar os lugares para práticas teatrais. Podemos até pensar o espaço do teatro como um território ilimitado e que apresenta potencial de construção de identidades, histórias e simbolismos. Mas, afinal, em que essas práticas afetam os lugares?

Michel de Certeau (1994) percebe nos lugares uma forte relação com as histórias. Para o autor, os lugares são histórias fragmentadas, mas que a qualquer momento podem ser desveladas, ou seja, histórias que estão ali à espera e “permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim, simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (CERTEAU, 1994, p. 189).

Certeau vê no lugar, qualquer que seja ele, a ordem segundo a qual elementos são distribuídos em relações de coexistência. Define o lugar como

uma “configuração instantânea de posições” (CERTEAU, 1994, p. 201). Equivale a dizer que, “num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos e singulares, sem dúvida, mas sobre os quais não se proíbe pensar nem as relações nem a identidade partilhada que lhes confere a ocupação do lugar comum” (AUGÉ, 2012, p.53)

A apropriação de espaços e lugares por grupos de teatro e artistas que a cidade oferece muitas vezes tem a intenção não apenas de dialogar com a arquitetura ou com a geografia do lugar, mas de estabelecer uma relação afetiva, de deslocamento, de provocação e alteração a partir das histórias que estão impressas. Os espaços alternativos, para o teatro, pode ser um espaço em potencial, pois, para o teatro, qualquer lugar pode vir a ser um lugar-cênico.

O espaço escolhido pode oferecer significados, experiências e imagens diversificadas e até contraditórias, e pode levar o espectador a uma tarefa de se desdobrar por impressões recebidas ou já preestabelecidas. “Cada cidadão tem vastas associações com alguma parte de sua cidade, e a imagem de cada um está impregnada de lembranças e significados.” (LYNCH, 1997, p. 1). Nesse sentido, as intervenções teatrais nos espaços não convencionais urbanos podem ampliar a percepção e a imaginação dos cidadãos, alterando a sua maneira de sentir os lugares. Logo, a cidade é vista aqui como fonte inesgotável de inspiração para artistas que buscam novas maneiras de dialogar, por meio de suas criações artísticas, com os espaços da cidade. A cidade, portanto, pode ser considerada um palco.

### **3. A CIDADE COMO PALCO**

*O centro urbano traz, para as pessoas da cidade, o movimento,  
o imprevisto, o possível e os encontros. Ou é um teatro  
espontâneo ou não é nada.  
(Henri Lefebvre, 1991)*

A frase do filósofo e sociólogo francês Henri Lefebvre lança um desafio à cidade: a de ser teatro espontâneo ou não ser nada. Vemos aqui um encontro de narrativas interessantes, no qual convergem tanto a geografia quanto as artes cênicas. A partir dessa narrativa, a cidade oferece múltiplos lugares possíveis

para serem ocupados, habitados, vividos e experimentados pela arte. Ela pode não ser um palco no sentido tradicional que conhecemos – o teatro nos edifícios fechados. Como afirma o diretor de teatro André Carreira (2011), “a cidade é um lugar inóspito para o teatro”. Aqui, ele se refere ao teatro de rua, entendendo-a como um lugar aberto e dinâmico, capaz de acolher as mais diversas manifestações do ser humano nos múltiplos territórios que compõem a cidade.

As cidades contemporâneas, com a proposição de uma heterogeneidade de experiências, propiciam relações multiterritoriais, com diversas possibilidades de relações híbridas com espaços e lugares, multiplicidades de ações, comportamentos, identidades e memórias. Enfim, essas vivências e apropriações podem conformar territórios simbólicos, afinal, a cidade é a memória coletiva dos povos; e como a memória está ligada a fatos e a lugares, a cidade se torna um território das memórias coletivas.

Na obra “A Imagem da Cidade” (1960), o arquiteto Kevin Lynch aborda as imagens das cidades contruídas pela percepção do meio, ampliando discussões sobre o vínculo que se estabelece entre os espaços vividos e o ser humano. Essas discussões giram em torno das três cidades que o arquiteto investigou: Boston, Jersey City e Los Angeles. Nesses estudos, o autor analisa como a representação perceptiva é feita sob o ponto de vista dos cidadãos e como estes se identificam e organizam com os signos que emergem da cidade. Para o arquiteto, “todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e sua imagem está impregnada de memórias e significações (LYNCH, 2009, p. 11).

Nesse mesmo caminho, podemos perceber que a cidade pode ser vista como um cenário rico de informações e possibilidades para se pensar o teatro. A cidade evoca um modo de viver, de pensar, de observar e sentir; ela pode fornecer elementos, como diz Lynch, “matéria-prima para os símbolos e memórias coletivas da comunicação entre grupos” (LYNCH, 2009, p.14). Nesse sentido, as intervenções teatrais buscam dialogar, confrontar, desvelar os signos oferecidos pela cidade, estimulando outras imagens ou até mesmo resignificando-as. Vale ressaltar que a construção das imagens e o estímulo à imaginabilidade dos usuários, de acordo com o pensamento de Lynch, só ocorre por via da percepção da cidade, que se modifica de acordo com a potência dos códigos e dos signos.



Para Lynch (1960), o processo de reformular a cidade para melhorar sua imaginabilidade pode dar mais clareza à imagem. A partir do exposto por Lynch, a cidade passa a ser uma fonte inesgotável de inspiração para atores e encenadores que buscam novas formas de composição e estímulos à imaginabilidade de novos espaços para abrigar suas criações.

Kevin Lynch (1960, p. 132), em seus estudos sobre a imagem da cidade, busca aumentar a atenção do observador e enriquecer sua experiência com os lugares. O arquiteto ressalta que a organização espacial na vida contemporânea, a rapidez dos deslocamentos, a velocidade e a escala de novas construções se tornam possíveis e necessárias na construção de ambientes.

Carreira (2011) refere-se à cidade como um lugar que construímos a partir da nossa circulação, dos nossos hábitos e também das imagens produzidas pelas forças das instituições e da mídia. Para ele “habitar é definir lugares, é construir zonas relacionais, é estabelecer territórios culturais” (CARREIRA, 2011, p. 14). Por mais que o autor esteja se referindo ao teatro de rua, ele o considera como atividade que deve ser compreendida como prática construtiva da cidade.

A investida que Carreira faz sobre o teatro nos espaços urbanos, possibilita perceber a cidade como um espaço cênico. Para o dramaturgo, a cidade é, antes de tudo, um espaço cênico diversificado no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Há, no entanto, um “espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo” (CARREIRA, 2011, p.14).

Entretanto, cabe realçar que essa metáfora da cidade como teatro não é fruto da contemporaneidade. Historicamente, o teatro e a cidade possuem estreitas relações. Na Grécia Antiga, os acontecimentos políticos, sociais e culturais eram vivenciados e compartilhados coletivamente. Nesse caso, o teatro exercia um papel social e político fundamental na cidade. Com o surgimento da tragédia, a cidade (*pólis*) já fazia parte dos questionamentos dos pensadores, poetas e artistas da época. Mesmo acontecendo em espaços abertos e construídos no alto das montanhas, o lugar da ação era a cidade. Ilustramos tal fato com o teatro de arena (fig.1): um palco com uma grande arquibancada em forma de meia-lua, que é considerado o marco da origem do teatro grego e uma conquista da cidade como espaço político.

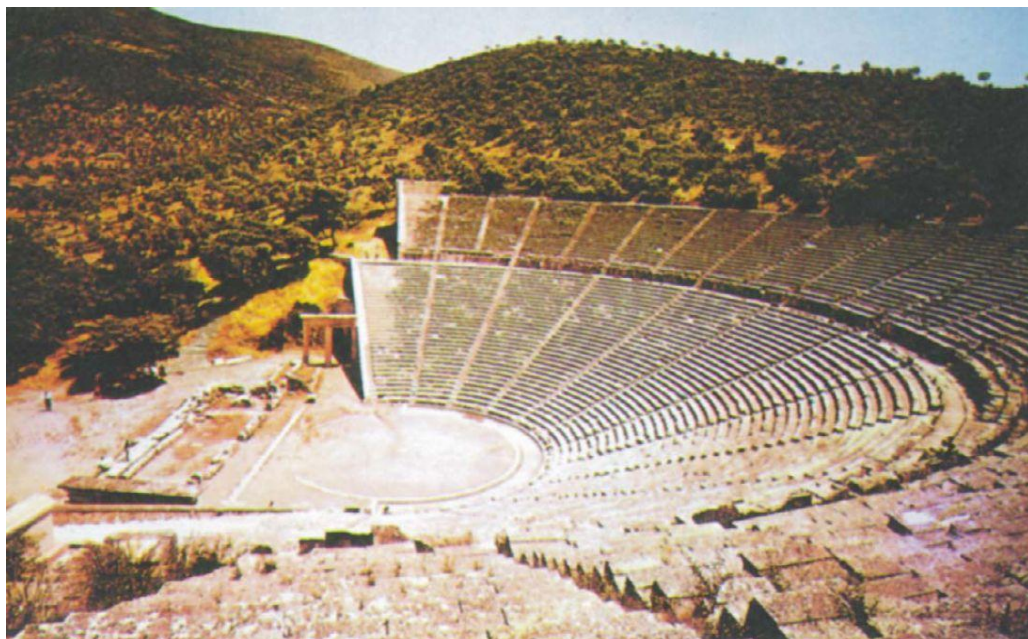


Figura 1. Teatro grego de arena

Fonte: <https://www.tes.com/lessons/wEG-Xcla9HIO7Q/teatro-na-grecia-antiga>

Na Grécia, por volta do século VI a.C, inicia-se o surgimento do teatro como o conhecemos atualmente. As apresentações realizadas nesse período eram em homenagem ao deus Dionísio, deus do vinho e da festa. Nesse época, o teatro ganha força, proporção e organização, e as peças passam a ser apresentadas em lugares específicos.

As peças trágicas ou cômicas, que também surgem nesse momento e que eram apresentadas ao público, desvelavam os problemas fundamentais da *pólis* e ofereciam possibilidades de solução de atuar pedagogicamente sobre os cidadãos. O teatro, além de estimular a cidadania na *pólis grega*, potencializava reflexões em torno do sentido da vida. Bertold (2004) teoriza que o teatro é considerado uma obra de arte social que exerceu várias funções na civilização grega, tanto de “cultural, de formação cívica e religiosa, levando os espectadores a refletir sobre o sentido da existência humana, a questão do destino e o poder dos deuses” (BERTOLD, 2004, p.102).

O teatro grego exerceu forte influência no desenvolvimento da cultura grega. Ele teve início em Atenas por volta de 550 a.C. e surgiu a partir das celebrações realizadas ao deus Dionísio que, como dissemos há pouco, é considerado o deus do vinho, das festas e da fertilidade.

Nas celebrações dionisíacas, que duravam cerca de uma semana, as pessoas bebiam, cantavam e dançavam. Com o passar do tempo, essas festas foram evoluindo na organização e elaboração até chegar ao que hoje conhecemos como teatro, com enredo, atores, plateia e encenações.

O desenvolvimento e a natureza de um determinado espetáculo, na cidade de Atenas, possuía um caráter eminentemente democrático, alinhado aos interesses da comunidade. O diálogo entre o teatro grego com os interesses da coletividade, particularmente em consonância com a ideologia da *pólis*, era confirmado por meio de cerimônias construtivas e edificantes que envolviam os festivais, em especial as Grandes Dionísias. Para o historiador Mumford, era no teatro que o cidadão grego se encontrava e obedecia à máxima délfica: Conhece-te a ti mesmo. “A consciência e a realização de si mesmo, a própria transcendência pessoal, tornaram-se as novas marcas da personalidade urbana ou, pelo menos, de uma minoria desperta (MUMFORD, 1998, p. 157).

O teatro grego proporcionava a consciência do cidadão na *pólis*, mas era também na cidade que o cidadão construía suas relações sociais e históricas, culturais e identitárias. Conforme Mumford (1998, p. 114-126), nos termos do atual jargão psicossocial, “a cidade é um receptáculo especial destinado a armazenar e a transmitir mensagens”. Além de a cidade exercer a função de armazenar e transmitir mensagens, ela também se transforma ao longo do tempo, englobando desde a sua forma arquitetônica e estética às representações simbólicas. Nesse sentido, a arte cumpre um papel estimulante em despertar percepções estéticas, poéticas e subjetivas em relação à cidade.

Para Mumford (1998), a cidade possui ritmos variados e sua “estrutura concreta, destacando-se graças a uma reação humana, assume um significado simbólico” (MUMFORD, 1998, p. 129). Nesse sentido, a materialidade ligada a imagens subjetivas estendem-se ao campo de significação, valores e funções.

As artes, de maneira geral, sempre fizeram parte da história do homem por meio dos seus edifícios e estruturas institucionais duráveis e das formas simbólicas ainda mais duráveis da literatura e da arte; “a cidade une épocas passadas, épocas presentes e épocas por vir” (MUMFORD, 1998, p. 113). Um exemplo é o teatro, que atravessa a história e se reinventa nos tempos de hoje.

Lidia Kosovisk (2005), no artigo “A Casa e a Barraca”, faz uma breve explanação sobre as configurações espaciais que marcaram a relação com a

cidade, mais especificamente no campo da arte teatral no ocidente. A autora aponta cinco tipologias básicas de palco que, de certa forma, atenderam e atendem às normas de encenação de cada período em que foram inscritos.

O palco do anfiteatro, como figura de uma conquista de uma cidade, como um espaço político, o palco múltiplo medieval com seus lugares descontínuos espalhados pela aldeia, o palco triplo elisabetano, que denota a relação entre a vida feudal, o espaço renascentista da tragédia clássica, que deve ser visto não como um espaço mimético, mas como um espaço abstrato que espelha a cidade como referência de ordem, o palco italiano, como espaço de espelhamento da realidade, criado progressivamente durante o decorrer do século XVIII. (KOSOVISK, 2005, p. 9 e 10).

Desses palcos contemplam variações espaciais e arquitetônicas, o que estabelece novas relações de contato entre espaço e cidade, cena e público. Esses desdobramentos potencializaram outras discussões que permeiam afinidades entre o fazer teatral e a cidade, instaurando uma certa crise da representação teatral, ou seja, inicia-se um processo de desconstrução em relação aos espaços cênicos, espaços projetados especificamente para encenações teatrais, e inaugura novas possibilidades de leitura, interferências e experimentações estéticas e poéticas em espaços ou palcos não especializados, questionando o edifício teatral como suporte. Será que a abertura para estes outros lugares não projetados para o teatro, tem despertado nas artes do espetáculo uma crise de espaços? Será que o teatro nos tempos de hoje está retomando a sua origem grega?

Na contemporaneidade, percebe-se um retorno ao *theatro*<sup>7</sup> grego, pois a modernidade ocidental pode ser vista como uma certa emergência de lidar com a espacialidade. Nesse sentido, o teatro é uma das linguagens que estimulam outras possibilidades de lidar com os espaços e, um deles, é o espaço cênico<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> A palavra *theatro* significa um gênero de arte e também uma casa, ou edifício, em que são representados vários tipos de espetáculos. Ela provém da forma grega *theatron*, derivada do verbo "ver" (*theaomil*) e do substantivo "vista" (*thea*), no sentido de panorama. Do grego, passou para o latim com a forma *theatrum*, que, por meio do latim, migrou para outras línguas, inclusive a nossa. Mas, o teatro não é uma invenção grega espalhada pelo resto do mundo. É uma manifestação artística presente na cultura de muitos povos, que se desenvolveu espontaneamente em diferentes latitudes, ainda que, na maioria dos casos, por imitação. Antes mesmo do florescimento do teatro grego da Antiguidade, a civilização egípcia tinha nas representações dramáticas uma das expressões de sua cultura (JUNIOR, 1980, p. 4).

<sup>8</sup> O espaço cênico é uma expressão de uso contemporâneo para palco ou área de atuação, considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia. É o espaço concretamente perceptível pelo público nas cenas ou ainda fragmentos

Segundo o filósofo Michel Foucault na contemporaneidade, estamos vivendo a época do espaço.

Para o filósofo, estamos na época do simultâneo, da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso. “Estamos em um momento em que o mundo experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que liga pontos e que entrecruza sua trama” (FOUCAULT, 2001, p. 411).

De acordo com Foucault, o espaço como uma forma de relação de posições em que a vida é comandada por espaços sacralizados. Ele tem utilizado o termo heterotopia para descrever espaços com múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente. Nesses espaços estão contidos os conflitos e tensões que se exercem pelas relações de poder de uma sociedade determinada. Apesar de não ser o foco desta pesquisa, pode-se corroborar o espaço teatral como heterotopia.

A experimentação da arte desses novos espaços simultâneos, justapostos e dispersos realçados por Foucault tem permitido refletir sobre como esses espaços são reconfigurados a partir da expressão teatral. Desses lugares como ruas, praças, edifícios, galpões, todos eles têm se tornado um novo lugar para experiências artísticas; ao se apropriar desses lugares, o grupo recria espaços cênicos, permitindo ao público experimentar, vivenciar e perceber o lugar de forma lúdica, imprimindo nesses espaços novos olhares estéticos, que mesmo sendo temporários, deixam marcas e memórias que emergem do processo de ressignificação desses lugares.

Referente ao lugar, o ser humano acumula experiências, histórias, identidades e memórias. Silva e Silva (2009, p. 375), no “Dicionário de Conceitos Históricos”, evidencia que, segundo Jacques Le Goff, a memória é a propriedade de conservar certas informações, propriedade que se refere a um conjunto de funções psíquicas que permite ao indivíduo atualizar impressões ou informações passadas – ou reinterpretadas como passadas. Nos espaços alternativos onde ocorrem as experimentações teatrais há registros de memórias, identidades e

---

de cenas de todas as cenografias imagináveis. É quase aquilo que entendemos por “a cena” de teatro. O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem esse espaço cênico (PAVIS, 1999, p. 133).

impressões simbólicas. Nesse caso, as intervenções teatrais nos espaços alternativos, como “lugares de memórias”, se tornam um território permeado por microterritorialidades?

A etimologia da palavra grega *theatron*, que designava o lugar onde ficavam os espectadores para ver a representação, dá conta apenas parcialmente de um componente dessa arte. Na verdade, arte visual por excelência, espaço de voyeurismo institucionalizado, o teatro foi, todavia, “reduzido com muita frequência a um gênero literário, a arte dramática, cuja parte espetacular era considerada, desse Aristóteles, como acessória e necessariamente submissa ao texto” (PAVIS, 2001, p.25). Entretanto, de que forma a cidade reinventou o teatro e foi reinventada por ele?

### 3.1 A CIDADE REINVENTA O TEATRO OU O TEATRO REINVENTA A CIDADE?

[...] as interrelações entre o teatro e a cidade, entre espaço cênico e espaço urbano, podem desencadear ações e movimentos no campo da cultura, fundamentais para a invenção de novas formas de sociabilidade, ao estabelecer uma via direta de comunicação e de interação entre os diversos segmentos da sociedade. O caráter simbólico que emerge de certas regiões, sítios ou monumentos urbanos pode contribuir para o revigoração de uma cidade, região, bairro, comunidade, ou seja, lugares que emanam a identidade de um povo. (CARDOSO, 2008, p. 79-93)

Cardoso (2008) nos convida a pensar a manifestação do teatro na cidade como potência dinâmica de novas relações sociais e culturais, além dos elementos simbólicos que podem contribuir para a visibilidade e imaginabilidade da cidade a partir dos lugares que emanam a identidade de um povo; a cidade, lugar dos acontecimentos, pode ser considerada como um recipiente aberto às possibilidades.

O historiador urbano Christine Boyer (1994), postula que tanto a cidade quanto a arquitetura e o teatro estão imbricados; ou seja, para o autor, “o teatro quase sempre é um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público é frequentemente organizado como se fosse um lugar para a representação teatral” (tradução nossa) (BOYER, 1994, p.74).

Boyer (1994, p.74) ainda acrescenta que o teatro e o espaço urbano são considerados lugares da representação, das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. Se etimologicamente *theatron* é o lugar de ver, este assume espaços tanto teatrais quanto arquitetônicos e “ambos são prismas culturais onde o espectador experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasia e espetacular” (BOYER, 1994, p. 74, tradução nossa)

Mesmo assumindo características fantasiosas e espetaculares, o teatro na cena urbana ou nos espaços não convencionais tem explorado as possibilidades que a cidade oferece, exigindo uma reflexão sobre esse novo “lugar” ou novos “cenários” que a cidade proporciona.

O diretor de teatro e teatrólogo brasileiro Amir Haddad destaca que a cidade é, por si, teatral, dramática, e que o teatro está impregnado dessas possibilidades de expressão. O diretor e ator pensa toda a cidade como possibilidade teatral: “ela é o espaço de representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos” (HADDAD, 2008, p. 219), enquanto Brito (2012) vê “a cidade como fonte inesgotável de inspiração para atores e encenadores que buscam novas formas de composição e novos espaços para abrigar suas criações” (BRITO, 2012, p. 27). Será que a cidade não se tornou um “espaço cênico” diversificado, penetrável e imprevisível?

Carreira (2011) pensa o urbano como espaço permeável e discute sobre o teatro na cidade a partir de noções oriundas do campo do urbanismo e da geografia cultural. Para ele, a cidade é dramaturgia porque é produtora de sentidos e sempre interfere no espetáculo condicionando seu funcionamento, estabelecendo condições de recepção e mesmo de promoção da produção dos signos na cena, ou seja, “a cidade é antes de tudo um espaço cênico diversificado, no qual não existe um fundo protetor, como na cena convencional. Um espaço penetrável e imprevisível que sempre será parte dinâmica do espetáculo” (Carreira, 2011, p.14).

Para Carreira (2009), de acordo com a citação acima, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramática que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. Nessa fruição do teatro com os múltiplos territórios da

cidade, nesse caso, com os espaços não convencionais, o grupo Vertigem tem utilizado tais espaços partindo não apenas da estrutura física para composição dramática, mas propondo um diálogo, penetrando nas simbologias que esses espaços carregam resignificando-os.

### 3.2 AS INTERVENÇÕES TEATRAIS NOS ESPAÇOS DA CIDADE

O teatro atualmente tem visto a cidade como um território aberto para dialogar, ocupar, experimentar novas linguagens e poéticas contemporâneas – o que permite o exercício de potencialidades criativas de artistas ou grupos de teatro. Apesar das grandes mudanças que ocorrem na contemporaneidade, a cidade permanece como um grande cenário das transformações cotidianas e essas dinâmicas estimulam dramaturgos, diretores e artistas a repensar a cidade sob o ponto de vista do fazer teatral.

O teatro é uma arte essencialmente humana que parte da necessidade de representação do ser humano no mundo e de se reconhecer no outro. Parte da presença, da troca, da comunicação, do diálogo. Nesse sentido, algumas práticas teatrais têm questionado o lugar que o teatro ocupa hoje.

Devido a várias manifestações artísticas, como performances, instalações, videoarte, que ocorrem nos diferentes espaços da cidade, companhias de teatro têm transformado lugares em palcos de encenações, ou seja, certos lugares que possuem funcionalidades primeiras, como ruas e praças, passam a ser expandidos para outras leituras e impressões.

Goffman (1959), discípulo de Kenneth Burke, via o processo de gerenciamento de impressões como uma forma de comunicação e de interação social. No seu modelo dramático, três elementos da apresentação teatral são essenciais: o palco, o ator e a plateia. Essa tríade é fundamental para que o evento teatral ocorra.

As novas leituras impressas nesses lugares, principalmente pelas propostas dramáticas que grupos de teatro tem desenvolvido, têm levado a pensar as ações simbólicas e as interações sociais que ocorrem nesses locais. Goffman (1959) apresentou um modelo dramático para relatar as interações sociais e como os indivíduos, por meio dessas interações, apresentam-se e



buscam gerenciar as impressões formadas por outros. Vale ressaltar que Goffman (1969) vê o palco e o drama como metáforas, enquanto Burke (1969) sinaliza o dramatismo como instrumento de análise da linguagem como ação simbólica a partir dos cinco elementos que compõem a pênade, cujo desdobramento será desenvolvido posteriormente.

Se os lugares não projetados a princípio para encenações teatrais agora são vistos como “lugares teatrais”, começaram a emergir algumas produções acadêmicas que tratam dos eventos teatrais, da relação com os espaços alternativos e ressignificação desses espaços. Para melhor compreender esses fenômenos teatrais na cidade, apresentaremos algumas produções e discussões em torno da problemática do teatro em relação com os múltiplos espaços da cidade.

O debate sobre o teatro e cidade, tem despertado interesses em diversas áreas de conhecimento, como foi ressaltado anteriormente no capítulo 1. Para Oliveira (2010, p. 1), o lugar teatral se constitui a partir das relações criativas travadas durante o processo de ensaio de um acontecimento teatral. É nesse momento do processo de ensaio que os artistas envolvidos na construção de um espetáculo vão experimentar e/ou realizar seus “processos criativos”; a partir dessa experiência coletiva, constrói-se a “ponte” entre os diversos estados internos e o entorno imediato, conformando assim o lugar teatral.

As experiências criativas tem levado vários grupos de teatro às tramas da cidade. Citamos por exemplo, o grupo mineiro Teatro Galpão, que possui uma vasta experiência de teatro nas ruas, como também nos palcos com padrões mais tradicionais, como aqueles que remetem ao modelo italiano descrito na introdução. Um dos espetáculos que marcaram sua trajetória artística foi a montagem da peça “Romeu e Julieta” (1992) (ver anexo A), do escritor e dramaturgo William Shakespeare, encenada na praça do Papa, no centro de Belo Horizonte/MG.

Segundo Barreto (2008, p. 78), a importância da montagem do grupo está na conquista de novos lugares teatrais, além da apresentação de novos significados e da recuperação de símbolos, buscando reintegrar as pessoas aos espaços públicos da cidade. Notamos aqui que a intervenção teatral ocorrida na praça, além de estabelecer relações com o espaço simbólico, buscou reintegrar pessoas nos espaços da cidade.

O Grupo XIX de Teatro, da cidade de São Paulo, tem realizado um trabalho contínuo há dez anos com temática de pesquisa voltada para a história brasileira e a estética de exploração de prédios históricos do século XIX como espaços cênicos. Entre alguns espetáculos, citamos “Hysteria” e “Hygiene” ( ver Anexo B). Ambos utilizam prédios históricos para a sua dramaturgia: a primeira história de passa no final do século XIX, nas dependências de um hospício feminino e, a segunda, foi apresentada nos prédios históricos da Vila Operária Maria Zélia. A peça é baseada em uma pesquisa sobre o processo de higienização urbana no Brasil do fim do século XIX.

Outro grupo que tem dialogado com os “cenários” da cidade é o Teatro do Concreto, da cidade de Brasília/DF, profundamente identificado com a própria cidade e com as possibilidades de interface que o seu significado simbólico representa. O foco de trabalho desse grupo está na reflexão sobre temas que afligem o homem contemporâneo e na investigação de novas possibilidades de composição da cena teatral. Entre os seus espetáculos, está o recente “Entrepartidas” (ver Anexo C), no qual, a bordo de um ônibus, a plateia é conduzida por histórias de amor e abandono.

As intervenções teatrais na cidade tem alavancado estudos e debates interessantes sobre os espaços urbanos. A dinâmica do espaço urbano, por exemplo, tem permitido a artistas e arquitetos repensar esses espaços e sua funcionalidade. Barreto (2008), em uma de suas investigações sobre o espaço urbano, nesse caso Belo Horizonte e São Paulo, explica o conceito de teatralidade nas cidades para o urbanismo. Por meio da pesquisa de campo, a autora mergulhou no universo criativo do Grupo Galpão (MG), do Grupo Armatrix (MG) e do Teatro da Vertigem (SP) a fim de compreender as relações das intervenções artístico-urbanas e do teatro no espaço da metrópole.

Barreto (2008) tomou como objeto de estudo o teatro como instrumento de questionamento e análise sobre a ocupação dos espaços e vazios da cidade, tendo em vista a busca desses grupos por novos lugares teatrais. Em sua pesquisa, ressalta a forma de desenvolvimento das produções artísticas e como elas conseguem apresentar a sua arte nos diferentes espaços urbanos, livres ou ocupados, públicos ou semipúblicos, sempre em busca de um novo lugar teatral e de uma nova relação entre o espaço/sala e a cena/palco.

Para Barreto (2008, p. 25), o espaço teatral não pode ser resumido apenas ao teatro em si; para ela, diferentes espaços podem ser transformados em lugares teatrais, pois esses incluiriam e compreenderiam todos os locais onde o espetáculo artístico pode ser apresentado, como ocorre com os lugares escolhidos pelo grupo Vertigem.

Rodrigues (2008), complementando os esforços de pesquisa de Barreto (2008), busca compreender a produção do espaço cênico contemporâneo por intermédio da análise das formas de apropriação do espaço urbano por artistas e grupos que têm como característica fundamental de seu trabalho a não utilização de espaços institucionalizados e convencionais.

O autor trabalha com a noção de teatro urbano, buscando verificar se o evento teatral, na construção do seu espaço cênico, ressemantiza o espaço urbano e se esse processo contribui para a sua requalificação. Uma das questões que o autor levanta é se o espaço urbano é apropriado como um espaço neutro, onde um cenário funciona apenas como decoração, ou seja, como um fundo decorativo para o desenrolar do espetáculo, ou, como um elemento cuja carga semântica é levada em consideração ao se estabelecer o local do evento.

Nesse sentido, o autor propõe pensar o espaço urbano não apenas como um suporte cenográfico para o evento teatral, mas um espaço permeado de carga simbólica que pode dialogar com o evento teatral. Rodrigues (2008) parte das questões relativas à essência do espaço cênico rumo à sua repercussão na configuração da relação entre a cena e o público, ou seja, na configuração do lugar teatral, propondo analisar as formas de concepção e produção do espaço destinado ao acontecimento do evento cênico, buscando um campo de interseção entre o espaço arquitetônico e o espaço artístico.

Para Burke (1989, p. 86), a cena, por exemplo, pode ser qualquer “palco” no qual se realiza um ato social e o ato pode corresponder a qualquer contexto de ação em instituições sociais. Um exemplo disso é o Teatro da Vertigem, que ao se apropriar de certos lugares e instituições onde a cena se personifica por meio do ato, remodela esses lugares, configurando-os como “palco” para as dramatizações.

Kenneth Burke (1989) teoriza que o drama da encenação de palco depende do conflito e do contraste, pois a vida humana contém conflitos,

contradições, desobediências, negações, bem como afirmações e concordâncias. Para ele, a ação humana como narrativa adquire o seu sentido a partir do contexto das situações e das interpretações disponíveis. Nesse caso, faz com que os atos sejam compreensíveis para aqueles que estão envolvidos. “A ação como estratégia para uma situação é a peça-chave do drama humano” (BURKE, 1989).

A ampliação e experimentação do lugar teatral promovidas pelo deslocamento de artistas e grupos teatrais dos espaços tradicionais para os “espaços poligonais” e múltiplos da cidade abre novos caminhos de apropriação do espaço urbano. Para Rodrigues (2008, p. 18), essa apropriação possibilita “novas experiências dos espaços em busca de sentidos outros a serem suscitados”.

O autor, investiga também a produção artística do grupo brasileiro Teatro da Vertigem em relação à cenografia, considerando-a como “campo expandido”. Rodrigues (2008) busca compreender como se estabelecem as relações entre o espaço urbano e o espaço cênico, e como, a partir desse diálogo, proposições diferenciadas de arquitetura teatral e de cenografia podem emergir.

Com relação ao espaço cênico e à arquitetura teatral, foi somente na segunda metade do século XX que as experimentações em espaços alternativos ganharam fôlego. Conforme Rodrigues(2008), alguns grupos se veem seduzidos pelas cargas simbólicas que esses espaços oferecem. Nesse sentido, uma nova empreitada é investida nessa nova forma de espacialização do espetáculo.

Um dos grupos mais ilustrativo e representativo que ancora uma nova forma de estabelecer a relação entre espaço, cena e público, além de configurar novos espaços cênicos a partir de espaços estabelecidos, reconfigurando a arquitetura desses lugares, é o Teatro da Vertigem. Porém, estes lugares pode ser também a rua, a praça e etc.

Para o pesquisador, André Carreira por exemplo, não há como falar de espaços alternativos apropriados pelo teatro sem falar do teatro de rua. Corroborando os autores anteriores, o pesquisador e dramaturgo Carreira (2009) tem discutido o conceito de teatro de rua como “teatro de invasão”, que interfere nos segmentos da cidade e dialoga com ela.

O autor propõe reflexões pertinentes sobre o teatro na cidade a partir de noções oriundas do campo do urbanismo e da geografia cultural, articulando-as

com noções de fluxo, ambiente e repertório de usos em interface com o teatro. Esses campos teóricos estão relacionados com os estudos da teatralidade em articulação com a cidade como produtora de sentidos e de dramaturgias.

Para Carreira (2009, p. 4), a cidade é considerada uma dramaturgia pelo fato de produzir sentidos e de interferir nos espetáculos, condicionando seu funcionamento, estabelecendo condições de recepção e promovendo a produção dos signos na cena. Tendo em vista que a origem da vertente dramática é o modelo comunicacional da ação simbólica de Burke (HORTA, 2005, p. 86), a cena, produtora de sentidos, ou as encenações dramáticas podem proporcionar “símbolos visíveis” (BURKE, 1989).

As questões levantadas por Carreira reforçam como a cidade exerce forte influência nos espetáculos e como estes intensificam novos olhares e significados sobre a cidade.

Carreira (2011) propõe uma reflexão que aproxima cidade e dramaturgia a fim de discutir o trabalho criativo do “ator invasor”, ou seja, aquele artista que toma o espaço urbano como matéria de seu teatro. Podemos identificar aqui a vertente dramática e o modelo comunicacional da ação simbólica desenvolvido por Kenneth Burke.

A dramaturgia, ao se configurar como uma abordagem metodológica, se aproxima das experiências simbólicas e dos comportamentos do cotidiano. O dramaturgo André Carreira, ao aproximar o fenômeno do teatro dos tecidos da cidade, permite identificar, a partir da pênitência burqueana, a dramaturgia e as ações simbólicas que ocorrem no espaço urbano. Podemos perceber que a aproximação da metodologia de Burke, tem como princípio identificar o que move o comportamento social e a ação simbólica.

Duncan (1968, p.19) ressalta que a aplicação do método burqueano não depende apenas do domínio da ação simbólica; ele enfatiza que, assim como os símbolos criam e mantêm a ordem nas relações sociais, eles também criam um processo contrário, ou seja, os elementos da ação social, baseados na comunicação e/ou linguagem, são afetados pela suas estruturas simbólicas.

Pinheiro (2011) também tem buscado referências no teatro de rua para analisar as ressignificações dos espaços públicos. Em sua pesquisa, as noções de teatro de rua têm orientado o fenômeno da teatralidade urbana nos processos criativos e na relação que os grupos de teatro estabelecem com a cidade.

Para aprofundar um pouco mais sobre esse assunto, Pinheiro (2011) realizou entrevistas com os grupos Teatro que Roda (Goiânia/GO), Tá Na Rua (Rio de Janeiro/RJ) e Falos & Stercus (Porto Alegre/RS) com o intuito de entender a questão do fluxo, ambiente e outros usos que cidadãos fazem do espaço urbano e que podem ser relacionados com a criação artística para compreender a noção de teatralidade que cada um possui e como eles interferem e ressignificam os espaços urbanos, como a rua, por exemplo. Além, de investigar não apenas a interação do espetáculo com o público, a autora investiga também a interação com o local da própria apresentação. A pesquisa empírica da autora confirmou como um determinado lugar, marcado pelos sentidos do cotidiano, muda de configuração quando são estabelecidas outras relações e percepções sobre os espaços.

Para Pinheiro (2011), quando surge uma proposta teatral fora das salas fechadas de teatro, é o fazer teatral que estabelece vínculos afetivos com o ambiente urbano. Ela ainda ressalta que as intervenções teatrais apresentadas nas ruas pelos grupos investigados podem alterar a concepção de teatro de rua, modificando a concepção do público, fazendo com que vejam os centros urbanos e as cidades como extensões de si mesmos.

Para Carreira, um teatro que trata de compreender o funcionamento da cidade está em relação com os elementos dramaturgicos desse espaço, ou seja, nos lugares pertencentes à cidade, existem por si mesmas dramaturgias, histórias e memórias que são construídas. “O teatro que habita a rua deve ocupar este espaço sempre buscando a ressignificação dos sentidos da rua, não apenas se contentar em ser o portador de uma história para o público usuário das ruas.” (CARREIRA, 2011, p. 18).

As principais referências do seu trabalho vêm do campo do urbanismo, ambiente e lugares, bem como do estudo da performance. Nesse caso, Carreira (2011) investiga o teatro de rua relacionando-o com outras formas artísticas que ocupam os espaços das cidades. Conforme o autor, “diferentemente do palco, onde as situações de risco parecem bem contidas pela própria linguagem teatral e pela circunstância social do espaço, na rua essas mesmas situações parecem mais arriscadas, e às vezes perto do limite do controle”. (CARREIRA, 2011, p. 23). Essas fronteiras de risco, que o autor destaca entre a rua, espaço e público, são carregadas de subjetividades.

Cretti (2012, p. 307) descreve o uso teatral do espaço não convencional e seus desdobramentos, na contemporaneidade, estudando a relação entre a ficção e o real, encenação e espaço, ressaltando se se pode ou não influenciar a percepção do espectador e ao mesmo tempo sublinhar a teatralidade contida nesses espaços. A partir do momento que a peça se apropria do espaço, uma nova relação se estabelece e novas memórias podem mudar, ou não, antigos laços vinculados àquele espaço. Para ela, esse evento teatral pode mudar a forma de se relacionar com o espaço urbano e estimular novas percepções e recepções do público.

Em relação aos motivos, vale ressaltar, de acordo com Horta (2005, p. 76), que Burke não analisa os motivos como causas subjetivas da ação, residentes em estados mentais nos indivíduos. O seu interesse maior é pelo fenômeno social de atribuição e reconhecimento de motivos – e não por sua aceção psicológica.

Um outro estudo realizado sob a perspectiva de experiência de grupo em espaços não convencionais para teatro diz respeito ao Teatro do Concreto. Francis Wilker Carvalho (2014), ator e diretor do grupo, em sua dissertação “Teatro do Concreto no Concreto de Brasília: Cartografias da Encenação no Espaço Urbano”, investigou a relação da cena com a cidade na perspectiva da encenação.

Assim como os demais autores, Carvalho se apropriou também do conhecimento da geografia cultural, arquitetura e urbanismo em articulação com as artes cênicas para ampliar campos de visão da encenação em espaços alternativos que subsidiarão novas criações e leituras em relação às práticas artísticas que vão ao encontro do espaço urbano.

O seu estudo gira em torno de conceitos como espaços praticados e dramaturgias da cidade – o autor recorre aos estudos interdisciplinares com as noções de *site specific*, espaços imantados, teatro de invasão, composição urbana e teatro do real. Examina os percursos criativos dos espetáculos “Diário do Maldito”, “Ruas Abertas” e “Entrepartidas”, do grupo Teatro do Concreto. Para descrever e analisar práticas de ensaio e procedimentos de criação presentes na relação do coletivo com a cidade de Brasília, Carvalho busca traçar uma possível cartografia da encenação no espaço urbano a fim de evidenciar

princípios e aspectos gerais da encenação que vão ao encontro do tecido vivo e dinâmico da cidade, com foco na encenação no espaço urbano.

Carvalho faz uma análise do espetáculo “Entrepartidas”, que tem a cidade como campo de experimentação. Nesse espetáculo, o espaço urbano parece ser alçado ao status de “operador poético na configuração da encenação”, como afirma Wilker. O autor ainda reforça que os “princípios inerentes às dinâmicas próprias do tecido urbano são tomadas como elementos de constituição da linguagem da obra, ainda que considerando o grau de imprevisibilidade presente na cidade (Carvalho, 2014, p.384).

Por meio do relato de experiências, Carvalho (2014) traça uma possível cartografia da encenação que vai ao encontro do tecido vivo e dinâmico da cidade de Brasília, local onde o grupo Teatro do Concreto possui sua sede. Para ele, essas intervenções transitam sobre desafios e imprevisibilidades. Uma das questões colocadas é o indeterminismo, pois a peça, por mais que tenha se estruturado a partir dos ensaios, abre-se para a interação não apenas com os elementos fixos que habitam os lugares, mas também com o público, tornando-se, como diz Carvalho (2014, p.392), “um risco a ser corrido”. As intervenções teatrais nos espaços alternativos parecem se alimentar desses riscos: uma forma de se colocar no limite entre a ficção e o real, convidando também a plateia a correr esse risco.

Se teatralizar nos espaços da cidade sugere correr riscos, é possível visualizar o invisível? Segundo o filósofo Nelson Brissac Peixoto, “o invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão”. (PEIXOTO, 1996, p.15). Provavelmente, a arte tem buscado dar mais “visibilidade” aos lugares “invisíveis”, sejam lugares que já cumprem determinadas funções, ou não, nas tramas da cidade, como prédios antigos, hospitais desativados, ruas em fluxo, que passam a ser vistos sob um novo ângulo, uma nova perspectiva.

Se tomarmos o teatro, por exemplo, como via de interlocução nas tramas da cidade, teremos alguns desdobramentos de análise. Em uma de suas produções sobre teatro e espaço urbano, Edith (2015) ressalta, por exemplo, a interação do artista cênico com o ambiente urbano na sua multiplicidade de leituras, que ela nomeia como “trama urbana”, “contexto”, “fluxos” e “percepção-



sensação”. Essas quatro noções são nomeadas pela autora como possibilidades para aprofundar o conhecimento dos espaços urbanos como locais cênicos específicos, levando-se em conta sua complexidade.

Edith (2015) buscou compreender o funcionamento da cidade e as diferentes camadas de sentido que ela constitui, sugerindo que o espaço pode ser lido dramaturgicamente. Para ela, a cidade não se configura apenas como suporte cenográfico, mas como potencializadora da ação teatral. Dessa forma, a autora ressalta que a função do artista não é apenas dominar o espaço, mas “apropriar do espaço de uma maneira criativa e, sobretudo, pensando numa dinâmica de negociação com a cidade.” (EDITH, 2015, p. 7).

Essa dinâmica com a cidade pode referenciar também ao Teatro da Vertigem, uma vez que há processos de negociação com a arquitetura e com os espaços da cidade. Essa análise será aprofundada no Capítulo 4, tendo em vista a aplicabilidade dos cinco elementos desenvolvidos por Kenneth Burke: a chamada pêntrade dramatística.

A pesquisa de Edith (2015) dialoga com os estudos da performance de Richard Schechner e o teatro ambientalista<sup>9</sup>. O teatro ambientalista seria uma certa combinação entre controle e descontrole, ficção e realidade, ou seja, ele transita entre um fazer artístico aberto, enquanto o outro, no caso, o teatro tradicional, em cenas programadas e fechadas.

Sob uma perspectiva interdisciplinar, a autora se apropriou de áreas do urbanismo e da sociologia com o objetivo de gerar uma visão abrangente que possibilite um olhar mais coerente com a cidade, ou seja, para além da ideia de um espaço cenográfico. Nesse sentido, a cidade se converte em fonte mediadora, afinal, “a memória e o contexto específico dos espaços influi nas leituras que os espectadores fazem das obras apresentadas” (EDITH, 2015, p. 89).

A mediação que ocorre entre o teatro e as tramas urbanas que compõem os múltiplos territórios da cidade possui suas próprias histórias e memórias, o

---

<sup>9</sup> Termo contemporâneo forjado por Schechner (1972, 1973b, 1977) para uma prática preocupada em estabelecer novas relações cênicas, em pensar o público em termos de distância ou de aproximação, em reduzir os pontos de vista e de tensão dentro do espetáculo. O teatro ambiental ultrapassa a separação entre a vida e a arte, usa o espaço comum a atores e espectadores, representa em locais não teatrais e multiplica os focos de atenção, não privilegia o ator em detrimento do espaço, a palavra em detrimento do espetáculo (PAVIS, 1999, p. 374).

que torna, na maioria das vezes, as encenações e as interpretações únicas e irrepetíveis, logo, as experiências do público também, uma vez que ocorrem relações dialéticas entre o espaço, cena e público. Nesse caso, as relações dialógicas entre teatro e lugares não teatrais como espaços para a encenação, se tornam mais complexas, afinal, tem de se considerar que “a cidade não é só visível ou informacional, é também dinâmica e sensível.”(EDITH, 2015, p. 89).

A pesquisa revela que a cidade se transforma quando seus espaços são tomados como cenário de atividades artísticas e passam a ser vistos com um olhar estético. Em virtude disso, as ações teatrais propõem uma nova forma de perceber o espaço urbano, proporcionando novas possibilidades de reativação dos espaços a partir da arte teatral. Edith (2015) destaca que o teatro nos espaços da cidade vai além do entretenimento e se encontra com a oportunidade de existir como ação social e política.

Brito (2016) propõe uma abordagem fenomenológica do teatro de rua por meio de uma metodologia experimental. Por intermédio de algumas práticas realizadas individualmente tanto como ator quanto com diretor de teatro, Marcelo Brito contextualiza a análise destas a partir de autores da Geografia, da Fenomenologia e do Teatro como suportes norteadores da pesquisa.

A escolha do conceito de lugar possibilitou um recorte mais específico, principalmente por ser no lugar onde encontramos com mais intensidade o sentido de pertencimento, de experiência e afeto. Para responder às questões referentes ao lugar em relação à criação/construção dos conceitos de “corpo-lugar”, “lugar-cênico” e da categoria da práxis “intervenção viária”, o autor apropriou-se de pensamentos de autores da geografia e da fenomenologia, como Angelo Serpa, Eduardo Junior Marandola e Merleau Ponty.

O ator e pesquisador Brito (2016) trabalha com a noção de *teatricidade*, que visa a apresentar, nesse contexto, a essência da relação artista-cidadão e espaço urbano, e a relação entre teatro e cidade. O seu principal objetivo foi, portanto, refletir como a arte urbana, especialmente o teatro, se apropria dos lugares que as cidades oferecem como potencialidade, buscando, para isso, elementos de apoio no teatro de rua e nas novas linguagens, como a performance, a intervenção urbana e o *happening* (acontecimento), tendo como referência espaços não convencionais para a arte teatral.

Para Brito (2016), viver, ocupar, habitar e jogar com a cidade, extrapola a ação artística no momento em que o artista inclui o público como parte integrante na construção da dramaturgia do espetáculo. Nesse sentido, os eventos teatrais movidos pelas ações em relação à plateia envolvem “atores e audiência”, conforme Burke (1989).

As produções e reflexões aqui levantadas nos propõem perceber alguns estudos realizados no campo do teatro e a cidade a fim de compreender a linha tênue que se estabelece entre esses dois eixos, além de notar produções, montagens e a utilização incessante de peças teatrais em espaços alternativos.

Assim como a cidade permite explorar várias faces do seu território pelas práticas teatrais, assim os espaços, lugares e microterritórios são alterados pelas ações, permitindo-lhes outras funcionalidades e sentidos. Nesse caso, as microterritorialidades que ocorrem nos espaços não convencionais podem revelar lugares cênicos na cidade ou os lugares cênicos podem revelar microterritorialidades?

### 3.3 MICROTERRITORIALIDADES: REVELANDO UM LUGAR CÊNICO NA CIDADE

Qual a relação entre a microterritorialidade e o espaço cênico? Se no espaço cênico ocorrem relações sociais e afinidades entre grupos, é possível que ocorra microterritorialidades nesses espaços? A escolha de um lugar para encenação, além de dialogar com os aspectos físicos arquitetônicos, também dialoga com a memórias desses lugares, o que cria vínculos afetivos com o público.

A seguir, pontuaremos a abertura dos espaços alternativos a serviço da criação artística. Para melhor compreender as dinâmicas que ocorrem entre o espaço alternativo e a produção de microterrialidades na cena urbana será necessário fazer uma abordagem conceitual sobre território e microterritórios a fim de compreender como ocorre a configuração de microterritorialidades em espaços não teatrais.

O espaço, portanto, torna-se elemento simbólico da encenação, que apresenta possibilidades de leitura e interpretações, considerando que uma

determinada comunidade de pessoas estabelecerão relações diferentes das cotidianas, revelando ou criando novos sentidos para ele. Essas novas revelações e possibilidades de leitura nos espaços de encenação, podemos referenciar autores como Cristiano Cezarino Rodrigues, André Carreira e Marcelo Brito, citados anteriormente. Esses autores investiram em suas pesquisas nas percepções de como o público é importante no processo de construção e integração na dramaturgia do espetáculo, permitindo a não se torne passivo diante da cena, mas aberto a novas relações extracotidianas.

Tendo em vista o espaço alternativo como espaço de possíveis intervenções artísticas onde as relações humanas e as ações sociais se estabelecem em torno de um espetáculo, é possível pensar que esses espaços se reconfiguram, alterando a modelagem territorial que o identificou originalmente. Esse processo de alteração pode ser verificado durante a ação cênica, momento no qual podemos identificar as relações humanas e sociais que ocorrem nesses espaços. A exemplo disso, são as relações e as alterações socioespaciais e simbólicas que o grupo Teatro da Vertigem proporciona ao espectador nos lugares de intervenção, que de um lado os espectadores são afetados, do outro as ações artísticas afetam os espaços, ressignificando-os, e diante dessas articulações presentifica as microterritorialidades.

Conforme Costa (2013), a microterritorialidade torna-se um espaço de interação humana onde ocorre a manifestação de subjetividades, relações sociais e afetividades. A microterritorialidade possibilita novas descobertas de sistemas de símbolos, imagens e imaginações, entre o ser humano e os espaços; ela é sentida na ação, ou seja, ela é o espaço da ação. Além disso, pode ser considerada também como espaço de produção de certas sensações por múltiplos estímulos.

O Teatro da Vertigem estimula novas experiências estéticas e relacionais nos espaços em intervenção; ao estimular novas relações entre o público, a cena e o lugar, é possível que haja a produção de microterritórios nesses espaços. Essas microterritorializações que ocorrem no momento presente das encenações têm caráter temporário, porém, não destituem a produção de múltiplos sentidos que a encenação teatral pode trazer, além das relações sociais e subjetivas que se estabelecem nesses lugares.

Uma outra forma de compreender a relação do ser humano com as micoterritorialidades é o sentido de fluidez de vários agrupamentos que se formam nesses microterritórios. Os pesquisadores Turra Neto (2004) e Benhur Pinós da Costa (2013) têm se utilizado desse conceito para compreender as diversas manifestações, comportamentos e ações de grupos que ocorrem nos espaços urbanos.

O espaço, portanto, torna-se elemento simbólico da encenação, que apresenta possibilidades de leitura e interpretações considerando que um determinado grupo de pessoas estabelecerá relações diferentes das cotidianas, revelando ou criando novos sentidos para esses lugares. Simbolicamente, esses espaços (igreja, hospital, prisão) estão impregnados de valores, sentidos e memórias.

Quando a arte teatral se instaura nesses espaços, ela possibilita ao público novas experiências com aquele lugar, provocando e estimulando outros significados. Esse processo de resignificação por meio da dramaturgia teatral permite ao público estabelecer relações sociais coletivas e de identidade com o lugar. Indo ao encontro do pensamento de Kenneth Burke e sua contribuição para análise das interações sociais e humanas, percebe-se que, ao propor uma discussão dramática dessas questões, seu método auxilia examinar e analisar a efetividade dessas ações sociais e – por que não? – as intervenções teatrais que acontecem nos espaços urbanos, como, por exemplo, as encenações do grupo Vertigem.

É bom lembrar que uma das características do Teatro da Vertigem, ao apropriar-se de espaços simbólicos como destinação social, político e cultural, cria outras atmosferas simbólicas de resignificação. Pode-se dizer que a apropriação e intervenção nos lugares que se abrem para a criação artística criam propostas que desafiam os espaços, exercendo linguagens experimentais e fenomenológicas em relação ao lugar.

Tendo em vista o significado do espaço alternativo e algumas formas de uso pela prática teatral, passaremos à análise e investigação do grupo Teatro da Vertigem e à montagem dos três espetáculos em espaços não teatrais. Será a partir dessa investigação que pontuaremos com maior clareza, por meio de três performances teatrais, a nossa hipótese de trabalho.

#### **4 ESPAÇO ALTERNATIVO E MICROTERRITORIALIDADE: A DINÂMICA DOS LUGARES A PARTIR DO TEATRO DA VERTIGEM**

A relação arte-vida não é pensada aqui apenas como aproximação entre o produto artístico e o cotidiano: uso de espaços alternativos para a arte, incorporação de elementos artísticos na paisagem urbana, nos processos industriais etc. é o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experienciado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos. (QUILICI, 2011, p. 73)

O apontamento de Quilici discorre sobre a aproximação e a efetividade da arte com a vida. Porém, o autor transcende os aspectos materiais dos espaços alternativos utilizados pela arte e demonstra como essas aproximações dialogam com o cotidiano das pessoas, proporcionando-lhes novas experiências em relação aos espaços em que estão inseridas.

Os espaços alternativos na contemporaneidade se tornam campos abertos para múltiplas linguagens artísticas e, ao estabelecer a relação dialética entre a arte e a vida, a arte contemporânea tem como característica romper com o cotidiano, provocando no público outros olhares em relação aos lugares e proporcionando novas formas de perceber aquele determinado espaço, incorporando-lhe outros usos.

O teatro e sua manifestação nos espaços alternativos, como uma das linguagens artísticas estimuladas pela imaginação e criatividade, assume um caráter de passagem ou aparição efêmera que não compromete a função primeira do espaço escolhido, mas lança ao público um desafio para novas experiências em relação aos lugares. É possível abstrair poéticas de espaços em um hospital ou presídio? O grupo Teatro da Vertigem se lança a esse desafio.

Na obra “A Poética do Espaço” (1984), de Gaston Bachelard, são expostas reflexões filosóficas e fenomenológicas em relação à dinamicidade da imaginação no espaço e a relação do espaço na imaginação. Para o filósofo, a imaginação é fundamental para compreender o espaço. Para o fenomenólogo, o espaço é vivido, e “é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1984, p. 196). O embate dessas discussões traz elementos importantes para o processo criativo, poético e imaginativo na resignificação dos espaços alternativos.

Percebemos até aqui que as intervenções teatrais em espaços alternativos, além de explorarem a imaginabilidade do lugar, por via da imaginação e criatividade, despertam as memórias internas e externas daquele lugar, além de possibilitar outras poéticas espaciais. Essas ações artísticas em espaços não teatrais vão além da materialidade. Porém, o que caracteriza o espaço alternativo? O que diferencia o espaço tradicional de teatro dos espaços não convencionais?

Para compreender essas duas configurações, espaço tradicional e espaço alternativo, temos que o primeiro foi projetado especificamente para abrigar montagens artísticas, ou seja, cumpre determinadas funções específicas; já o segundo, além de cumprir funcionalidades próprias, desperta outros interesses de debate. Nesse caso, surge um espaço no qual o público não espera atividade cênica alguma, mas que grupos teatrais decidem utilizar para suas encenações.

Poderíamos questionar se seria nesse momento que o teatro contemporâneo rompe com o palco italiano. Romper não quer dizer que o teatro deixa de utilizar os espaços tradicionais, pelo contrário, o palco italiano atravessa o tempo e continua se reiventando e sendo referência para diversas companhias de teatro. Entretanto, esse espaço passa a ser questionado e muitos grupos teatrais começam a ver outras possibilidades de experimentação e criação artística em espaços não teatrais.

Para Creti (2012, p. 305), “a necessidade de um rompimento com a forma estrutural do palco italiano gera a busca por um espaço alternativo ou não convencional”. Nesse sentido, a intervenção teatral pode imprimir novas formas de estimular experiências estéticas tanto do grupo, quanto do público, além de proporcionar novas imagens – logo, novas percepções sobre o espaço em intervenção.

O teatro registra em sua própria história movimentos de transformação e reinvenção. A princípio, concentra-se nos espaços abertos, como, por exemplo, a arena grega e as apresentações na *ágora*. Na Idade Média, o teatro medieval (século V ao XV), além de possuir forte tendência para peças pedagógicas com temáticas voltadas para questões de ordem religiosa, as encenações ganhavam as ruas, com “palco montado numa carroça ou carro-palco, comum e procissões

na Espanha, Itália, Inglaterra, Alemanha (BERHOLD, 2004, p.208.). Na ilustração abaixo, a representação de teatro medieval na praça pública.



Figura 2: Representação de teatro medieval  
Fonte: <https://www.todamateria.com.br/teatro-medieval/>

O historiador Margot Berthold (2004) teoriza que o desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros ocorreu de maneira independente da literatura dramática e acrescenta que a sua natureza móvel contemplava duas possibilidades: “os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para outro [...] ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas”. (BERTHOLD, 2004, p.209)

Mais adiante, durante o Renascimento, o teatro ganharia outros espaços, ou seja, seu distanciamento das ruas, praças a céu aberto, não deixaria de existir, mas começava a ganhar espaços fechados, propondo o desenvolvimento de palcos fixos em perspectivas, como podemos observar na figura a seguir, palco interior do Teatro Olímpico de Vicenza (Itália), onde apresenta um painel de fundo fixo com imagens de ruas da cidade em perspectiva. Do movimento moderno ao contemporâneo, o teatro, além de ganhar grandes arquiteturas



teatrais, começa a ser visto em outros espaços e lugares, e inicia-se um novo movimento, uma espécie de retorno a sua origem.



Figura 3: Interior do Teatro Olimpico de Vicenza (Itália), construído em 1580-1585 por Andrea Palladio.

Fonte: <http://www.falandodeartes.com.br/2014/11/teatro-medieval-e-renascentista.html>

Destacaremos três grandes direções e diretores de teatro considerados peças-chave da passagem do palco italiano para palco alternativo nesse século. O diretor de teatro francês Antonin Artaud (1999) é considerado um dos primeiros encenadores a compreender a necessidade de uma explosão do palco, objetivando trazer uma nova forma de percepção e recepção do público.

Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma combinação direta entre espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala (ARTAUD, 1999, p. 110).

A questão da percepção do teatro, além do palco italiano, é também marcada no início do século XX por Max Reinhardt, considerado um dos precursores na realização de espetáculos para as grandes massas. Sua primeira empreitada se dá com “Édipo Rei”, de Sófocles, uma adaptação de Hugo von

Hofmannsthal, encenada no circo Schuman, com capacidade para cinco mil pessoas (REBOUÇAS, 2009, p. 128).

A partir de algumas experiências em lugares alternativos para teatro, Max Reinhardt passa a ver os elementos materiais e imateriais que compõem os lugares essenciais para a composição da cena. Um outro encenador que se destaca nesse período é Tadeusz Kantor, que encena o retorno de Ulisses em um apartamento. De acordo com Rebouças (2009), esse espetáculo foi apresentando, aproximadamente, para quarenta pessoas por sessão. Ele descreve que “o encenador utiliza o estado natural em que encontra o lugar [...], aspectos originados de uma Polônia destruída e subjugada pela Alemanha nazista (REBOUÇAS, 2009, p. 129).

Uma outra experiência no não edifício teatral se dá em 1789, que também assume o título da peça. Ela foi montada pelo Théâtre du Soleil, com a direção de Ariane Mnouchkine. O título indica o ano inaugural da Revolução e, por meio de uma dramaturgia inspirada na memória coletiva dos atores, é realizada numa fábrica de munições desativada – Cartoucherie de Vincennes. Conforme Rebouças (2009), a peça estabelece uma “estreita relação entre o tema do espetáculo e a historicidade presente no espaço da encenação” (REBOUÇAS, 2009, p. 131).

Como podemos perceber, a ruptura com o palco italiano foi acontecendo de forma gradativa e, aos poucos, o teatro foi saindo das salas fechadas e se abrindo para outros espaços da cidade. No Brasil, o teatro surge com os missionários jesuítas sob uma perspectiva didático-religiosa, depois ganha as ruas, assumindo a princípio um caráter de protesto. Historicamente a durante a ditadura militar, o teatro brasileiro teve grande representação e participação na resistência cultural.

Esse movimento fez com que o teatro se reconfigurasse, ou seja, com o surgimento de outras práticas e categorias, como o teatro de rua, apropriadas por artistas que desejavam se expressar fora dos teatros, “se firmando como alternativas ao edifício teatral e permitindo que esses artistas dessem continuidade ao seu ofício (BRITO, 2016, p. 33 e 34).

Rocha (2016, p. 1) ressalta que, no Brasil, além de uma interessante produção de teatro de rua, é possível “destacar iniciativas de coletivos que estruturaram seus trabalhos em lugares, a princípio, não teatrais”. Para Carreira

(2011), a rua é o lugar da vida cotidiana, onde se estabelece uma mescla quase infinita de possibilidades. Por isso, como “lugar das lutas políticas e da festa, a rua apresenta um potencial de renovação cultural através de uma teatralidade que extrapola a dimensão da representação formal.” (CARREIRA, 2011, p. 17).

O teatro nos espaços não convencionais, como podemos perceber, propõe rupturas com o cotidiano. Porém, essas rupturas estimulam no espectador outras relações com os espaços da cidade? Segundo Vivant (2009), “o desvio artístico e o uso temporário do espaço oferecem uma experiência singular aos cidadãos e contribuem para a escritura de uma nova representação social do espaço” (VIVANT, 2009, p. 35).

O espaço alternativo, como podemos notar, torna-se um campo estético experimental para artistas, arquitetos, cenógrafos etc. Rebouças (2009), ao falar sobre montagens brasileiras em espaços não convencionais, lança um olhar à questão da dramaturgia que é construída a partir do espaço e que tem em sua base toda uma carga semântica implícita em determinado local. Para Rebouças, o espaço alternativo pode ser um “gerador de novas possibilidades para as personagens” (REBOUÇAS, 2009, p. 58)

A escolha de um lugar dotado de história e memória está intimamente ligada à temática da peça, deve alinhar a arquitetura ao texto e a outros elementos cênicos que, ao contar uma história, gerem uma forma específica de percepção relacionada ao conjunto de significados contidos no espaço real. “Cada lugar contém um discurso, seja de ordem política, pública, lúdica ou afetiva, que permeia a memória coletiva ou individual. O espaço historicizado, assim, ‘sublinha a carga dramática do espetáculo’” (REBOUÇAS, 2009, p. 134).

A carga simbólica, a função social e política que esses espaços carregam, além do acúmulo de histórias e memórias que esses lugares apresentam, a qualquer momento podem ser desvelados e reavivados pelas teatralidades. Sobre os “lugares de memória”, Le Goff (1990) descreve que a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. Mas, a memória coletiva é não somente uma conquista, ela é também um instrumento e um objeto de poder. “São as sociedades cuja memória social é, sobretudo, oral ou que está em vias de constituir uma memória coletiva escrita

que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória” (LE GOFF, 1990, p. 410).

Os “lugares de memória” passaram a ser referências de intervenções para artistas contemporâneos em seus processos de criação artística. Vários artistas têm se utilizado de diversas linguagens artísticas para dialogar com esses “lugares de memória”, como as artes plásticas, artes visuais, performances, instalações, intervenções teatrais, entre outras.

Para estabelecer diálogos entre essas linguagens artísticas e o espaço, o *site specific*<sup>10</sup> estabelece um jogo de interação, experimentação e intervenção nos espaços públicos, redimensionando-os e estabelecendo novas relações sociais e simbólicas com os “lugares de memória”. A arte *site specific* pode ser traduzida como sítio específico ou lugar específico. Nesse sentido, ela pode estabelecer vínculos e aberturas para novos sentidos estéticos socioespaciais.

#### 4.1 SITE SPECIFIC E MICROTERRITORIALIDADE: DIALOGANDO COM OS ESPAÇOS ALTERNATIVOS

O *site specific*, noção ligada à ideia de arte ambiente, que estimula o impulso estético e criativo, tem como característica propor uma nova forma de dialogar com os lugares por meio da arte, possibilitando apreender e responder às novas tendências que ocorrem na arte contemporânea de utilizar-se de espaços não convencionais para suas criações artísticas, voltando-se para o espaço incorporando-o à obra de arte, transformando-o.

Quando o espaço alternativo passa a ser fundamental para o *site specific*? Segundo Miwon Kwon (1997), citado por Catarina Casca Aleluia (2012), a consciência da especificidade da relação entre as intervenções artísticas e o espaço arquitetônico que envolve as ações são determinantes para a interação dessas duas dimensões, espaço alternativo e *site specific*, numa mesma realidade significativa. Essa característica, que geralmente se designa por *site specific*, “indica um processo criativo que se fundamenta na relação formal e/ou conceitual entre determinados objetos e os lugares onde são

---

colocados ou pelo menos para os quais foram pensados.” (ALELUIA, 2012, p. 78).

A partir dos anos 1960, a arte *site specific* ganhou relevância com a tentativa de vários artistas criarem obras que fossem específicas de determinados locais. Conforme Mion Kwon, esses artistas procuravam chamar a atenção para as condições específicas de produção e apresentação das obras de arte. Depois, ela foi usada para chamar a atenção para “questões culturais e sociais mais amplas, relacionadas com cada lugar, numa busca de tornar o espaço numa metáfora para as questões políticas ou sociais mais prementes” (PALINHOS, CARNEIRO, PAIXÃO. 2017, p. 9 e 10).

Podemos notar que uma das formas de a arte contemporânea lidar com as questões do espaço urbano pode ser o termo *site specific*. Esse termo refere-se a obras criadas segundo um vínculo estreito com a semântica do lugar. São intervenções para um determinado local específico, no qual os dispositivos artísticos estabelecem diálogos com a materialidade e imaterialidade do lugar. Nesse sentido, podem-se criar tensões e relações de interdependência entre a obra e o seu *site*.

Uma determinada obra de arte, seja uma instalação ou performance, que tenha como referência o *site specific*, é uma obra pensada pelo artista para ser visualizada e experimentada em um determinado local específico. Ela pode ser orientada, em sua concepção, por vários e diferentes fatores, como a arquitetura, a paisagem ou quaisquer outros elementos que possam interferir na sua elaboração, confecção e instalação, ou ainda em sua fruição. Essa obra de arte pode estar nas ruas, nas praças ou nos edifícios. Podem ser consideradas como chamarizes para artistas e grupos de teatro que se aventuram a transitar entre o lugar ficcional, onde é desenvolvido o drama, e o lugar real de atuação.

A *site specific art* está ligada a movimentos como a *land art* e a *environmental art*. O objetivo desses movimentos, segundo Pinheiro (2010), é investigar as relações entre a paisagem construída, a arquitetura, as dinâmicas sociais, culturais e simbólicas em articulação com práticas artísticas, instituições artísticas ou de outra natureza. Nesse sentido, a arte elege um espaço específico, podendo acionar memórias, identidades individuais e coletivas do público.

*Site specific* ou o termo sítio específico indica uma tendência da arte contemporânea de se voltar para o espaço no intuito de incorporá-lo às obras podendo transformá-lo e ressignificá-lo. A modificação dos espaços pode realizar-se de modo definitivo ou temporário, dependendo do objetivo que o artista pretende alcançar, pois, na maioria das vezes, as obras de arte são concebidas para cumprir determinadas funções relativas àquele local específico. O teatro urbano, por exemplo, pode ser encarado como um evento *site specific*, uma vez que possui vínculo afetivo com os espaços praticados na cidade.

Na utilização dos espaços concretos, o *site specific* aproveita as especificidades estruturais e simbólicas dos espaços, que, por meio da intervenção artística, pode ganhar novos sentidos e singularidades. No caso, as intervenções teatrais em espaços alternativos tendem a convidar o espectador à uma experiência única e, na maioria das vezes, irrepetível. É o que acontece quando o Teatro da Vertigem utiliza como *site specific* o presídio: por mais que se repita o espetáculo, ele jamais será idêntico ao primeiro, tanto no aspecto da apresentação, quanto à recepção do público.

O *site specific* pode potencialmente tornar o próprio espaço alternativo como um “palco” para o espetáculo. Nesse caso, o espaço é apenas utilizado como um cenário ou um suporte cênico. Para efetivar o real sentido do *site specific* é necessário que haja interação, conexão, diálogos com as cargas semânticas do espaço, ou seja, não se apropria apenas dos seus traços específicos para atender à proposta do artista, mas que contribua ativamente para os desvelar. É o que ocorre com o grupo da Vertigem, quando usa o *site specific* da igreja, do hospital e do presídio para seus espetáculos. Porém, o que caracteriza o *site specific*?

Tanto a geografia e as histórias, as memórias e simbologias são elementos que potencializam e caracterizam o *site specific*. Historicamente, ele está ligado às intervenções em espaços naturais ou urbanos. São intervenções artísticas que se configuram em uma situação específica, levando em consideração as características físicas do local e as dinâmicas sociais que ele apresenta. Por essa razão, deparamo-nos com experiências de grupos teatrais dessa nova tendência que podem ser nomeadas como: “intervenção urbana”, “teatro de invasão”, “teatro no lugar específico”, entre outros.

Segundo o diretor teatral, performer, professor e pesquisador Francis Wilker Carvalho (2014, p.95), a curadora coreana-americana e educadora em história da arte Miwon Kwon (1997) é uma das referências nas discussões em torno da relação arte contemporânea, cidade e arquitetura. A arte *site specific* inicialmente tomou o “site” como realidade tangível e com identidade composta por singularidades como “comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares” (CARVALHO APUD KWON, 1997 p.167).

Qual seria, afinal, a função do *site specific* em relação à arte e à cidade? De acordo com Carvalho (2014), ser “específico” em relação a esse local [site] é decodificar ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas. Para o autor, “é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural.” (CARVALHO, 2014, p. 171). São alguns desses movimentos que levarão as práticas de *site* em direção à “ação, ao cotidiano, ao efêmero, à impermanência”. (KWON, 1997 p. 169).

Para Kwon (1997), citado por Carvalho (2014),

[...] a arte *site-specific* adota estratégias que são agressivamente antivisuais-informativas, textuais, expositivas, didáticas ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. [...] Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu *site* não está baseada na permanência física dessa relação, mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser experimentada como uma situação irrepitível e evanescente (KWON, 1997 p. 171).

A *site specific art*, ao se apropriar de estratégias visuais, estéticas, materiais e imateriais, é considerada uma importante ferramenta para compreendermos como o Teatro da Vertigem cria e ressignifica seus espetáculos em espaços específicos, acionando memórias e aspectos simbólicos. Essas intervenções artísticas estimulam outras formas de perceber e significar os territórios escolhidos, no caso, a igreja, o hospital e o presídio.

A noção de *site specific* em relação aos “lugares de memória” se aproxima das criações e intervenções teatrais do Vertigem, pois o grupo trabalha

basicamente com essa noção, a qual pressupõe que o estudo do lugar que abrigará a montagem é tão importante quanto o próprio espetáculo. A história do lugar precisa dialogar com a história que o grupo quer contar.

Um *site specific theatre* se realiza a partir da apresentação do local sob um novo olhar; nesse sentido, o espaço se torna coparticipante e o público também, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Lehmann (2011) afirma que um determinado galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro velho se tornam espaços de encenação quando esses lugares passam a ser vistos por um novo olhar estético; ou seja, o que é colocado em evidência pelo teatro específico no local é um segmento da comunidade de atores e espectadores.

Para Lehman (2011), tanto os atores quanto os espectadores são “convidados” do lugar, pois ambos vivenciam a mesma experiência não cotidiana de um espaço descomunal ou, como ele diria, de uma “unidade desconfortável”. “Nessa situação espacial volta a se manifestar a concepção de teatro como tempo compartilhado, como experiência comum” (LEHMANN, 2011, p. 281 - 282).

A ideia de *site specific* torna-se adequada a esse teatro urbano no que tange à sua cenografia, principalmente à arquitetura cênica, visto que esta lida com espaços existentes e sua possibilidade semântica no evento. O diálogo que se estabelecerá entre a cena e o seu *site* na configuração do espaço cênico caracterizar-se-á por inúmeras formas de nuances variadas e, às vezes, muito sutis na sua determinação.

A obra para sítio específico evidencia que o lugar está em permanente mutação. É uma intervenção que possibilita uma nova maneira de apreender e vivenciar o lugar. Engendra novas significações e novos modos de ver. A encenação no espaço alternativo ou não convencional permite identificar algumas potencialidades que surgem desses espaços, sejam elas dramáticas, estéticas arquitetônicas, memórias ou subjetividades que parecem constituintes de sua materialidade.

Os espaços explorados pelo grupo Vertigem, portanto, possibilitam criar a tensão entre a semântica do lugar e as referências simbólicas que estão entranhadas nesses locais. Nesse caso, são criadas zonas de fricção que permitem repensar esses lugares considerando a intenção do grupo ao montar



os seus espetáculos em espaços alternativos ou mesmo sua busca por relacionar a encenação aos elementos de memória, registro emocional e o caráter institucional dos espaços selecionados.

A partir da definição do *site specific*, relacionada à forte intenção de querer estabelecer a relação ficcional e real, física e orgânica entre aquilo que pode vir a ser, essas relações podem aproximar e potencializar novos sentidos, permitindo identificar as alterações que ocorrem nesses lugares escolhidos. Devido à aproximação dessa ferramenta *site specific* com as montagens teatrais do grupo Vertigem, faz-se necessário investigar como o grupo ressignifica e redimensiona os espaços institucionalizados como a igreja, o hospital e o presídio.

Para responder as questões que tangem a relação material e imaterial do Teatro da Vertigem no que diz respeito à utilização dos espaços alternativos, recorreremos a autores do campo da geografia cultural e humana, da arquitetura, da filosofia e da dramaturgia. São eles: Lewis Mumford (1998), Gaston Bachelard (1984), Anne Butimer (1982), Evill Rebouças (2009), André Carreira, Marcelo Souza Brito (2012), Kevin Lynch (2009), Michel de Certeau (1994) e Kenneth Burke (1989).

#### 4.2 TEATRO DA VERTIGEM: EM BUSCA DE UM LUGAR ALTERNATIVO

O Teatro da Vertigem, criado em 1992 e liderado pelo diretor Antônio Araújo, é considerado um dos mais significativos grupos da cena teatral contemporânea brasileira. O grupo tem como proposta em suas peças diálogos com os espaços urbanos, havendo em sua trajetória produções, pesquisas, montagens de espetáculos e performances em espaços a princípio não projetados para o teatro.

A partir do século XX, o teatro contemporâneo tem buscado novas linguagens estéticas para suas montagens e conquista novos espaços não previstos para teatro, ganhando traços do teatro experimental. A noção de teatro experimental, de acordo com Berthold (2004, p. 388), “está em concorrência com o teatro de vanguarda, teatro laboratório, performance, teatro de pesquisa ou, simplesmente, teatro moderno”. O Teatro da Vertigem aproxima-se de uma

linguagem estética performativa a ponto de se instalar em lugares não projetados para encenação teatral, redimensionando-os, dando-lhes uma nova configuração sem perder a sua característica primeira.

O teatro experimental, forte movimento na contemporaneidade, não tem particularmente um único tipo de arquitetura ou de cenografia: “o teatro de arena, o teatro explodindo, não são mais sinônimo de modernidade; inversamente, é uma subversão ou numa supervalorização dos princípios do palco italiano que se efetua as realizações mais marcantes” (PAVIS, 1999, p. 390).

Discorreremos sobre a trajetória do grupo Teatro da Vertigem a fim de situar as suas montagens e os diálogos que essas encenações estabelecem com a cidade e com os espaços alternativos. Apesar de o grupo possuir um amplo repertório artístico-cultural em seu currículo, nossa análise se volta apenas para os espetáculos *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11*.

Nos diversos espetáculos que o grupo apresentou em espaços não convencionais buscou-se manter as características desses lugares utilizando o máximo da materialidade e dos elementos simbólicos que eles têm em potência. Tal postura possibilita investigar como esses espaços passam por processos de resignificação, estabelecendo vínculos afetivos, sociais e relacionais entre público e cena, podendo configurar microterritórios nesses lugares.

Os lugares escolhidos pelo grupo não foram selecionados de forma aleatória, ou seja, são espaços instituídos e que foram projetados para cumprir determinadas funções para determinados grupos. Conforme o humanista Mohamed, o indivíduo, ao entrar em contato com os espaços determinados, pode ser “transportado a momentos e lugares afetivos emocionais contidos na memória coletiva de seu grupo” (MOHAMED, 2002, p. 190).

Para contemplar as encenações e as histórias que o grupo desejava contar, pensou-se em lugares que possuíssem fortes cargas semânticas e que dialogassem metaforicamente com a essência das histórias. Essas histórias seriam capazes de acionar sentimentos e memórias tanto dos atores quanto dos espectadores.

O grupo Teatro da Vertigem é considerado um dos mais importantes grupos contemporâneos de teatro que surgiram no Brasil nos anos 1990 e tem como característica montagens artísticas em espaços que não foram projetados

arquiteticamente para encenações teatrais. Seguem, por ordem cronológica, os espetáculos produzidos pelo grupo e os lugares onde foram apresentados.

#### **4.2.1 Trajetória do Teatro da Vertigem**

O teatro contemporâneo tem estabelecido uma relação dinâmica e próxima com espaços não convencionais, ou seja, espaços que não foram projetados nem concebidos para acolher espetáculos dessa natureza. Procedese, então, a uma abordagem às vezes geográfica, histórica e sociológica do teatro fora dos teatros, equacionando a relação entre artistas, grupos teatrais, público e espaços não teatrais, de modo a averiguar o que acontece com a arte da encenação nesses espaços eleitos ou escolhidos.

O teatro dos nossos dias realiza-se muitas vezes em espaços não convencionais. De acordo com Susan Bennett (2003, p. 127), “os edifícios tornaram-se galpões cada vez mais polivalentes”, ou seja, tanto centros comunitários, escolas, , que servem como lugares para atuações, quanto espaços exteriores como parques, praças, lugares históricos, a rua, enfim, para a autora, esses espaços tornaram-se igualmente lugares populares.

O Teatro da Vertigem possui em suas trajetória diversos espetáculos. Pontuaremos aqui o nome dos espetáculos e a temática de cada peça. As informações obtidas foram retiradas no site oficial do Teatro da Vertigem, [WWW.TEATRODAVERTIGEM.COM.BR](http://WWW.TEATRODAVERTIGEM.COM.BR), cuja criadora e administradora do é Patrícia Cividanes.

O primeiro espetáculo do Teatro da Vertigem foi O Paraíso Perdido (1992). Nele, a companhia buscou retratar algumas das mais recorrentes questões metafísicas, que é a perda do paraíso, sua nostalgia e a consequente busca do religamento entre o homem e o sagrado. Nessa montagem, os roteiristas Antônio Araújo e Sérgio de Carvalho, de acordo com Patrícia Cividanes (2015), diretor e dramaturgo buscaram retratar a ideia do mito da queda, que foi representado pela figura de um anjo, e que o pano de fundo está associado aos sentimentos contemporâneos de decadência e de nostalgia de um padrão superior de existência. Ela ainda ressalta que a perda em O Paraíso Perdido representa nada mais, nada menos, que a proximidade às origens da natureza humana e o abandono de um contato ideal com o plano divino.

Em seguida, o espetáculo denominado O Livro de Jó (1995) foi montado com a perspectiva de aprofundar elementos vivenciados anteriormente pelo grupo. O propósito inicial da montagem foi manter um processo a partir dos depoimentos pessoais, vivências e experimentações dos atores; e foi com base em algumas constatações e inquietações que emergiram do grupo que surgiu a ideia de encenar em um território hospital. A autora do site do grupo, Patrícia Civanades, sinaliza o porquê da escolha de um hospital para abrigar a nova montagem do Teatro da Vertigem. O hospital, segundo a autora, é considerado um espaço por excelência do pathos, do sofrimento, da iminência da morte. Trata-se de uma espécie de lugar-tabu ou de lugar-purgatório. Nele está confinado o enfrentamento da morte, a vulnerabilidade e a fragilidade humana.

No segundo semestre de 1998, o Teatro da Vertigem se dedicou ao seu próximo projeto de criação: montar um novo espetáculo a partir do texto bíblico e dramático Apocalipse de São João, chamado Apocalipse 1.11 (2000). O grupo, segundo Patrícia Civanades (2015), coloca-se a seguinte questão: seria o fim dos tempos ou começo de uma nova era? Essa pergunta levaria o Teatro da Vertigem a discutir algumas questões, como, por exemplo: o terror da aniquilação total e a utopia de uma nova civilização.

Logo após as investidas, surgiu o interesse do grupo em investigar campos de tensão, conflitos e contradições que perpassam a vida do ser humano. Ao trazer o mito apocalíptico para o espaço do presídio, o Teatro da Vertigem, conforme Civanades (2015), entrou em contato com a “memória dos excluídos sociais” e com o abuso de poder em confronto com o imaginário da prisão.

Os três primeiros espetáculos do Teatro da Vertigem encerram um ciclo de encenações sobre o sagrado e o grupo continua investindo em seus processos de criação a utilização de espaços alternativos. O lugar agora é o rio Tietê, na cidade de São Paulo, que se torna um sítio e um suporte cênico para a nova montagem do Teatro da Vertigem.

O espetáculo BR-3 (2006) busca aprofundar-se na descoberta da identidade e do caráter nacional, que vai desde a leitura e releitura de grandes intérpretes do país, tais como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Hollanda, Caio Prado Júnior, Raymundo Faoro, Darcy Ribeiro, Milton Santos e até uma pesquisa de campo que compreendeu um percurso geográfico por três diferentes "Brasis",

conforme anuncia o site do grupo. De acordo com Civinades (20015), o grupo, após pesquisar a respeito da identidade brasileira, percorreu o país de São Paulo até o Acre. Essa pesquisa de campo aproximou o Teatro da Vertigem de três “Brasis”: Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital da nação, situada no centro do país) e Brasiléia (cidade no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia) – daí o título BR- 3.

O desdobramento dos outros espetáculos, como *História de Amor* (2007), de Jean-Luc Lagarce (2007), ocorreu na Galeria Olido, em São Paulo. Em seguida o espetáculo *A Última Palavra é a Penúltima*, (2008), que aconteceu na passagem subterrânea da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo, interditada desde 1998 e *DIDO E ENÉAS* (2008) que foi encenado na central de produção do teatro municipal num lugar um lugar de construção, confecção e armazenamento de cenários, figurinos e adereços.

Em 2009, a obra *O Castelo*, de Franz Kafka, serviu de inspiração para o próximo projeto do grupo, *Kastelo* (2010), estreado em 2010 no prédio do SESC da avenida Paulista. O espetáculo aconteceu no interior e na fachada de um prédio comercial envidraçado. Civinades (2015) descreve que as cenas se desenrolaram em estreitos balancins de construção dispostos diante da fachada, onde os atores atuavam pendurados por cordas de segurança e o espectador assistia à encenação através da janela, sentindo-se incapacitado e passivo de tomar parte da ação. Nessa performance, o Teatro da Vertigem coloca em questão o que aproxima ou distancia a vida privada da vida pública.

No primeiro semestre de 2011, o Teatro da Vertigem investigou o bairro Bom Retiro, localizado em São Paulo, uma área geográfica que, além de ser um lugar de passagem, singulariza-se pela combinação e tensão entre as diferentes etnias que ali habitam – judeus, coreanos e bolivianos. De acordo com Civinades (2015), os principais eixos dessa investigação são a moda, a imigração, o consumo e as relações de trabalho. Enfim, esse mais novo projeto do grupo teve como ponto de partida o desejo de fazer do espaço urbano um campo de experimentação artística, dando origem a *Bom Retiro: La Paz* (2011 e 2012).

Entre junho e julho de 2011, realizou a peça *Cartas de Despejo* (2011) em sua sede e a intervenção artística *Cidade Submersa* (2011) no terreno da antiga rodoviária do bairro da Luz, no centro de São Paulo. Nessa intervenção, de acordo com Patrícia Civinades (2015), o Teatro da Vertigem teve a intenção de

proporcionar uma experiência sensorial, lúdica e afetiva aos participantes que, por intermédio de recursos arqueológicos, descobriam aspectos escondidos da metrópole.

De acordo com o site WWW.TEATRODAVERTIGEM.COM.BR, o Teatro da Vertigem busca acessar com essas ações os sentidos do espaço e o que ele representa, um espaço que sustenta um corpo – o corpo lugar. Nesse sentido, “a corporeidade do espectador participante, o tempo de cada indivíduo será respeitado, sua lentidão, seus passos e rastros irão compor o conceito da intervenção”. (CIVINADES, 2015) É a partir dessas intervenções que surge o projeto Cidade Submersa<sup>11</sup>, que busca acessar os lugares percebidos, vividos e sentidos, ou seja, os lugares de memória e suas histórias.

Como podemos perceber, as montagens teatrais do Teatro da Vertigem revelam em seu percurso a apropriação e o interesse seja por questões sociais, políticas e/ou culturais; enfim, discussões que se aproximam dos múltiplos acontecimentos e situações que ocorrem na cidade. Diante desse levantamento das encenações e mediação com os lugares, uma pergunta recorrente é: o que os lugares permeado de significados dizem tanto para o Teatro da Vertigem, quanto para o espectador?

Araújo (2010), em uma exposição na SP Escola de Teatro, destacou que o Teatro da Vertigem desenvolve investigações e experimentações que primam pela busca de um teatro construído de forma coletiva e democrática entre atores, dramaturgo e encenador. Essa proposta do Vertigem é conhecida como processo colaborativo, o que permite que o grupo extraia o que há de mais potente no lugar onde será realizada a intervenção e o que esse lugar representa para a cidade.

---

<sup>11</sup> Reconhecer o espaço público em seus contrastes inevitáveis relativos à coexistência humana, e pensá-lo como um lugar de encontros, disputas, antagonismos e negociações, bem como uma trama de vínculos afetivos entre cidade, arquitetura e indivíduos. O espaço da intervenção não tinha proteções de paredes, coberturas ou refúgios. Um espaço vazio – um espaço vazio de construções e a espera de uma próxima: o terreno da antiga estação rodoviária da Luz, no centro da cidade de São Paulo. Por meio de recursos arqueológicos, a proposta foi criar uma situação lúdica, e ao mesmo tempo séria, para dar visibilidade aos aspectos escondidos da cidade. “O ato de escavar a superfície da terra, aliada a uma sensação de um tempo em suspensão, proporcionada pela criação sonora, bem como pela ambientação da iluminação e dos estímulos visuais das projeções de imagens e palavras, teve a intenção de intensificar a percepção dos participantes e levá-los à reflexão. Disponível em: < <https://exposicaotv.wordpress.com/o-teatro-da-vertigem/>>. Acesso em: 11 de Mar. 2018.

A imersão do Teatro da Vertigem nos espaços alternativos constituem a base do trabalho da linguagem estética do grupo e perdura a exploração de novos procedimentos no âmbito da dramaturgia, da concepção de seus espetáculos e das novas formas de ressignificar esses lugares. A trajetória artística do grupo afirma a sua potência e importância não apenas para o teatro contemporâneo brasileiro, mas para a cidade.

#### **4.2.2 Trilogia Bíblica: contextualização**

O livro *Teatro da Vertigem Trilogia Bíblica*, organizado por Artur Netovski (2002), possui 352 páginas e refaz a trajetória dos dez anos de existência do Teatro da Vertigem. Ele está dividido em quatro partes: “Estudos”, “Processos”, “Espetáculos” e “Recepção Crítica”.

No primeiro momento, em “Estudos”, são contemplados ensaios de Aimar Labaki, Silvana Garcia e Sílvia Fernandes que propõem algumas discussões sobre os desafios dos espetáculos encenados nos espaços alternativos, ressaltando alguns recortes sobre fatos e situações vivenciadas pelo Teatro da Vertigem e pelo público.

No segundo momento, “Processos”, estão registrados depoimentos de atores, dramaturgos e diretores sobre o processo de criação referentes ao ponto de vista da sala de ensaios dos espetáculos. Já no terceiro momento, “Espetáculos”, constam na íntegra os textos das três peças que compõem a Trilogia Bíblica: O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1.11.

Na última parte, “Recepção Crítica”, apontada por atores, jornalistas e críticos de teatro, como Paulo Autran, Sábado Malgadi, Marcelo Coelho entre outros, há uma significativa exposição de ideias, percepções e análises sobre os três espetáculos e sua repercussão tanto no Brasil e no exterior.

A pesquisa se apoiará nos Estudos, Processos e Recepção crítica. Essa escolha se dá pelo fato desses documentos oferecerem elementos relevantes sobre a ideia do porque da escolha desses espaços, dos desafios e dos processos ressignificação simbólica dos espaços alternativos. Além de outros elementos que aparecem em outros sítios eletrônicos, como por exemplo vídeos no youtube e fotografias no site oficial do Teatro da Vertigem.

Os três primeiros espetáculos do Teatro da Vertigem, *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11* tiveram como *site specific* igrejas, hospitais e presídios. Nesse caso, é possível perceber a interação entre os propósitos das peças elaboradas pelo grupo e os aspectos simbólicos e estéticos dos lugares selecionados para as encenações. Netrovski (2002) afirma que essas três primeiras montagens do grupo são as que mais têm “sintonizado com os temas e procedimentos do teatro contemporâneo e o que mais impacto causa nas plateias nacionais ou estrangeiras” (NETROVSKI, 2002, p. 24).

O *Paraíso Perdido*, *O livro de Jó* e *Apocalipse 1.11* constituem a obra literária denominada Trilogia Bíblica, apresentada em 2002 em São Paulo, em comemoração aos dez anos de existência do Teatro da Vertigem. A obra contempla roteiro, depoimentos e críticas dos respectivos espetáculos. O que levou o Vertigem a ser tão original em suas montagens teatrais nos espaços não convencionais? Como ressalta Artur Netrovski (2002, p. 16), apresentador e editor do livro “Teatro Vertigem Trilogia Bíblica”, o desafio do grupo era “livrar-se das cargas do artificialismo”.

O Teatro da Vertigem busca desenvolver em seus espetáculos a visceralidade entre o ficcional e o realístico. Nesse sentido, o deslocamento das montagens em espaços alternativos cumpre também algumas funções de “redobrar o impacto real da encenação e para nos deslocar, realmente até aquele plano em que teatro e teoria se traem um ao outro e nos fazem enxergar, pelas frestas, alguma verdade” (NETROVESKI, 2002, p. 16).

Os espaços não convencionais para a encenação não foram escolhidos por acaso. A apropriação desses lugares (igreja, hospital, presídio), imantados de significados, carregados de memórias e referências simbólicas, além do seu caráter institucional, propõe desafios e possibilidades de releituras por meio da linguagem teatral. Todo esse processo é refletido no espaço vivido, que conforma territorialidades e espacialidades que, por sua vez, interferem nos vínculos de pertencimento e nas identidades individual e coletiva.

Tanto a igreja e o hospital quanto o presídio são territórios instituídos que cumprem determinadas funções sociais. Esses lugares têm despertado interesse em diversas áreas de conhecimento, como a história, a sociologia, a geografia e a antropologia. Nos estudos sociológicos, por exemplo, “a instituição é toda forma ou estrutura social estabelecida, constituída, sedimentada na



sociedade e com caráter normativo, além de exercer formas de controle social” (OLIVEIRA, 2011, p. 216).

Para melhor compreender as possibilidades de criação e ressignificação proporcionadas pela arte teatral nesses lugares institucionalizados, faremos uma breve apresentação dos três espetáculos do Teatro da Vertigem – as peças-referência para nossa análise nesta dissertação.

#### A) O Paraíso Perdido: entre o sagrado e o profano

*(Entra o público. O anjo está pendurado em um portal.)*

*Anjo Caído: Quando eu caí, as asas não verteram água, nem sangue. Eu me verti de mim pelo corte. Pela fenda escorri pela terra, pesado, ausente. Descobri o corpo tarde demais. Conheci a dor sem o medo ou o riso dos fracos. A terra morre na água, o ar morre no fogo. Já não carrego a espada pelo jardim. Já não sou pássaro, não sei mais voar.*

*(O anjo cai no chão. Levanta-se com dificuldade e anda cambaleante em direção à nave central da igreja. O público o acompanha por toda a sua trajetória. O anjo para, interrompido por um forte ruído.)* (NETROVSKI, 2002, p. 95)

Assim começa o espetáculo *O Paraíso Perdido*, do Teatro da Vertigem, que representa a história do dia em que Adão e Eva deixaram o Éden, história bíblica contada no livro de Gênesis. Pela via de uma leitura contemporânea, o grupo apresenta a história sob o olhar do personagem do anjo (FIG.3), que conduz o público para a nave central da igreja.

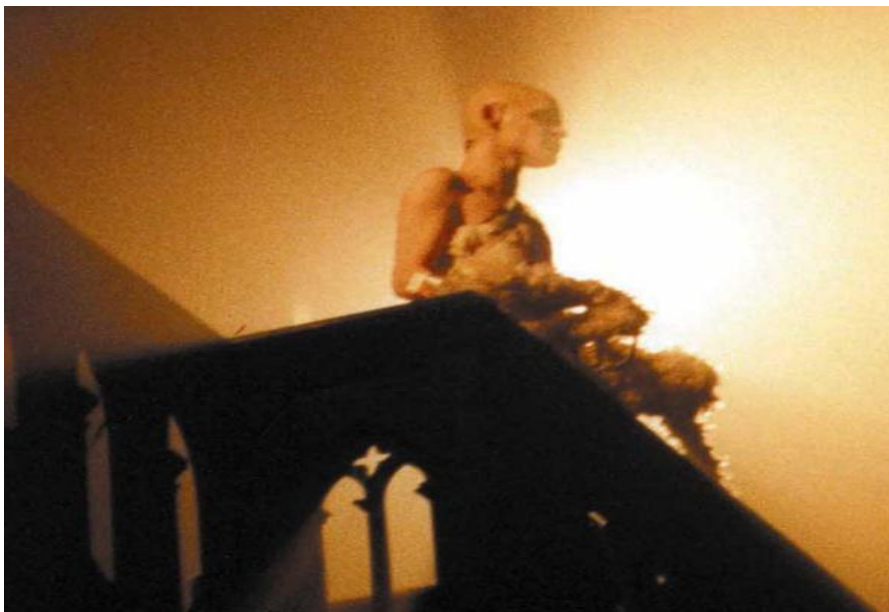


Figura 4: O anjo em *O Paraíso Perdido*

Fonte: <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/>

O espetáculo foi a primeira montagem do grupo e o fio condutor é o poema homônimo de John Milton<sup>12</sup>; teve como espaço de encenação a igreja de Santa Ifigênia, em 1992, em São Paulo. A peça foi pensada de maneira que o público percorresse todo o local e que, aos poucos, as cenas fossem sendo desveladas diante dos olhos do espectador.

O Teatro da Vertigem escolhe como recorte para a montagem da peça o momento em que os personagens bíblicos Adão e Eva desobecem a Deus, rompendo com a divindade – ou seja, a grande questão estava lançada: a dualidade entre o sagrado e o profano. Afinal, nessa dualidade, o homem teria perdido a dimensão do sagrado, da fé? Quais as consequências desse rompimento? Na contemporaneidade, estaria o homem em busca de seu retorno ao sagrado? Estar perdido no paraíso levaria o homem à consciência de sua existência?

Essas e tantas outras questões são levantadas no espetáculo que reascende o mito da queda e o sentimento de desencantamento com o mundo. O Teatro da Vertigem aposta e arrisca nessa questão. Por essa razão, oferece

---

<sup>12</sup> John Milton nasceu em Londres em 1608 e morreu na mesma cidade em 1674. O poema *Paraíso Perdido* (*Lost Paradise*), de 1667, é um dos clássicos da literatura mundial. Inspirado na peça teatral *Adamo Caduto*, composta em 1647 pelo padre Serafino della Salandra, foi retomado pelo autor em *Paraíso Reconquistado* (*Paradise Regained*). O poema trata da visão cristã da origem do homem. Da rebelião e queda dos anjos. Da criação de Adão e Eva. Da tentação por Satã. Da expulsão do Paraíso. Da promessa da redenção futura. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/paraisoperdido.html>> Acesso em 12 de mar. De 2018.

ao público experiências estéticas e poéticas, materiais e imateriais, de espacialidade e temporalidade, em que o espectador tem a oportunidade de reviver histórias e memórias, de modo que o conduza ao processo de reencantamento, ou não, com o mundo – uma tentativa de religar o homem ao sagrado. A escolha de um templo sagrado, de acordo com Rodrigues (2008, p.77) é bem sucedida, além de remontar um percurso religioso teatral, o templo tem tanto peso quanto à sua arquitetura à sua memória cultural.

Pelo fato de o *Vertigem* trabalhar com lugares de memória, com os espaços simbólicos, a intervenção nesses lugares cria condições de ressignificação, conferindo-lhes outras funções, ou seja, sua carga semântica é literalmente alterada. Nesse sentido, há uma relação híbrida com o espaço, na qual espaço-cena-público funcionam num estado de comunhão, de unidade.

O *Paraíso Perdido* busca transcender a materialidade e utiliza a linguagem teatral como meio de dialogar e aproximar o homem do espaço vivido; afinal, o espetáculo está longe de direcionar-se ao público religioso – ele se abre aos mais variados públicos. Como confirma o jornalista Marcelo Coelho (2002, p. 294), na recepção crítica do espetáculo, o bom de *O Paraíso Perdido*, é que atinge emocionalmente tanto os ateus quanto os religiosos. Para ele, o teatro assume uma forte característica ilusória e a peça cumpre, apesar de suas deficiências, “um papel de consolo e de elevação a que ninguém, religioso ou ateu, progressista ou reacionário, pode ficar indiferente” (NETROVESKI APUD COELHO, 2002, p.294)

O crítico de teatro Alberto Guzik (2002, p.287 APUD NETROVISK) destaca que o espetáculo *O Paraíso Perdido* pode ser visto sem susto por cristãos, mulçumanos, judeus, espíritas e ateus. O espetáculo é exatamente o que seus realizadores afirmam: “uma oração à nossa maneira pela dignidade do homem’. Talvez a razão de falar para um público tão diverso”.

A peça teve grande repercussão na mídia e foi alvo de elogios, críticas e protestos. Segundo Marcelo Coelho (2002, p.291), houve vários protestos contra *O Paraíso Perdido*. “Católicos tradicionalistas consideram-no uma espécie de profanação. Recusam-se a ver a peça.”

Esta breve contextualização da peça objetiva situar o leitor em relação ao tema do espetáculo, não sendo este aqui nosso maior objetivo, pois, nos capítulos posteriores, a peça será analisada sob a perspectiva metodológica da

pêntade dramatística, destacando o processo de resignificação do espaço sagrado, a relação institucional e simbólica a fim de verificar a configuração de micoterritorialidades nesses lugares.

## B) O Livro de Jó: da finitude à transcendência

*(A ação se passa num hospital contemporâneo, e Jó talvez seja um doente que a aproximação da morte faz perder a razão A FRASE ESTÁ SEM SENTIDO. Ou talvez não.*

*Mestre conduz o público, conclama-o à imigração e rege o coro da abertura.)*

*Mestre: Bem-vindo a todos.*

*Atravessem estes umbrais*

*E colham toda a esperança*

*Que puderem encontrar.*

*(Faz uma reverência e cede passagem indicando o caminho.)* (NETROVSKI, 2002, p. 119).

O início da dramaturgia do espetáculo *O Livro de Jó*, estreado em 1995, indicaria um novo espaço: o grupo se afasta do espaço sagrado e adentra o território hospitalar, mas não se distancia das questões sobre o homem e o sagrado na contemporaneidade.

Três anos após o primeiro espetáculo, *O Livro de Jó* foi encenado no Hospital Humberto Primo, São Paulo. Esse espaço serviu de referência para a montagem do episódio bíblico e serviu de pretexto e contexto para a exploração do sofrimento humano. Na figura 5, podemos observar umas das cenas do espetáculo em que o personagem principal – *Jó* – está em uma cama hospitalar com chapas de raio-x ao fundo. O espaço hospitalar em si possui caracterização e simbolismo óbvios. Segundo Lima (2002, p.300), no hospital é onde concentra-se o sofrimento físico e morall.



Figura 5: Cena do espetáculo *O Livro de Jó*

Fonte: <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/>

O livro bíblico de Jó, sinoticamente, que compõe o Antigo Testamento, narra a história de um homem justo, bondoso e temente a Deus. Porém, um dia, Satanás propôs um desafio a Deus, de que se Ele tirasse tudo de Jó – família, riquezas – Jó O amaldiçoaria. E assim aconteceu, na condição de que o corpo de Jó não fosse tocado. Mesmo diante dessa situação, Jó não almodiçoa Deus, e Satanás LHE pede para tocar o corpo de Jó, e a permissão é dada. A partir daí, Jó é acometido por graves doenças que infestam seu corpo de chagas. Por que Deus permitiu que isso acontecesse? O que teria feito Jó para receber tal punição? Esse é o enredo de que o grupo Vertigem se apropria para sua nova montagem. Por via de uma releitura contemporânea, para discutir a questão da dor e do sofrimento na sociedade atual, o hospital seria o lugar ideal, devido ao seu simbolismo, para dar voz a essa história.

No contexto exposto, a problemática da doença levaria o grupo Vertigem a mergulhar em um dos principais problemas da contemporaneidade: a questão da aids e outros problemas emergentes no que diz respeito à saúde pública. Rodrigues (2008, p. 81) descreve o momento em que a peça é contextualizada sem descaracterizar a sua essência.

Inserida em um contexto contemporâneo, onde a AIDS tornava-se uma realidade tangível e atingia segmentos da sociedade que, de certa forma, não se imaginava que pudessem contrair tal doença e que povoavam o

universo próximo ao Vertigem, a doença de Jó funcionava como uma metáfora não fortuita. Desta forma, crer e ter fé não são tão fáceis diante da moléstia humana. (RODRIGUES, 2008, p. 81)

Na história original, apesar de todos os conflitos vividos, Jó continuou sendo fiel e temente a Deus, o que fez com que sua vida prosperasse por várias gerações, segundo o relato bíblico. A diferença dessa história para a adaptação do Teatro da Vertigem é que o grupo colocaria em evidência, de forma dramática, o sentido da existência, da fé e da vida longe de uma visão messiânica. Será que mesmo diante do sofrimento, das mazelas, restaria ao homem, um fio de esperança?

### C) Apocalipse 1.11: da culpa à punição

*Nas proximidades do local do espetáculo, está o Homem Machucado.  
Traz na mãos uma bíblia, uma caixa de som e um microfone*  
(NETROVSKI, 2002, p.190)

A epígrafe é uma rubrica que descreve a ação inicial do espetáculo *Apocalipse 1.11*, estreado em 2000 no presídio do Hipódromo São Paulo. Esse espetáculo encerra o ciclo referente às questões sobre o homem e o sagrado. No início do espetáculo, o ator, usando um equipamento, emite sons, palavras, dando a entender o incio de um culto com pregações apocalípticas.

O último espetáculo que compõe a *Trilogia Bíblica* agora se vê dentro de um espaço prisional, um lugar marcado arquitetonicamente e simbolicamente pelas relações de poder. A análise desse espetáculo e a dramaticidade que circunda entre os encenadores, o lugar e o público, além de potencializar aspectos simbólicos e memórias do lugar, por meio de processos de ressignificação, será aprofundada no quarto capítulo.

A princípio, a peça, segundo o diretor Antônio Araújo, deveria ter sido encenada com a presença dos presidiários, porém, algumas dificuldades impediram – uma delas é a questão da segurança. Logo, a peça teve de ser transferida para um presídio desativado. Mas, afinal, por que o grupo encerraria o ciclo sobre a questão do sagrado, numa instituição prisional?

A escolha da prisão pode ser justificada por várias questões, sejam elas políticas, éticas, sociais, humanas e/ou culturais. Porém, numa leitura mais geral, pode-se dizer que o espaço, dessa vez, pode ser justificado como o lugar da

punição e da culpa; seria um dos elementos motivadores para discursar sobre o seu novo espetáculo, *Apocalipse 1,11*.

Rodrigues (2008, p. 78) diz que a relação afetiva da peça com o presídio se dá pelo fato de este ser um lugar determinante onde se confinou o mal, portanto, seria o melhor espaço para “examinar as vísceras da sociedade”. Para o arquiteto, “o presídio é real, concreto e por isso é frio, literal e direto ao emitir sua mensagem. Certamente é uma metáfora, bem adequada, da Babilônia moderna e do fim dos tempos.” (RODRIGUES, 2008, p. 78).

*Apocalipse 1.11* foi inspirado no Apocalipse de São João, que remete à visão apocalíptica sobre os fins do tempos. O Teatro da Vertigem se apropria desse texto fazendo uma releitura, uma transposição, para os tempos de hoje. Nesse caso, a temática se lança às questões emergentes da sociedade, entre as quais: o abuso de poder, a espetacularização e a banalização da violência.

Sob uma atmosfera pessimista e dramática, o grupo desvela em *Apocalipse 1.11* assuntos como atos terroristas, crimes, guerras étnicas, entre outros. Diante de tais questões, estaríamos vivendo o fim dos tempos? São questões como essas, e também como a decadência moral e a manifestação do mal engendram, a partir dos campos de tensões, conflitos e contradições entre o real e a ficção, as colocadas como pano de fundo na nova peça do grupo.

O presídio abrigaria mais uma montagem que provocaria não apenas os espectadores, mas também os atores. A dramaturgia do *Apocalipse 1.11* foi assinada por Fernando Bonassi<sup>13</sup> e, já no início do espetáculo, o autor propôs criar campos de tensão entre ator e espectador. Conforme Bonassi (2002), na rubrica da peça, já se descreve que assim que o público fosse chegando, na entrada seriam recolhidos os ingressos por policiais militares, além de serem revistados, remetendo aqui à ideia de controle e autoritarismo.

Em todo o espetáculo, a presença dos policiais era fundamental: “[armados, com walkie-talkies ligados e com cassetetes], andando pelos

---

<sup>13</sup> Escritor de notoriedade e projeção a partir dos anos 1990 que transita com desenvoltura em vários setores artísticos, atuando como dramaturgo, autor de prosa de ficção, roteiros cinematográficos e crônicas jornalísticas. Disponível em: <[http://www.jornadadeliteratura.upf.br/2009/index.php?option=com\\_content&view=article&id=67](http://www.jornadadeliteratura.upf.br/2009/index.php?option=com_content&view=article&id=67)> Acesso em: 11 de Mar. 2018.



espaços, eventualmente participando e indicando para os espectadores os locais onde irão ocorrer certas cenas” (NETROVESKI, 2002, p. 190).

O campo de tensão criado entre espaço, cena e público intensifica a carga dramática que o lugar imprime e isso faz com que *Apocalipse 1.11* traga o máximo de realismo para a cenas. Na figura abaixo, podemos ver uma das cenas do espetáculo em que atores e público interagem com o espaço do presídio.



Figura. 6: Cena do espetáculo *Apocalipse 1,11*

Fonte: <http://guilhermebonfanti.com.br/portfolio/o-paraiso-perdido/>

Uma das curiosidades do nome do espetáculo é a representação numérica – 1.11 – , que a princípio representaria o capítulo 1, versículo 11, do livro bíblico do Apocalipse, enquanto, na verdade, os números representam os 111 detentos mortos no presídio, episódio mais conhecido como o “Massacre do Carandiru”. Apesar de a carga semântica do presídio ser penetrada pela dramaticidade e degradação humanas, o Teatro da Vertigem imprime uma nova leitura sobre ele, desconstruindo algumas imagens e potencializando outras: uma delas foi construir uma boate (FIG. 7) para determinada cena dentro do presídio.





Figura. 7: Cena de *Apocalipse 1,11*

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>

Rodrigues (2008, p. 79) descreve que a primeira cena acontece com público ainda fora do presídio; depois ele é conduzido a presenciar a anunciação do fim dos tempos pelo persoganem do anjo. Numa outra sequência, a plateia é conduzida a uma boate, a *New Jerusalém*, onde se veem espetáculos de horror cujo conteúdo é carregado de referências a programas de TV, cheios de violência e crimes de todas as espécies; numa outra sequência, o público se vê em um corredor escuro e apertado onde testemunha uma chacina.

Essas ações evidenciam a forma como o Teatro da Vertigem aproxima o público de seu espetáculo. A partir de uma proposta mais intimista, o grupo busca remodelar o espaço, dando-lhe uma nova interpretação, abstraindo poesia e elementos que impulsionam sentimentos e sensações nos espectadores, que se deixam afetar, imprimindo e intensificando outras estéticas e leituras simbólicas nesse lugar de memórias.

A análise do espetáculo, a partir da ferramenta metodológica e interdisciplinar de Kenned Burke, vai nos fornecer possibilidades de aprofundar nas relações com esse campo material – o presídio – a fim de investigar a sua ressemantização e a produção de microterritorialidades nesse espaço.

Como pudemos ver até aqui, a utilização de espaços alternativos para montagens teatrais é uma marca registrada do grupo Vertigem, o que possibilita identificar a singularidade de suas encenações e linguagem estética.

#### 4. TEATRO DA VERTIGEM A PARTIR DA PÊNTADE BURKEANA: FERRAMENTA DE ANÁLISE DOS ESPETÁCULOS

Kenneth Burke, filósofo, crítico literário, sociólogo e linguista, transgride algumas fronteiras do conhecimento acadêmico desafiando e articulando conceitos e temas de diversas áreas do saber sob uma perspectiva interdisciplinar e humana. De acordo com Gonzaga (2015), a metodologia desenvolvida por Burke elege o ato como termo central em torno do qual se organizam os cinco elementos de análise que sustentam a *pêntade* e a investigação dos motivos da ação, que são a estratégia fundamental da análise dramatística.

O seu trabalho interdisciplinar tem influência entre os estudiosos da sociedade e abrange movimentos intelectuais de áreas diversas como a antropologia simbólica, a sociologia fenomenológica, a teoria crítica e a interação simbólica. Para Joseph Gusfiel (1989), “há uma abordagem da ação humana profunda, original e valiosa na obra de Burke.” Ele analisa a ação humana na perspectiva de uma narrativa a partir de cinco termos estruturantes que correspondem, respectivamente, à *pêntade* dramatística.

Kenneth Burke (1969) nomeou metodologicamente cinco termos como princípios geradores de investigação, como elementos-chave sobre o drama da existência humana. A combinação e interação desses cinco elementos têm o dramatismo como método para examinar e analisar as ações simbólicas dos sujeitos e é proposta do dramatismo investigar as relações internas que os cinco termos da *pêntade* estabelecem uns com os outros.

A *pêntade* dramatística permite-nos analisar as relações sociais e humanas e pode contribuir para compreendermos as alterações que ocorrem nos espaços alternativos por meio das intervenções teatrais, oferecendo condições de identificar as ações simbólicas e relacionais ocorridas nos espaços vividos e praticados.

A ação humana, que transcorre em um determinado tempo e espaço, é vista por Burke como uma narrativa em que os cinco elementos são movidos por perguntas que norteariam a investigação e compreensão do drama ou do comportamento dos personagens. Afinal, por qual razão essas pessoas agem?

O que está por trás dessas ações? Quais motivos potencializam determinadas ações e qual o seu propósito?

Kenneth Burke (1989, p. 17), em sua *pêntade*, descreve cinco formas básicas necessariamente implicadas no processo de definição de situações. São eles: o *ato*, a *cena*, o *agente*, a *agência* e o *propósito*.

O esquema pentadiático (FIG. 8) desenvolvido por Burke, amparado pelos cinco vetores, daria o suporte metodológico e interdisciplinar que desvelaria a complexidade e a subjetividade das ações humanas. Para compreender os cinco elementos e a relação estabelecida entre eles, precisamos entender essas estruturas para, posteriormente, utilizá-la como ferramenta de análise do fenômeno em estudo.

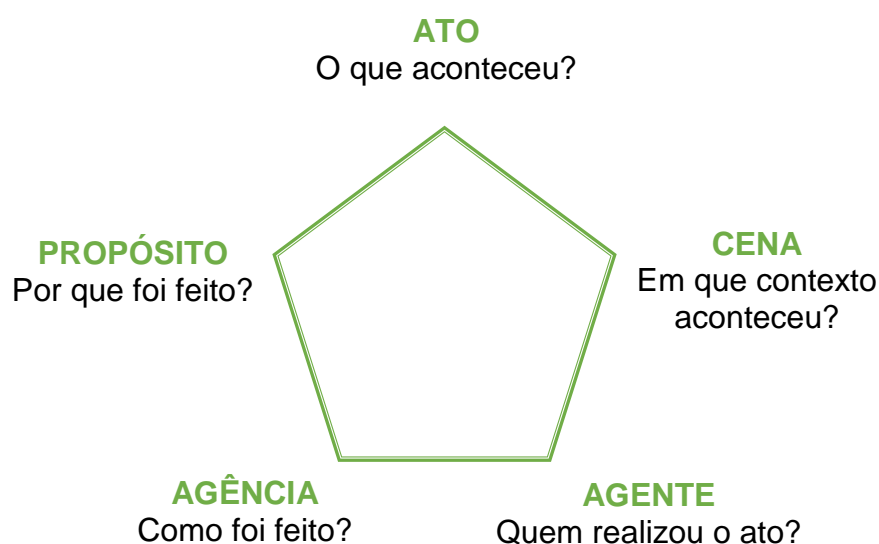


Figura 8: Esquema pentadiático de Kenneth Burke  
Autor: elaboração própria

Os elementos impressos na pêntade se desdobram em **ato** (*act*), que busca responder “o que aconteceu?”, ou seja, auxilia a contextualizar o evento; a **cena** (*scene*), que responderia “em que contexto aconteceu?”; **agente** (*agent*), afinal, “quem fez?”, ou, “quem realizou o ato?”; **agência** (*agency*), que moveria “como foi feito?”, aqui se refere a métodos e técnicas utilizadas; e o **propósito** (*purpose*), que nos remeteria ao “por que foi feito?”. Todos esses termos, ou vetores, estabelecem instrumentos de análise da linguagem simbólica e estão intrinsecamente relacionados. Depois de identificar os vetores em uma ação, é

necessário que sejam problematizadas algumas questões, como, por exemplo, o que o ato revela sobre o agente? O que o propósito da agência revela? O que a cena do agente revela?

A problematização dessas questões, fundamentadas na pêntade dramatística, impulsiona a investigar com mais precisão as três performances do Teatro da Vertigem em estudo nesta pesquisa. Por mais que a ação humana, conforme Burke, seja baseada na retórica e na perspectiva do dramatismo, a linguagem é um fenômeno que afeta e é afetado pelas relações internas entre o ato, a cena, o agente, o modo e o propósito da ação. Nesse sentido, Burke elege o ato, ação com propósito, como elemento central para a análise de linguagem.

Dramatismo centra-se nas seguintes observações: para haver um ato deve haver um agente. Similarmente, deve haver uma cena na qual o agente atua. Para atuar numa cena, o agente deve empregar alguns meios, ou agência. E uma ação só pode ser chamada de ato, no sentido completo do termo, se um propósito estiver envolvido. (BURKE, 1989, p. 135, tradução nossa)

Se a perspectiva de análise das interações humanas desenvolvida por Burke é o dramatismo, o que vem a ser o dramatismo? Pode-se dizer que é uma técnica de análise da linguagem e do pensamento para leituras simbólicas, ou seja, pensamento e linguagem são formas de ação. Kenneth Burke (1989) utiliza o termo dramatismo para descrever as relações dos elementos que contemplam a pêntade. Nessa teoria, o autor discute que a vida é marcada pelo drama. De acordo com Dawsey (2007), coordenador do núcleo de Antropologia, Performance e Drama (Napedra) da Universidade de São Paulo, nos escritos do filósofo e crítico literário Kenneth Burke se elaboram “o conceito de ação simbólica e a noção de dramatismo, comparando a interação humana ao teatro”. (DAWSEY, 2007, p. 540).

Joseph Gusfield – que reproduziu a apresentação de Kenneth Burke sobre o dramatismo – considera tratar-se de um método de análise e uma terminologia utilizada para mostrar que “a rota para o estudo das relações humanas e de seus motivos é via de investigação metódica dos ciclos ou agrupamentos de termos e suas funções”. (GUSFIELD APUD BURKE, 1989a, p. 135, tradução nossa). A abordagem dramatística está implícita no termo-chave “ato”, que está associado à ação dramática.

Podemos perceber, então, que o dramatismo proposto por Burke busca explicar as ações humanas e, principalmente, entender como tais ações são determinadas pela capacidade simbólica. Para Burke, a simbolicidade fornece a base para uma concepção geral do ser humano e das relações humanas. (BURKE, 1989a, p. 135, tradução nossa). Nesse caso, o dramatismo torna-se um conceito-chave para a análise da teatralidade humana.

Conforme Gonzaga (2005, p. 36), na perspectiva do dramatismo, a ação simbólica é construída por meio de uma linguagem que deve estar de acordo com a situação em que ela é realizada e também conforme se quer expressar com os meios disponíveis para se realizar uma ação.

A ação, para Burke, implica a verificação das situações e das pessoas com quem o sujeito interage, e esse processo gera uma reflexão em relação aos interesses dos indivíduos, seus sentimentos e objetivos. A ação é dramática porque inclui conflito, objetivos, reflexão e escolhas.

Para compreender a relação estabelecida entre o dramatismo e a ação, a pênade se torna uma ferramenta metodológica importante para compreender a complexidade de uma determinada situação e também para analisar elementos da realidade. Usaremos esse instrumento para analisar o material relativo aos espetáculos do grupo Teatro da Vertigem selecionados para esta pesquisa.

Apesar das especificidades materiais e simbólicas dos espaços escolhidos para a encenação, nesse caso, a igreja, o hospital e o presídio, a metodologia burkeana proporciona direcionamentos e elementos fundamentais para acessar e compreender os fenômenos sociais, simbólicos e humanos que ocorrem nesses espaços e, além disso, acreditamos que seja possível um diálogo com os estudos territoriais, especialmente, com a configuração de microterritorialidades.

Os três espetáculos apresentados nos espaços alternativos revelam que tais espaços se redimensionam, potencialmente, a partir do simbólico e do imaginário coletivos, o que impulsiona a análise e compreensão sobre como essas práticas intervencionistas do teatro nos espaços não convencionais pode gerar microterritórios permeados por microterritorialidades.

Sob uma perspectiva mais abrangente, os seres humanos entendem seu mundo por meio da sua descrição, da apreensão dos símbolos e do processo de atribuir sentido aos eventos. Assim, Burke dá ênfase na construção simbólica

das situações, dos eventos das outras pessoas, com foco nos aspectos da vida humana, “relacionados ao uso de símbolos e da construção de sentido” (BURKE, 1989, p.11).

Sobre essa afirmação podemos referenciar os trabalhos desenvolvidos pelo Teatro da Vertigem, que, além de utilizar o drama teatral como linguagem para comunicar, discursar e relacionar os elementos simbólicos que emergem dos lugares para novas construções de sentidos, o grupo, nesse caso, propõe outras construções, funções e valores vislumbrados a partir da ação teatral.

Como compreender a ação teatral nos espaços alternativos a partir da pênitade burqueana? Para analisar os eventos teatrais e sua intercessão com os aspectos simbólicos ou cargas semânticas que emanam desses lugares que abrigam as intervenções, será aplicada a metodologia burqueanda nos três espetáculos que compõem a famosa *Trilogia Bíblica: O Paraíso Perdido, O Livro de Jó e Apocalipse 1.11*, do grupo Teatro da Vertigem.

## 5.1 ANÁLISE DO ESPETÁCULO O PARAÍSO PERDIDO

*Abandonando as salas de teatros existentes, usaremos um galpão ou um celeiro qualquer, que construiremos segundo os procedimentos que resultaram na arquitetura de certas igrejas e certos lugares sagrados.*  
Antonin Artaud, 1999, p. 110

Para analisarmos a ocupação cênica de um território religioso, antes é importante recuperar algumas razões sobre a utilização de outros espaços não pensados cenicamente. A estreia do espetáculo *O Paraíso Perdido*, como já indicado anteriormente, ocorreu em 1992, na Igreja de Santa Ifigênia, São Paulo. Logo após, a peça ganhou outras cidades e Estados, tendo sempre como *site specific* uma igreja. Por que esse espaço? Em um templo religioso estão registrados histórias, memórias, imagens, símbolos, identidades e experiências transcendentais intimamente ligadas à dimensão do sagrado.

Conforme Mello (2014), o lugar sagrado diz respeito à ocorrência da hierofania, que é a manifestação reveladora do sagrado, que pode se manifestar em imagens, pedras, em centros de devoção etc. Para o autor,

a sagração do lugar não se refere tão somente a uma ilimitada área pertinente aos deuses, uma vez que o palco e outros recintos como as Unidades de Tratamento Intensivo e as quadras esportivas acenam com respeitabilidade e reverência, consagrados dessa maneira, como santuários. (MELLO, 2014, p.48).

De com a afirmação de Mello, a sacralização dos lugares não se restringe apenas, por exemplo, a um acordo santuário onde imperam relações com a transcendentalidade; outros espaços, como a UTI, as quadras etc., também podem se consagrar como “santuários”.

As ações teatrais, ou as cenas, potencializam novas leituras simbólicas sobre esse lugar? A intervenção artística altera sua dimensão territorial? Conforme Araújo (2011), diretor do grupo Vertigem, a ressignificação do espaço, nesse caso a igreja, teve uma motivação maior, ou seja, a motivação veio antes de tudo, mesmo do tema tratado. Segundo Araújo, na medida em que se falava sobre a perda do paraíso, “da expulsão do jardim do Éden e, por conseguinte, da separação homem/Deus, o espetáculo pretendia fazer um jogo às avessas com o espectador. Ou seja, levá-los de volta ao território sacro”. (ARAÚJO, 2011, p. 165).

O diretor do Teatro da Vertigem demonstra não apenas a aproximação da peça com a arquitetura de um templo religioso, mas também o movimento dialético entre a ficção e o real, entre o material e o simbólico. Para isso, o grupo Vertigem busca tensionar memórias e sentimentos, além de proporcionar reflexões sobre a essência da religião, que é religar o homem ao divino, ao sagrado.

Antônio Araújo (2011) descreve o momento em que o espetáculo assumiria um movimento no qual a plateia percorreria do espaço menos sacralizado (um exemplo é a antessala da igreja) até o lugar mais sacralizado: o altar. Para o diretor, o altar representaria simbolicamente o espaço mais sacralizado, o lugar “intocável” para o público, o que despertaria a sensação no espectador de que “reencontrasse ou recuperasse a dimensão do sagrado.” (ARAÚJO, 2011, p.172).

O diretor do Teatro da Vertigem evidencia que o espaço de uma igreja se aproximava do universo bíblico com que o grupo se propunha a trabalhar. Para ele, se o espetáculo materializava o “território sagrado”, o conteúdo das cenas

apresentadas abordava, ao contrário, o “terreno profano ou dessacralizado”. Para o diretor, “o lugar-igreja, na perspectiva ficcional do roteiro, não representava a ‘Casa de Deus’, mas sim o local exterior ao Jardim do Éden, do desterro, do exílio, onde a dinvidade mais habitava” (ARAÚJO, 2011, p. 166 e 167).

A carga semântica que o Teatro da Vertigem consegue abstrair da Igreja como *site specific* agregará à montagem da peça elementos que intensificarão não apenas o significado do espaço físico, mas a capacidade de redimensionar esse espaço no seu aspecto simbólico e representacional. Logo, o grupo vê a igreja e seus espaços como um grande palco, um lugar que se reveste de transitoriedade.

Para encenar a peça, o lugar escolhido era mais importante que suas possibilidades cênico-arquitetônicas. Para Brito, “o templo nunca deixa de ser templo, a igreja nunca deixa de ser igreja, porém, durante a encenação, amplia-se em significado e, por vezes, ressemantiza-se o próprio edifício” (BRITO, 2008, p.77). Nesse sentido, é como se a peça oferecesse outras camadas de significados acima daquela que já existe por natureza.

A principal ideia que permeia a utilização de um espaço não teatral, para a encenação, é o que esse espaço pode oferecer? Quais conflitos e interseções se estabelecem entre espaço-cena-público? Araújo (2011) nos chama a atenção para essas questões. Para ele, a ideia-chave era criar uma zona híbrida, de interseção, entre o “real” ou a “realidade” do espaço e o “ficcional” ou o “teatral”. E acrescenta que esse “terreno movediço poderia ser capaz de desestabilizar o espectador e interferir concretamente na sua percepção, afetando, assim, a sua leitura e recepção da obra” (ARAÚJO, 2011, p. 166).

A escolha da igreja para abrigar as cenas, sem dúvida, causaria alguns desconfortos, seja por parte das autoridades que se responsabilizam por esse lugar, seja pelos fiéis. Há relatos do próprio diretor da peça de que autoridades de várias denominações religiosas não apoiaram a encenação dentro de um templo sagrado e a última opção foi a igreja católica. Assim, apesar de alguns transtornos causados por protestos e ameaças, o grupo conseguiu realizar suas apresentações.

A igreja, nesse caso, assume múltiplos papéis como território instituído e preestabelecido, e cumpre determinadas funções que podem estar ligadas ao



poder, às questões sociais e políticas. Rosendhal (2005) tem investido em várias pesquisas sobre território e religião, e tem apontando algumas complexidades sobre o tema. Para a autora, a sacralização de normas, os valores e as ideias simbolizadoras do poder político são celebrados em um determinado espaço e a história tem demonstrado que, vivendo em comunidade, e, portanto, com suas práticas sociais coletivas, “as relações entre o poder efetivo sobre os homens e o imaginário religioso constroem novos significados, novas visões do mundo produzidas por outras instituições que não são necessariamente religiosas” (ROSENDHAL, 2005, p.12931).

Para o diretor do espetáculo, Antônio Araújo, o trabalho tinha como propósito a ressignificação do espaço sagrado, “contrapondo à sua dimensão ‘sagrada’, institucional e simbolicamente aceita a dimensão ‘dessacralizada’ do roteiro, no que concerne à topografia ficcional nele proposta.” (ARAÚJO, 2011, p. 166). O lugar aqui ganha uma nova conotação pelo fato de transcender a materialidade, porém, não está dissociado desta, pois o ser humano atribui aos objetos significados que são construídos individual ou coletivamente.

As ações e as experiências individuais e coletivas vivenciadas em um determinado tempo e lugar, como no território religioso, podem gerar a conformação de microterritórios. De acordo com Melo (2014), os indivíduos, os grupos sociais e os artistas registram, com êxito, a riqueza das experiências vividas com relação aos espaços e aos lugares, contribuindo, assim, para a criação, o conhecimento ou a consciência de porções espaciais vividas. “Na realidade, a experiência pode ser direta ou íntima, ou indireta e conceitual, mediada por símbolos e burilada no curso da própria existência”. (MELO, 2014, p. 48).

No território sagrado por meio de processos de ressignificação pelo fazer teatral, analisaremos o espetáculo sob a perspectiva metodológica burqueana, tendo como referência a criação da pêntade dramatística, a fim responder às seguintes questões: o ato (*o que é feito?*), a cena (*onde foi feito?*), o agente (*quem fez?*), a agência (*como o agente o faz?*) e o propósito (*porque acontece?*).

A análise inicia-se pela identificação do *ato*. Patrice Pavis (1999, p. 28) define “ato” como uma divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação, enquanto Burke posiciona o termo “ato” como o símbolo central da sua teoria da ação.

A primeira pergunta que se manifesta ao identificar a prática teatral em um determinado lugar é: “o que aconteceu?”. O ato dessa ação simbólica consiste em nos levar para o propósito daquela encenação, naquele determinado tempo e lugar. Nesse sentido, o que pode, então, o ato revelar?

Metodologicamente, o ato sugere o que foi realizado. Nesse caso, a intervenção teatral que teve a igreja como sítio demonstra a apropriação do grupo Vertigem em relação aos aspectos materiais/arquitetônicos e a interação com as cargas semânticas, com as memórias e simbologias.

A diretora, dramaturga e pesquisadora Silvana Garcia (2002) destaca que em *O Paraíso Perdido*, a peça dialoga com os espaços semânticos que já estão impregnados naquele espaço. Nesse caso, o uso que os atores fazem do espaço e dos objetos que ali se encontram denuncia um processo de exploração que surge nos ensaios, que seria o “deslocamento dos bancos dos fiéis, aproveitamento dos locais ocultos como confessionários e a parte posterior do órgão, altar como púlpito. (GARCIA, 2002, p. 33). Nesse espaço são realizadas leituras e releituras por meio da linguagem poética teatral, possibilitando outras leituras tanto da parte dos atores quanto dos espectadores.

Onde foi feito? Quanto à *cena*, de acordo com Burke (1969, p. 3) é considerada um recipiente na medida certa para o ato e que a natureza da cena pode ser comunicada primeiro por sugestões construídas nas linhas da própria ação verbal, tais como na imagética nos diálogos do drama.

Nesse caso, o dramatismo, que está relacionado com o comportamento, não se limita apenas ao espaço sagrado como suporte cênico; ele transcende a materialidade, condicionando-o a processos de resignificação. Um exemplo é o momento em que os bancos são movimentados, ou desarrumados pelos atores (FIG. 9), colidindo uns com os outros, causando “ecos e barulhos ensurdecadores.” (REBOUÇAS, 2009, p. 60).

Nessa ação cênica, o diretor Antônio Araújo (2011), junto ao grupo, teve um propósito: seria o momento em que o personagem do anjo se revoltaria contra o Criador e, logo em seguida, correria em direção ao altar; ou seja, à medida que ele fosse passando, os bancos seriam empurrados uns em direção aos outros, fechando a passagem e impedindo o espectador de acompanhar o anjo até o altar. Essa metáfora é bem interessante, pois revelaria, conforme Araújo, “o extato momento da desobediência de Adão e Eva, que ocorreria em

termos do uso espacial, a maior ruptura entre o homem e o divino, por meio da construção dessa barreira de bancos” (ARAÚJO, 2011, p. 172).

A pretensão do Teatro da Vertigem, neste caso, era criar novos sentidos e/ou significações nos espaços que a igreja oferece, tanto pela localização das cenas em si quanto pelo lugar ocupado pelo público a cada momento. Para Araújo (2011), era necessário encontrar o conceito espacial da igreja e a força do simbolismo que emana desse território sagrado para que orientasse tanto os atores quanto os espectadores; assim, a “investigação cênica poderia ter prosseguimento, buscando então o aprimoramento das marcações e da relação dos atores com os móveis e objetos ali presentes.” (ARAÚJO, 2011, p. 172).



Figura 9: Cena da desarrumação dos bancos do espetáculo *O Paraíso Perdido*  
Fonte: <http://arqfigurinhas.blogspot.com.br/2012/03/cenografia-expandida.html>

No terceiro momento, “Quem realizou o ato?”, Burke destaca o *agente*, nesse caso, os atores com seus respectivos personagens. Porém, a ação só é possível se o agente transcender o domínio da imagem sensorial. Nesse sentido, Burke esclarece que isso só é possível se o agente formar ideias adequadas das limitações que definem o domínio sensorial e atuar em vez de meramente ser afetado por suas próprias sensações – o que se torna aqui um grande desafio para os atores, pois, numa representação teatral, o ator pode ser levado e impulsionado pelas sensações tanto do espaço quanto pelas reações dos espectadores.

Por mais que haja distinção entre real e ficção, ator e público, a ideia do Vertigem é trabalhar com essas zonas de tensões, pois uma das características dos espetáculos em espaços não convencionais é “quebrar” a quarta parede, propiciando uma relação mais intimista e interacionista entre espaço, ator e plateia. Quanto à relação espaço-público, Araújo (2014, p. 175) considera que o espaço afeta a recepção dos espectadores, interferindo na sua leitura da obra, pois ele evoca as memórias pessoais, os condicionamentos culturais e mesmo as projeções do espectador em relação àquele local e, nesse momento, podemos identificar microterritorialidades.

O dramatismo considera os motivos do *agente* o pivô da construção e da transformação das interações sociais. Essas interações considera os significados que o agente atribui às suas ações, como anteriores ou derivados da linguagem, e são utilizados para a manutenção, a modificação e a interpretação das interações sociais. Os agentes nessa encenação são os atores que, personificados, transgridem o lugar buscando ascender do plano imanente para o transcendente.

O interacionismo simbólico trouxe, de acordo com Coulon (1995 citado por Trezza, 2002), pela primeira vez às ciências sociais, um lugar teórico para o sujeito social como intérprete do mundo, privilegiando o ponto de vista desses sujeitos.

Sobre o vetor *agência*, “Como o agente o faz?”, os atores se envolvem num processo crítico e criativo tanto na pesquisa, que são buscas de obtenção de conhecimento, quanto no processo de experimentação para alcançar o resultado pretendido. Nesse sentido, *O Paraíso Pedido* faz uma leitura contemporânea do livro bíblico do Gênesis, colocando em questão a separação e o religamento do homem ao divino.

O último elemento proposto na *pêntade*, o *propósito*, reflete sobre “por que acontece?” Essa questão permeia subjetividades, mas a interpretação do propósito nos remete a pensar, do ponto de vista concreto, sobre como o trabalho propunha a ressignificação do espaço, além de trazer à tona discussões sobre a relação do homem com o sagrado na contemporaneidade.

O grupo não apenas propôs repensar o lugar-teatro na contemporaneidade, mas também como a arte teatral pode estabelecer diálogos profundos de ressemantização de espaços não teatrais. Em um dos

depoimentos sobre o espetáculo *O Paraíso Perdido*, Araújo (2011) ressalta que não havia descoberto apenas “um espaço dentro da cidade”, referindo-se à igreja, mas também o “*espaço da cidade*”. (ARAÚJO, 2011, p.188).

Uma outra abordagem a ser exposta é a experiência do *site specific*, que tem a capacidade de provocar novos sentidos na plateia, já que descondiciona as referências teatrais usuais. O *site specific*, que abriga a intervenção artística, foi pensado, elaborado, experimentado e concebido, e só tem razão de ser no lugar escolhido: a igreja.

É no conflito entre a arte e o espaço alternativo, entre o sagrado e o profano, entre o real e o ficcional, que emergem novas leituras sobre o espaço e suas funções. Para isso, é necessário que se promova a imersão do espectador nesses “lugares de memória”. Como descreve Araújo (2014, p.15), o espaço também carrega uma história – conhecida ou não, mas que se encontra escrita em suas paredes – e uma carga emocional específica, ligadas a memórias, dialogarão com a subjetividade de cada indivíduo na plateia.

Barreto (2008, p. 139) pontua que depois de toda a repercussão sobre a peça *O Paraíso Perdido*, o grupo Vertigem percebeu a força que o teatro exerce na vida das pessoas e da cidade, assumindo a problemática da religiosidade com mais intensidade. Dessa forma, o grupo apresentaria como tema central as fronteiras entre o sagrado e o profano, temas presentes nas primeiras montagens, por meio do fazer teatral.

As fronteiras entre o sagrado e o profano têm despertado grandes debates em diversas áreas do conhecimento, como na antropologia, na literatura, na filosofia e na psicanálise. O antropólogo Mircea Eliade (1992, p.13) diz que o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta e se mostra como algo absolutamente diferente do profano. Nesse caso, o espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso, logo, “o espaço sagrado representa uma dimensão essencial não só do fenômeno religioso, mas também do fenômeno humano em si”. (MOURÃO, 2013, p. 45).

Segundo Eliade (1992), o espaço para o homem religioso não é homogêneo, ele apresenta fissuras, aberturas e quebras. Para Eliade, o espaço sagrado é, por um lado, significativo; logo, há outros espaços não sagrados, e, por consequência, sem estrutura nem consistência. Para o antropólogo, o homem religioso está diante dessa não homogeneidade espacial, onde “traduz-

se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.” (ELIADE, 1992, p.17).

O espetáculo *O Paraíso Perdido* interage organicamente com a materialidade do espaço religioso. A experiência artístico-teatral nos lugares sagrados é uma projeção que aciona memórias e identidades individuais/coletivas. Teixeira Coelho (2002, p.290), em relação à encenação do *Vertigem* em um espaço sagrado, descreve que qualquer que seja a forma de um templo, para ele, configura-se um paraíso porque é símbolo do mundo, do cosmos.

A utilização do espaço do templo pelo Teatro da *Vertigem* coloca em evidência a relação afetiva e íntima de um lugar-território sagrado como a cidade. A peça aciona elementos simbólicos movidos pela poética e mística do espaço, ou melhor, do templo, estimulando imagens e a imaginabilidade dos espectadores. “A peça conduz o espectador, através dos olhos do anjo, a viver a descoberta de um momento mágico, condensado no templo religioso tanto pelo peso de sua utilidade física quanto pela carga de sua memória cultural.” (COELHO *apud* NESTROVSKI, 2002, p. 290).

Um templo sagrado possibilita ao ser humano entrar em contato com a transcendência, com o finito e o infinito, com o sagrado e o profano. Como afirma Rosendhal (2002), o espaço sagrado é um campo de forças e de valores que eleva o homem religioso acima de si mesmo, que o transporta para um meio distinto daquele no qual transcorre sua existência. “É por meio dos símbolos, dos mitos e dos ritos que o sagrado exerce sua função de mediação entre o homem e a divindade.” (ROSENDAHL, 2002, p.30).

As experiências religiosas que um determinado grupo de pessoas mantém em um determinado lugar fortalecem as territorialidades que ali se manifestam. O Teatro da *Vertigem*, ao se instalar no espaço imantado simbolicamente pela sacralidade, propõe um novo olhar estético e poético sobre esse lugar, provocando deslocamentos dos espectadores e redimensionando espaços.

Para Rosendhal (2005) a territorialidade religiosa, por sua vez, significa o conjunto de práticas desenvolvidas por instituições ou grupos no sentido de controlar um dado território onde o efeito do poder do sagrado reflete uma identidade de fé e um sentimento de propriedade mútuos. Pode-se dizer que a

territorialidade é fortalecida pelas experiências religiosas coletivas e individuais que o grupo mantém no lugar sagrado, constituindo territórios.

O território se torna sagrado a partir do evento e/ou sentimento de pertencimento que o ser humano estabelece com o lugar, sacralizando-o. Nesse sentido, configura-se uma territorialidade no espaço sagrado que assume uma característica “permanente” para cumprir determinadas funções que legitimem o espaço sagrado. É nessa legitimação e originalidade do espaço sacro que o Teatro da Vertigem mergulha.

O espetáculo *O Paraíso Perdido* acessa o espaço sagrado, o simbólico e as memórias desse espaço. Por esse motivo, é levado a ser aplaudido e rejeitado. Na recepção crítica de Alberto Guzik (2012), aponta:

*Paraíso Perdido* é o mais bonito dos espetáculos em cartaz na cidade. E também o mais polêmico. Sua estreia na Igreja de Santa Ifigênia, apesar de autorizada pela cúria metropolitana, causou protestos de fanáticos. Paraíso perdido é uma ode ao ser humano e ao desejo de transcendência que está na raiz de todo sentimento religioso.” (GUZIK apud NESTROVESKI, 2002, p. 286-287)

No território sagrado instituído ocorrem as territorialidades. Por meio da linguagem artística, da intervenção teatral, o Vertigem reconfigura e ressignifica esses espaços e essa territorialidade. É na presentificação da ação, na vivência dos acontecimentos espetaculares, que ocorrem as microterritorialidades, pois, além de estimular novas percepções estéticas tanto físicas quanto simbólicas sobre o lugar, desperta também novas relações sociais entre o espaço e o público por meio da cena.

Numa das recepções críticas destacadas na obra *Trilogia Bíblica*, Marcelo Coelho (2002) evidencia como o Teatro da Vertigem ressignifica o espaço da igreja, dando-lhe um novo significado. Segundo ele, os efeitos de iluminação, naquele espaço tradicional, palco de missas e de rotinas ritualísticas, ganham uma outra sacralidade, difundindo uma nova mística no público. Ou seja, assim como há um misticismo sagrado que envolve o lugar-igreja, assim também a encenação de *O Paraíso Perdido*, que ao se envolver com esta mística, propõe uma nova “sacralidade” nesse espaço, possibilitando uma nova experiência mística, poética e transcendental ao espectador. “A Igreja se preenche de fé e desespero, de confiança e de milagre talvez; consagra-se e nasce de novo,

coletiva, graças ao espetáculo teatral que ali se faz.” (COELHO *apud* NESTROVESKI, 2002, p. 292).

O *Paraíso Perdido* utiliza a igreja como *site specific* e explora as potencialidades físicas e simbólicas que esse lugar apresenta. Sem perder as características primeiras desse lugar sagrado, o grupo utiliza a potência da arte, ampliando os sentidos do espaço, que é lugar de manifestação e sentido. Os acontecimentos cênicos conferem novos significados a esses lugares, além de produzirem sentimentos de pertencimento, acionar memórias, ações e reações do público, configurando experiências singulares e coletivas, de identidades e pertencimentos, sendo possível a identificação e processos de conformação de microterritorialidades nesses lugares não teatrais vividos, sentidos e percebidos.

Nas figuras anexas podemos perceber algumas ações cênicas que ocorrem nesse lugar considerado sagrado. Por exemplo, na figura 10, onde podemos identificar elementos como a luz, que cria uma atmosfera sublime com a arquitetura da igreja, e também a aproximação e a recepção dos espectadores.

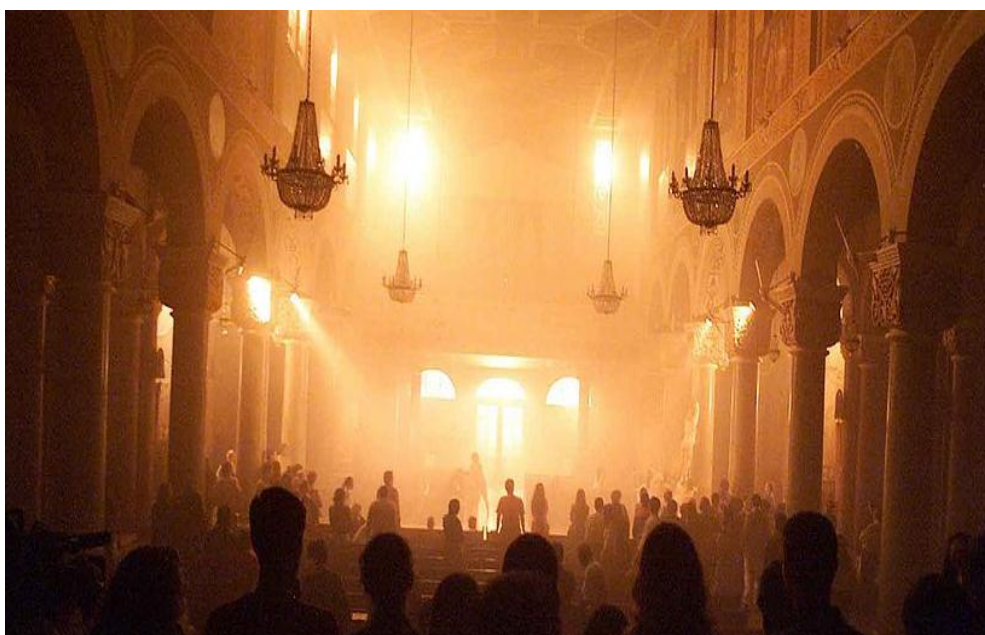


Figura 10: Cena do espetáculo *O Paraíso Perdido*  
Fonte: <https://www.teatrodavertigem.com.br/o-paraiso-perdido>

No espaço sagrado, o ser humano está diante de um certo simbolismo que lhe permite acessá-lo ou dar-lhe um novo significado. O espaço sagrado representa, portanto, uma mudança qualitativa do entendimento do sujeito sobre certo espaço e sua relação com ele. O encontro com o sagrado é um encontro sensível, uma experiência estética que não se fecha em si, que não se limita a



uma experiência do belo ou da arte, mas que, a partir dela, acha um sentido para as tensões existenciais de seu ser no mundo.

Essa experiência do espaço sagrado pode se desencadear por uma série de motivos, sejam eles a beleza do lugar, sua configuração especial, a lembrança que se gravou nele, a forma como é apresentado ou vivenciado ou um evento que nele tenha ocorrido. O espaço sagrado é aquele que se destaca dos demais por ser especial, por algo que o diferencia qualitativamente dos outros espaços.

Para Mourão, seja qual for a forma como o sagrado se manifesta, “o espaço sagrado para o *homo religiosus* é sempre simbólico, sempre revela em si uma estrutura que comunica aquele sagrado ao mesmo tempo em que o revela” (MOURÃO, 2013, p. 62). O espaço sagrado pode cumprir tanto uma função social quanto existencial, o que permite que o homem estabeleça vínculo com o espaço sentido, percebido e vivido.

O espaço sagrado exerce um movimento que permite ao ser humano vivenciar sentidos e sentimento de pertencimento, uma forma de se situar em determinado tempo e lugar. Para Mourão (2013), o mais importante é que o espaço sagrado “implica uma hierofania que se manifesta quebrando a relativa homogenia do espaço natural e estabelecendo, assim, o espaço provido de significado” (MOURÃO, 2013, p. 101).

## 5.2 ANÁLISE DO ESPETÁCULO O LIVRO DE JÓ

A ação desta vez se passa no hospital, um lugar marcado simbolicamente pela dor e sofrimento, morte e cura. O personagem principal – “Jó talvez seja um doente, que com a proximidade da morte o faz perder a razão. Ou talvez não” (ABREU, 2002, p.119) – personifica as mazelas da sociedade. É no espetáculo *O Livro de Jó*, texto bíblico adaptado e transformado visualmente dentro de um hospital, que o curador e historiador de arte Ivo Mesquita (2002) ressalta que a montagem “resultou numa das mais bem-sucedidas instalações um *site specific work*”. (MESQUITA, 2002, p.303).

De acordo com Brito (2008), o *site specific* tem como fundamentos tanto a percepção dos aspectos físicos, espaciais e culturais do lugar, como a

negociação com esses elementos. Ao se estabelecer o espaço cênico em um determinado *site*, “é necessária uma negociação com o ambiente no intuito de inserir nele uma espécie de diálogo com a cena, emergindo daí um espaço mais fluido e dinâmico”. (BRITO, 2008, p. 89). Nesse caso podemos perceber essa negociação da montagem do espetáculo *O Livro de Jó* no hospital.

O grupo se apropria mais uma vez de um espaço imantado de histórias e memórias. Dessa forma, o trabalho desenvolvido nesse espaço constrói uma metáfora sobre a condição da existência humana e as angústias contemporâneas. Segundo o crítico de teatro Sábado Magaldi (2002), o espaço do hospital não é mero cenário passivo, e o diretor Antônio Araújo, diretor do espetáculo, explorou-o nos mais variados recantos. Pelo fato de ser um hospital desativado (Hospital Humberto Primo), ele proporcionou ao grupo mais liberdade de criação e experimentação.

O segundo espetáculo da companhia continua a trilhar o tema do sagrado, e o hospital, assim como a igreja, não servirá apenas como suporte cenográfico, mas como um território permeado de simbologias. O lugar-hospital é explorado de tal forma que o grupo busca transcender a sua materialidade e uma nova leitura é posta em evidência.

De acordo com a crítica de teatro Bárbara Heliadora (2002, p. 306), a ideia de montar *O Livro de Jó* num hospital é tão relevante que nenhum outro local de acesso é tão posto em evidência quanto a nossa condição humana de finitude. Nesse sentido, a encenação no hospital permite o uso criativo e imaginativo, e os traços fortemente dramáticos de seus espaços para o processo de criação da montagem.

O hospital é um lugar onde se efetivam territorialidades, porque nele se manifestam ações e interações entre sujeitos, atribuindo funções específicas desse espaço, além das manifestações subjetivas que ali se manifestam. O hospital é um território onde o ser humano lida com a dor, o sofrimento e a cura. Nesse sentido, o espetáculo remonta nesse espaço praticado novos sentidos, não utilizando apenas a forma arquitetônica, mas o que dele pode emergir de mais profundo, sua carga semântica. Sábado Magaldi (2002, p. 298) pontua que a opção por um espaço não convencional está essencialmente centrada numa interferência na percepção do espectador e não numa pesquisa arquitetônica ou numa estética do espaço.

Qual o motivo da escolha do hospital para a apresentação do *Livro de Jó*? Se o personagem Jó é levado ao extremo da dor e do sofrimento humano, o hospital seria um espaço ideal para representar a dramaticidade dessa existência. Na recepção crítica da obra *Trilogia Bíblica*, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu (2002) exemplifica como o espetáculo no hospital possui um pesado revestimento material, e esses materiais são fundamentais para trazer mais realismo e organicidade à cena.

Abreu (2002) descreve que a encenação no hospital fez com que o público sentisse texturas e cheiros tanto dos equipamentos hospitalares quanto dos resquícios de desinfetante. Podemos visualizar essas questões na figura 11 onde percebemos a apropriação material dos objetos hospitalares para dar mais sentido e veracidade à cena. Para o dramaturgo, o hospital acionaria a memória, colocando à prova “a frágil carcaça humana”. Porém, ressalta ele, “esse espetáculo fez mais do que isso: transcende a dualidade entre corpo e espírito e propõe, com uma verdade que não conseguimos ignorar, um admirável combate” (ABREU *apud* NESTROVESKI, 2002, p. 300).

O grupo abandona o palco tradicional recorrendo a uma relação interativa com o público, com o espaço e os equipamentos hospitalares. “A manipulação dos equipamentos e materiais próprios do lugar é feita a partir de claras referências às artes visuais, que apoiam a construção da narrativa.” (MESQUITA, 2002, p. 303).



Figura 11: Cena do espetáculo *O Livro de Jó*, do Teatro da Vertigem  
Fonte: <https://www.teatrodaverdigem.com.br/o-livro-de-jo>

É recorrente perceber que, na apropriação do hospital para a intervenção artística, o grupo Vertigem ressignifica esse espaço, dando-lhe novos significados. Tal fato nos permite perceber que é nas ações e relações sociais que se estabelecem nos espaços alternativos que podemos identificar projeções de microterritorialidades.

O espaço hospitalar auxilia a construir o sentido da peça. O grupo se apropria da memória do lugar a fim de despertar poéticas contemporâneas, além de novas sensações e reflexões no espectador. Podemos observar essa relação intimista com o espaço e público na Figura 12, na qual atores caminham pelos corredores do hospital contrastando a luz que levam consigo com a luz vermelha, como uma procissão.



Figura 12: Cena do espetáculo *O Livro de Jó*

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.092/174>

*O Livro de Jó*, por exemplo, foi a segunda montagem do Vertigem e os espectadores percorriam uma jornada semelhante à do protagonista, caminhando pelos corredores do Hospital Humberto Primo, em São Paulo.

Se a ação dramática, segundo Kenneth Burke (1989), inclui conflitos, objetivos, reflexões e escolha, conseqüentemente, a possibilidade de transformação de *self* ou da sociedade é onipresente. A dramaturgia do espetáculo *O Livro de Jó* e a dramaticidade que circunda a peça mostra o forte abalo da convicção religiosa de Jó em relação ao poder divino ao ser

contaminado por uma enfermidade fatal, nesse caso, simbolizada na peça pela aids.

Conforme Araújo, diretor do espetáculo, o desejo de trazer o tema da peste na representação de Jó, num primeiro plano levou o grupo direto ao hospital. O autor diz: “não tenho nada contra o palco italiano, mas eu acho que cada espaço traz um sentido, um registro emocional de memória, de história do lugar. O trabalho dialoga com as sensações que o próprio espaço proporciona”. (ARAÚJO, 1998, p. 16). Para analisarmos a intervenção teatral ocorrida no território hospitalar, daremos voz aos cinco elementos da pêntrade para identificar e analisar as ações que se efetivaram nesse território.

Ferreira, Penteado e Júnior (2013, p. 813) asseveram que o território hospitalar é a expressão concreta e abstrata do espaço apropriado, institucionalizado e produzido, formado em sua multidimensionalidade. Para a concretização desses espaços, os atores sociais cumprem um papel importante na composição desse território.

O Teatro da Vertigem transita por lugares singulares que possibilitam experiências, que, apesar de apropriá-los com a linguagem poética, literária e ficcional, seu momento é transitório, efêmero e, nesse caso, imprime outras possíveis leituras e reflexões sobre tais lugares. Nesse sentido, os lugares das experiências pessoais e coletivas podem se configurar como “transitórias e/ou eternas.” (MELO, 2014, p. 40). Segundo o autor, em seu texto “O Triunfo do Lugar Sobre o Espaço”, a efemeridade dos lugares assumiria uma espécie de metamorfose operacionalizada pelo homem, ou seja, lugar-devir.

É no hospital que está o sofrimento, a doença e a cura. Segundo Foucault, “o hospital é um meio de intervenção sobre o doente. A arquitetura do hospital deve ser fator e instrumento de cura”. (FOUCAULT, 1986, p. 63). As cenas ou ações propostas nesses lugares intensificam o seu real sentido, um lugar propício para a proposta e o discurso do grupo, uma vez que a personagem principal, Jó, representaria a enfermidade da humanidade.

A partir do momento em que o hospital é concebido como um lugar onde estabelece as fronteiras entre a doença e a cura, é possível que as intervenções teatrais do Teatro da Vertigem nesse espaço, por meio de uma licença poética, sirva de instrumento terapêutico. Pois, além de desvelar as transições entre a vida e a morte, o espetáculo pode expurgar as mazelas do corpo a partir dos

afetamentos que as histórias podem proporcionar ao espectador, propiciando a ele experiências estéticas e catárticas<sup>14</sup>.

De acordo com a recepção crítica do espetáculo no jornal O Estado de São Paulo de nove de março de 1995, “o hospital onde se instala o espetáculo e a caracterização dos atores são de um simbolismo óbvio. Em um lugar como este, concentra-se todo o sofrimento, físico e moral. Sempre um sofrimento inevitável, estúpido, recaindo equanimemente sobre o justo e o pecador” (NETROVESKI, 2002, p. 300).

Para darmos seguimento à análise do espetáculo sob a visão da pêntade, primeiro vamos nos ater ao *ato*, ou seja, ao que é realizado nesse espaço. Aqui, a arquitetura hospitalar tem a sua materialidade como uso cênico e abriga uma potência territorial social e simbólica que possibilita à linguagem teatral adentrar seus recantos para decifrar, intensificar e revelar alguns fenômenos que ali se abrigam, como, por exemplo, a doença e a cura.

A imersão do grupo no território hospitalar traz à tona uma leitura contemporânea do texto bíblico sobre a história de Jó, trazendo como tema central de discussão a vulnerabilidade do ser humano e a injustiça de sua condição.

Na história original contada na Bíblia, depois de Jó passar pelas mais diversas provações da vida, como doenças, perda da família, entre outros acontecimentos, devido a sua obediência e paciência para com Deus, sua condição é revertida, ou seja, é curado e recebe em dobro a riqueza em sua vida.

Essa é uma história que representa o triunfo do bem contra o mal. Mas, o que diferencia essa história com a montagem e adaptação feita pelo Teatro da Vertigem? A nova montagem recriaria um cenário e uma contextualização contemporâneos, em que, por exemplo, “a AIDS tornava-se uma realidade tangível e atingia seguimentos da sociedade que, de certa forma, não se ‘imaginava’ que pudesse contrair tal doença e que povoavam o universo próximo

---

<sup>14</sup> Aristóteles emprega esse termo (*katharsis*: purificação e purgação), a propósito da tragédia no teatro, por analogia com cerimônias iniciáticas de purificação, para designar a purgação das paixões operadas através da arte (especialmente através da tragédia), fornecendo-lhes um objeto fictício de descarga (JAPIASSÚ, Hilton. MARCONDES, Danilo. Dicionário básico de Filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996).

ao Vertigem, a doença de Jó funcionava como uma metáfora não fortuita”. (BRITO, 2008. p. 81).

Os atores do grupo Vertigem, como *agentes* da peça, apropriaram-se de vários elementos que pudessem proporcionar mais realismo à cena: macas, mesa cirúrgica, recipiente de soro, “tudo é apropriado para que o sofrimento de Jó funcionasse como a clara metáfora da grande moléstia contemporânea”. (MAGALDI *apud* NETROVESKI, p. 298).

A apropriação de um espaço que a princípio não foi pensado para nenhuma cena teatral gera conflitos, desafios e expectativas. Conforme Burke, se ações dramáticas se revestem de conflitos, tensões e reflexões, é nesse processo que ela se torna simbólica.

O grupo, mesmo tendo passado pela primeira montagem, *O Paraíso Perdido*, teria também de vivenciar um novo processo em *O Livro de Jó*, ou seja, familiarizar-se com esse novo ambiente. A *agência*, que é o quarto elemento ilustrativo da pêntade, levaria o grupo a se reinventar nesse espaço, o que o levaria também a redimensioná-lo. Logo, essa representação alteraria os lugares devido aos conflitos existentes entre a carga simbólica, a cena e o público.

Todos os vetores contemplados na pêntade burqueana convergem para um determinado fim. Nesse caso, o *propósito* do grupo, que remete ao “por que acontece?”, nos levaria a uma abordagem subjetivista, uma vez que há várias explicações possíveis no que diz respeito à proposta do grupo, que podem transitar por questões que dizem respeito ao homem e sua finitude, a questão da morte e também da política, as relações de poder, além de potencializar o propósito de denunciar e/ou protestar sobre a precariedade do sistema de saúde.

A forma com que o Vertigem apropria-se e ordena o (s) espaço (s) do hospital coloca em evidência não apenas o efeito do espaço cênico e a plateia, mas a capacidade de se relacionar com os espaços da cidade. A prática teatral, nesse caso, *O Livro de Jó*, está associada com a realidade dos lugares percebidos e vividos. Além disso, potencializa os lugares de memória por meio de uma negociação com os aspectos materiais e imateriais do hospital; ou seja, o espaço não convencional se abre a novas possibilidades, interpretações e ressignificações.

### 5.3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO APOCALIPSE 1.11

A peça é guiada por João, com características de um retirante nordestino, não como um apóstolo, carregando uma mala, mapas e uma Bíblia, em busca da Nova Jerusalém, a terra prometida. João entra vestido pobremente. Carrega numa das mãos uma mala de papelão e uma Bíblia e, na outra, um guia da cidade e alguns mapas. Sua aparência é de exaustão, acaba de chegar de uma longa viagem. Ele se insinua entre os espectadores, até seu quarto. Entra. Trata-se de um lugar escuro, desolador, miserável, caótico e desconfortável (BONASSI, 2002, p. 193).

Bonassi (2002) contextualiza a releitura que o Teatro da Vertigem fará sobre o livro bíblico apocalíptico. O espetáculo teve sua estreia no presídio desativado do Hipódromo, em São Paulo, no dia 14 de janeiro de 2000. No início da peça, era criada uma tensão entre cena e público. Na entrada do presídio, os espectadores eram revistados por policiais que recolhiam os ingressos. Aqui, o grupo já estaria mostrando elementos que remetem às relações de controle, vigilância e poder.

*Apocalipse 1.11*, terceira montagem do grupo, que encerraria a temática sobre o *sagrado*, tem como *site specific* o presídio. Se no *Paraíso Perdido* a igreja abrigava a discussão sobre o sagrado, no *Livro de Jó*, o hospital remetia à dor, ao sofrimento; agora, qual seria a justificativa para que o último espetáculo, *Apocalipse 1.11*, se passasse num presídio? A princípio, justifica-se o uso do espaço de um presídio como lugar da punição e de expiação da culpa. Conforme Rodrigues (2008), a prisão é o lugar que se determinou para confinar o mal. É, portanto, o melhor espaço para examinar as vísceras da sociedade, para evidenciar e comparar como o que está dentro é semelhante ao que está fora, na epiderme, no mais superficial. “O presídio é real, concreto e por isso é frio, literal e direto ao emitir sua mensagem. Certamente é uma metáfora, bem adequada, da Babilônia moderna e do fim dos tempos”. (RODRIGUES, 2008, p. 78).

O espetáculo *Apocalipse 1.11* remonta, a partir de uma licença poética e contemporânea, ao livro profético da Bíblia, o Apocalipse, escrito pelo evangelista São João. Porém, as revelações contadas pelo personagem João no espetáculo se assemelham às de um retirante que chega à metrópole, que é representada pela Babilônia moderna. A releitura proposta pelo grupo coloca em discussão temas como a violência, abuso de poder, entre outras mazelas da



sociedade contemporânea. O presídio, nesse caso, assumiria um lugar propício para recontar histórias apocalípticas dos tempos de hoje.

O Teatro da vertigem agora estabelece um novo desafio: dialogar com o espaço prisional. O dramaturgo Rodrigues (2008) descreve alguns processos de ressignificação do espaço prisional em *Apocalipse 1.11*. Em sua análise, ressalta que “a utilização do espaço arquitetônico do presídio como espaço cênico é feita em vários níveis, o que possibilita usos diferenciados e inesperados do lugar teatral”. (RODRIGUES, 2008, p. 79).

A apropriação dos múltiplos lugares do presídio levaria o Teatro da Vertigem a explorar o máximo da potência que esse lugar oferece e novamente potencializaria outras leituras pelo público, que seria conduzido a experimentar diversas sensações.

Assim descreve Rodrigues: “a primeira cena acontece com o público ainda fora da cadeia; em seguida, ao entrar, ele se amontoa para presenciar a anunciação do fim dos tempos pelo Anjo”. (RODRIGUES, 2008, p.79). Posteriormente, o espectador é levado a uma boate – New Jerusalém (FIG. 13), que reconfiguraria um determinado local do presídio, onde o público assistiria a um grande espetáculo de horrores. Esse espetáculo são conteúdos de programas de TV com imagens de violência e crimes.

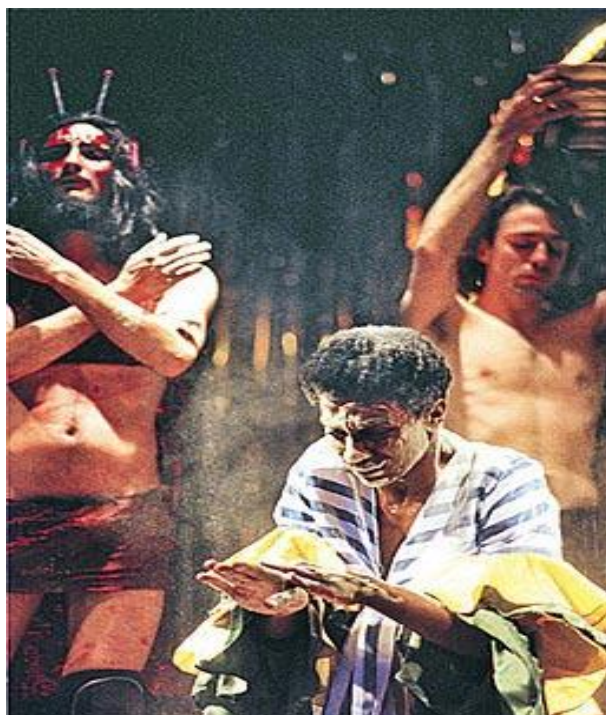


FIGURA 13: Cena do Apocalipse 1,11

Fonte: [http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p\\_20040628-apocalipse-02.shtml](http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_20040628-apocalipse-02.shtml)

O presídio, para o Teatro da Vertigem, não seria apenas um suporte arquitetônico cenográfico, ele representaria o lado obscuro, violento, da humanidade. Uma das cenas que representam essa situação é o momento em que o espectador é conduzido para um corredor escuro onde testemunha uma cachina.

Essas descrições, mediante as ações cênicas e o processo de ressignificação dos lugares, evidenciam os vários níveis de utilização do espaço simbólico e arquitetônico pela encenação. Nesse sentido, o drama teatral recria diferentes dimensões de tempo e espaço.

A maneira como é conduzido o público e o percurso da apresentação, segundo Rodrigues (2008), evocam sensações diferentes, criando sensações vertiginosas em relação à aproximação do espaço e da cena, do real e da ficção. Em “*Apocalipse 1.11*, fica claro o limite que é colocado na separação entre cena e público e, ao mesmo tempo, é evidente que a sua relação não é mais a mesma durante todo o espetáculo”. (RODRIGUES, 2008, p. 79).

O ato, primeiro elemento do esquema pentadiático de Burke, consiste na utilização e consolidação do espaço prisional, visto que ele revela as ações e práticas teatrais que se manifestam nesse espaço. O presídio seria agora a morada de personagens ambíguos. “João pode ser um migrante em busca da terra prometida, policiais lembram religiosos fundamentalistas ou chefões de tráfico de drogas [...] um travesti decadente personifica a besta.” (ABREU, 2012, p. 313). Essas são algumas aparições reveladas nas cenas de *Apocalipse 1,11*.

O sistema prisional institucionalizado, marcado pelas memórias e cargas simbólicas, contaria não apenas a história de um retirante que chega à cidade moderna em busca de melhores condições de vida, mas várias histórias que são recortadas e recontadas sobre a degradação humana. O ato revela os significados e sentidos, tem como ação a prática de teatralização e, como agência, a construção e utilização de elementos como luz, cenários, que trariam mais veracidade às cenas produzidas.

A cena perpassa os vários lugares que o presídio oferece, as celas, os pátios, os corredores, enfim, o grupo busca se apropriar ao máximo do espaço, explorando as potências semânticas que emergem desses lugares. Podemos identificar na figura 14 anexa a relação que o Teatro da Vertigem estabelece com

a parte externa do presídio, onde atores e espectadores viviam a história e a memória do lugar. É nesses lugares imantados de simbolismos e vivências coletivas que se efetivam as microterritorialidades.



Figura 14: Cena do espetáculo *Apocalipse 1.11*  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/194710383867278529/>

O segundo elemento da pênade, a *cena*, tem, então, o espaço prisional, onde multiplicam-se os lugares (logo, ampliam-se também as ressonâncias desses lugares). O edifício de um presídio remete, em si mesmo, a um lugar de exclusão, punição, perda de liberdade e submissão, correspondendo literalmente a várias situações às quais são submetidos os personagens. Mas, também residem nele referências concretas, evocadas pela peça, em especial “a repressão durante a ditadura militar e o massacre dos presos do Carandiru em 1992”. (NETROVESKI, 2002, p. 31). O espetáculo, ao se apropriar do presídio, leva ao público diversas experiências e sensações, estimulando imagens, percepções, sensações e memórias em um espaço carregado simbolicamente. O Teatro da Vertigem utiliza a linguagem estética teatral, intensificando e transcendendo o espaço cenicamente para além do que ele representa.

O lugar escolhido para representar punição e reclusão, nas palavras de Foucault, “na realidade, a prisão, nos seus dispositivos mais explícitos, sempre aplicou certas medidas de sofrimento físico”. (FOUCAULT, 1987 p. 20). O autor

chama-as de *instituições de sequestro* em razão da reclusão submetida que não pretende propriamente "excluir" o indivíduo recluso, mas, sobretudo, "incluir-lo" num sistema normalizador.

A prisão pode ser utilizada como forma geral de castigo. Para Foucault (2005) a prisão, "é então o castigo específico para certos delitos, os que atentam à liberdade dos indivíduos (como o rapto) ou que resultam do abuso da liberdade (a desordem, a violência)". (FOUCAULT, 1987, p. 134). A prisão torna-se uma espécie de observatório, um sistema permeado de vigilância permanente que permite distribuir as variedades do vício ou da fraqueza. "A prisão é uma institucionalização do poder de punir". (FOUCAULT, 1987, p. 149).

Para que a peça aconteça, são necessários os *agentes*, ou seja, atores e personagens que criam relações híbridas entre o espaço, a ficção e a realidade, que, motivados pelo *propósito*, *propõem* algumas reflexões sobre assuntos que causam desconforto, como a violência.

O espetáculo proposto pelos *agentes* rompe com os limites da prisão e estabelece uma relação orgânica com a sua materialidade. Não há mais uma relação de "quarta parede", mas um convite para "habitar" um espaço vivido e percebido e para fazer parte dele, adentrando suas significações, memórias e histórias.

Em relação à *agência*, o grupo novamente se apropria de histórias que entrariam em conflito não apenas para repensar o espaço teatral, mas para dialogar com todas as possibilidades que esse lugar pode oferecer. Nesse sentido, a arte teatral se esforça e tem a capacidade de poetizar esses espaços, sejam eles os mais sublimes e epifânicos, como, por exemplo, a igreja, até os mais obscuros, como a prisão.

A prisão, por exemplo, como se sabe, é o ambiente em que se pretende controlar aqueles que lá estão. Ela assume um caráter que servirá como algo que tire da convivência com determinada sociedade indivíduos que não estão agindo de acordo com as leis e normas estabelecidas. Nela, encontra-se aquilo que a sociedade prefere não enxergar: a pessoa pobre, o ameaçador, a miséria; ou seja, uma camada marginalizada do convívio social.

Foucault, em "Vigiar e Punir" (1987), traz um estudo sobre a questão das prisões e seu "insucesso" em eliminar atos criminosos, mostrando que o sistema carcerário tinha como objetivo obter um controle sobre a população que cometia

ações ilícitas, tentando fazer com que essas atividades não se expandissem. Dessa forma, aquele que fosse preso ficaria social e corporalmente marcado, mesmo quando sua dívida com a justiça fosse acertada. Esse modelo de prisão passou por diferentes processos até chegar aos modelos atuais.

Durante todo o século XVIII, dentro e fora do sistema judiciário ou prisional, na prática penal cotidiana como na crítica das instituições, forma-se uma nova estratégia para o exercício do poder de castigar. É a “reforma” propriamente dita, tal como ela se formula nas teorias do Direito ou que se esquematiza nos projetos, é a retomada política ou filosófica dessa estratégia, com seus objetivos primeiros: fazer da punição e repressão das ilegalidades uma função regular coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir (FOUCAULT, 1987, p. 102).

O espaço escolhido para a apresentação já é indício de fortes emoções. É um lugar carregado por histórias, memórias e conflitos de pessoas encarceradas, privadas de suas liberdades. São situações diversas como violência, julgamento da sociedade, que acredita que aqueles muros são necessários para enclausurar aqueles considerados uma ameaça para ela. Nesse caso, interessa ao dramaturgo e diretor da peça o sentido que o lugar estabelece com a cena. De acordo com Kill de Abreu (2002), o registro de interpretação dos atores e a leitura do espectador são afetados por essa memória do lugar, que gera uma carga simbólica muito forte. De fato, ao acompanhar o andamento do espetáculo pelo labirinto de ferro da prisão, o espectador fica suspenso em uma zona intermediária entre o ficcional e o real (ABREU APUD NESTROVESKI, 2002, p. 314)

O Teatro da Vertigem, ao utilizar como *site specific* o presídio, explora as possibilidades materiais e simbólicas que tal lugar oferece em função de sua forte carga semântica. Barreto (2008, p. 143) evidencia que o trabalho cenográfico no presídio foi realizado em sua máxima extensão. “Foram aproveitados como lugares teatrais as celas, os pátios, os corredores, as grades, os muros e as entradas” (BARRETO, 2008, p. 143). Podemos considerar que em cada um desses espaços temos percepções diferenciadas que constituem territorialidades específicas que sofrerão distorções e ressignificações, projetando microterritorialidades a partir da intervenção teatral.

A recepção crítica de Macksen Luiz (2002) descreve como são acionadas as memórias de quem vivencia o espetáculo no espaço prisional. O espectador

não apenas caminha por uma arquitetura degradada pelo uso, como se submete “à experiência dramática de percorrer corredores escuros, celas que parecem gavetas mortuárias e sentir o cheiro de mofo e umidade, criando uma relação física imperativa.” (LUIZ apud NESTROVESKI, 2002, p. 317).

O dramaturgo Evill Rebouças (2009), ao comentar sobre a apresentação do espetáculo *Apocalipse 1.11* no presídio, território instituído e que cumpre determinadas funções sociais, permeado de memórias e significados, descreve como esse espaço é ressignificado pelo Teatro da Vertigem. Para ele, o espaço possui uma atmosfera de degradação e foi “utilizado com o intuito de aproveitar esse elemento para a representação da própria atmosfera concebida ao espetáculo, de obscuridade” (REBOUÇAS, 2009, p. 72).

No espetáculo *Apocalipse 1.11*, a concepção traz outra proposta, na qual o espaço, o presídio, é adaptado para a construção de uma boate. A intervenção teatral buscou romper com o próprio local a fim de causar sensação de estranhamento no público, “já que o presídio, com toda a carga de estigmas que possui, serviu como um local de festejo e alegria, próprios de uma boate” (REBOUÇAS, 2009, p. 72).

Conforme o jornalista Fabio Cypriano, Folha de São Paulo, 29 de outubro de 2000, a encenação de *Apocalipse* mescla o desejo de liberdade e a vontade de transgressão. Ele chama a atenção em relação à boate “New Jesuralem”, onde pode ser observadas especialmente cenas carnalizadas. Segundo o jornalista, o religioso não é mais suficiente para explicar o humano, e a realidade assume seu lado mais banal e cruel. É assim com o sexo, o preconceito, a miséria. Se o inferno é aqui, para que fé? A boate assume um caráter entre a liberdade e o desejo, do aprisionamento e do protesto.

O espetáculo revela novamente a capacidade do Teatro da Vertigem para reconfigurar espaços preestabelecidos tanto no entendimento do fazer teatral quanto no ficcional. A encenação no presídio, por exemplo, desvela cada vez mais a força simbólica e dramática que esse espaço carrega. Interessante perceber que o drama e os conflitos são potencializados a partir dos comportamentos cotidianos que, para Burke (1989), caracterizam-se como drama.

O evento que ocorre nesse espaço potencializa histórias e memórias, fazendo esbarrar em questões relacionadas ao poder, às esferas políticas e

sociais. As intervenções teatrais do Vertigem nesses “lugares de memória” acionam novas formas de se lidar dialeticamente com os espaços, fazendo emergir microterritorialidades. Pode-se entender que cada cena apresentada nos lugares escolhidos pode se constituir em uma microterritorialidade, como, por exemplo, a utilização de antessalas da igreja, confessionários, os lugares onde fiéis realizam seus rituais, a sala de cirurgia onde se reúne o elenco e o público, a criação da boate no *Apocalipse 1.11*, enfim, vários lugares são reaprovietados e ressemantizados pelas intervenções do grupo.

#### 5.4 ESPAÇO ALTERNATIVO, A MICROTERRITORIALIDADE E A ANÁLISE BURKEANA (A PÊNTADE DRAMATÍSTICA DE BURKE)

Tanto o espaço alternativo, a microterritorialidade e o dramatismo proposto por Burke revelam elementos que auxiliam a pensar sobre o comportamento humano e suas ações simbólicas. O dramatismo de Burke adentra os territórios simbólicos buscando compreender o fenômeno que ali se instaura – no caso, o teatro ou o drama.

As intervenções teatrais que se manifestam nos espaços alternativos demonstram que os espaços podem ser alterados simbolicamente sem perder sua referência primeira; pelo contrário, além de se apropriar pelo drama dos aspectos físicos do edifício, ocorrem processos de ressemantização desses espaços.

As relações e os limites tênues, quase inexistentes, que se estabelecem entre espaço, cena e público, apontam novas possibilidades de se pensar os sentidos e a interatividade que ocorre entre o ser humano e os territórios instituídos e os não instituídos. No diagrama abaixo podemos perceber o encontro das três esferas, como elementos que se interagem e se convergem para a conformação de microterritorialidades.

A figura a seguir, demonstra como que cada elemento se inter-relacionam, de modo que a cena depende do público, que depende do espaço, e é justamente na ação em um determinado tempo e espaço, ou seja, no momento em que o drama se efetiva, é que se pode gerar a conformação de microterritorialidade.



Figura 15: Diagrama  
Fonte: Elaboração própria

Nesse caso, a igreja, o hospital e o presídio, além de abrigar as encenações teatrais de natureza temporária, interferem na materialidade desses lugares, proporcionando redimensionamentos, podendo gerar microterritorialidades nesses espaços alternativos para o teatro. Estamos falando de contextos espaciais e temporais muito diversos, quer em termos de dinâmicas sociais e simbólicas ou em termos de configuração material e arquitetônica, afinal, todos esses elementos proporcionam condições múltiplas para o diálogo com as encenações propostas pelo Teatro da Vertigem.

Assim como ocorrem relações de comportamento nos espaços em intervenção, assim também acontece nos microterritórios. É bom lembrar que interagir é algo dramático, em que as pessoas performatizam as relações, cujas intencionalidades exigem certa teatralidade (GOFFMAN, 2011). Nesse caso, os agentes (o Teatro da Vertigem) se abrem para novas relações espaciais, além de estimular a formação de público, que pode se identificar, ou não, com a sua estética e linguagem teatral.

Manifestas as micoterritorialidades em espaços não convencionais, essas acionam mecanismos que estão intimamente ligados à vida cotidiana.



Nesse sentido, o cotidiano, movido pelo fenômeno teatral e interpretado pelo drama, produz outras formas de se lidar com os espaços que passaram por algum tipo de intervenção artística.

As encenações teatrais de *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1.11* passam a ser constituídos por territórios cujos grupos sociais, que são classificados como público e/ou espectador, constroem microterritorializações a partir da singularização desses espaços onde os grupos tanto de atores quanto de espectadores exercem práticas e funções sociais.

Pode-se pensar que essas funções sociais, os agentes e propósitos de Burke (1989) proporcionam a passagem de uma territorialidade já estabelecida para microterritorialidades fluidas e subjetivas que podem emergir em cada cena. Conforme nas figuras em anexo (p. 136 e 137) podemos identificar essas passagens que ressaltam elementos que ressemantizam os lugares permeados de aspectos simbólicos e, por conseguinte, as microterritorialidades. As imagens ilustram a forma como os redimensionamentos e ressignificados, a partir da cenas propostas pelo Teatro da Vertigem, podem gerar microterritorialidades em espaços alternativos. Exemplos são o hospital, onde atores caminham com velas acesas pelo corredor, a construção de uma boate no presídio, o não acesso do público no altar.

Conforme Rebouças (2009), trabalhar com a historicidade impregnada nos espaços públicos é inserir discursos que estão além do texto. Para o dramaturgo, “uma igreja possui qualidades correspondentes ao sagrado ou ao profano; um hospital, ao nascimento e à morte; uma penitenciária, a um lugar de torturas”. (REBOUÇAS, 2009, p. 174) Tendo como princípio as significações impressas nesses lugares, o espetáculo ganha outras possibilidades de leitura e interpretação.

O Teatro da Vertigem tem a capacidade de mexer com os lugares e com a imaginação do público, buscando traduzir aquilo que salta aos olhos. Uma igreja, um hospital, um presídio não deixam de ser o que são, mas o grupo explora nesses lugares elementos dos mais escondidos aos mais reveladores. Nesse caso, tanto a iluminação dos lugares cênicos, o domínio dos espaços e dos materiais disponíveis, a aglomeração das pessoas em torno do espetáculo, tudo isso somado estimula uma nova percepção espacial pelo espectador em relação aos lugares de memórias.

Identificar-se com os territórios em intervenção implica torna-se parte de determinados círculos sociais, redes de lugares e itinerários, e partilhar um sentimento coletivo em relação a signos, códigos e práticas culturais. (MARANDOLA JR; DALL GALLO, 2009:07) É o que acontece com as performances do grupo Vertigem.

O lugar das dramatizações, além de ser impulsionado por ações simbólicas, elemento-chave na pêntade burqueana, na performance dramática proposta pelo Teatro da Vertigem transcende a materialidade dos lugares e leva o espectador a vivenciar sensações e percepções sobre os lugares. Dessa forma, o uso e a apropriação criativa e dinâmica de lugares como ruas, praças, igrejas e prisão pelo Teatro da Vertigem colocam uma ou várias questões importantes: afinal, o que esses espaços representam para a cidade?

É nos lugares onde acontecem as representações do drama que ocorrem as experiências vividas. O crítico literário Raymond Williams (2010) considera o drama um elemento-chave na vida de uma sociedade; ele afirma que “uma mudança em seus métodos não pode ser isolada de mudanças de alcance muito maior. Enquanto o sentimento das pessoas for trancado em salas fechadas, o drama estará com eles”. (WILLIAMS, 2010, p. 228).

Nesse caso, as experiências pessoais e coletivas com os lugares podem ser representadas simbolicamente por uma poesia, performance, arte-instalação, música, uma peça de teatrão etc. O dramatismo de Kenneth Burke propõe um convite para desvelar as ações humanas em sua complexidade.

Burke parte da ideia de que a construção e o uso de sistemas simbólicos auxiliam a situar o ser humano na realidade, além de orientar as suas ações. Estas são reveladoras e impulsionada por motivos. (BURKE, 1966, p. 48). Os artistas e suas artes (sistemas simbólicos), por exemplo, talvez tenham a seu dispor grandes possibilidades de nos “guiar” em nossas ideias por meio das imagens que nos apresentam. Para Burke, o artista obtém seus efeitos manipulando nossas pressuposições ideológicas de numerosas maneiras. (BURKE, 1969c, p. 161).

O dramatismo considera os motivos do agente como pivô da construção e da transformação das interações sociais, ou seja, considera a linguagem como ação simbólica. Os elementos que mantêm a pêntade dramática de Kenneth Burke auxiliam a compreender o fenômeno teatral nos espaços alternativos,

porém, não abarcam todos os fenômenos. As microteritorialidades são reveladas a partir das experiências dos sujeitos e sua relação de identidade com os lugares.

Ao buscarmos relacionar a discussão sobre as intervenções teatrais e a produção de microterritorialidade nos espaços alternativos pela pênade burqueana, verificou-se a importância desse debate para compreender melhor, apesar dos níveis de complexidade, a relação e/ou interrelação do ser humano com o espaço na contemporaneidade. Como afirma Costa (2013), os estudos sobre microterritorialidades, metodologicamente, permeiam esferas de ideias (cotidiano, intersubjetividades etc.) que, a princípio, apresentam-se como dicotômicas, mas que, dialeticamente, integram-se em diferentes níveis de intensidades.

Se a microterritorialidade é sentida na ação, podemos considerá-la como espaço prático da ação. Esse espaço pode se transfigurar em um espaço cultural que, por outro lado, é também o espaço de identificação contido na imaginação e avaliação subjetiva constantes nos sujeitos, demarcando a “si mesmos” e “aos outros” com quem convivem. Mais além, é o espaço da produção de certas sensações por estímulos múltiplos trazidos de fora do que é imediato, guardados na intimidade e concebidos nas experiências pessoais diversas em outras situações, em outras dimensões materiais e imateriais (COSTA, 2013, p. 66).

Para Goffman, arte teatral é considerada como prática do engano, ou seja, o artista tem a capacidade de convencer e tornar verdade o que está acontecendo. Para Goffman, o trapaceiro efetivo deve saber como se apresentar de modo a ser convincente para fazer com que a interação funcione. Logo, o artista de palco é o profissional da trapaça (engano). A dramaturgia é a arte da ação do palco. Ela nos diz como devemos nos apresentar de tal modo que as pessoas acreditem em nós.

O espaço alternativo na contemporaneidade, como podemos perceber, continua sendo um espaço aberto a múltiplas possibilidades criativas; um espaço que afeta e se deixa afetar. Nesse caso, nas intervenções artísticas e/ou as ações dramáticas, mesmo sendo de passagem, efêmeras, mesmo se aventurando nesses lugares percebidos e vividos, ou seja, lugares permeados de sentidos, podem emergir microterritorialidades.

## 5. CONCLUSÃO

Investigar a fronteira entre dois campos de conhecimento aparentemente tão distintos – estudos territoriais e artes cênicas – constitui uma tarefa desafiadora e ao mesmo tempo prazerosa. Afinal, ambas as áreas, apesar de possuírem campos específicos de análise, permitem acessar elementos que auxiliam a refletir sobre a relação do homem com os espaços na contemporaneidade.

A fundamentação teórica dos primeiros capítulos foi essencial para a construção e identificação do fenômeno estudado, levando-nos a pensar sobre elementos que o teatro pode oferecer aos estudos territoriais numa perspectiva interdisciplinar. Esses elementos são de natureza tanto material quanto simbólica.

O espaço na contemporaneidade não tem sido analisado como uma categoria fixa. Hoje, os lugares ou espaços, com suas respectivas representações simbólicas, abrem-se a outras possibilidades de investigação e experimentação. Nesse sentido, o espaço, mais especificamente o espaço alternativo, passa a ser concebido como dinâmico, aberto, capaz de potencializar outros significados, linguagens, sentidos e funções, como acontece com as performances do Teatro da Vertigem.

A forma como o Teatro da Vertigem tem se apropriado de alguns espaços não projetados para o teatro, resignificando-os a partir de diálogos criativos, estéticos e lúdicos com as tramas da cidade, introduz nos estudos das artes cênicas, arquitetura, geografia e sociologia elementos que possibilitam compreender os lugares memoráveis que compõem os múltiplos territórios da cidade, sejam eles o lugar-igreja, o lugar-hospital e/ou o lugar-presídio.

As intervenções teatrais do Teatro da Vertigem, ao propor diálogos orgânicos e intimistas entre espaço-cena-público, permitem-nos perceber como essas tramas estão entrelaçadas com o dramatismo de Kenneth Burke. O uso desse dramatismo como ferramenta de análise favorece a percepção de estímulos à imaginabilidade e à visibilidade, ou não, da cidade por meios das ações teatrais, enfocando especialmente aqueles momentos de tensão, identificação e indiferença em relação aos lugares escolhidos.

Esses lugares, permeados de cargas simbólicas, ao se abrirem para as ações dramáticas do Teatro da Vertigem, assumem, ao mesmo tempo, uma natureza temporária e efêmera em vários casos. Essas ações imprimem um novo olhar estético e interpretativo aos lugares de memórias, ressemantizando-os, a ponto de conferir, por meio das cenas, a constistuição de microterritorialidades.

A maneira como o Teatro da Vertigem dialoga com a carga semântica dos lugares, sem dúvida deixa marcas a respeito de sua identidade, singularidade e estética. Nota-se que, ao se tomar lugares de intervenção como a igreja, o hospital e o presídio como *site specific*, o grupo os utiliza como ferramenta que impulsiona a criatividade e a imaginação, desvelando e intensificando cada vez mais as relações híbridas entre a tríade espaço-cena-público. Uma vez encontrado o lugar, inicia-se um diálogo de provocações e fricções que, normalmente, revela e adensa os aspectos simbólicos que emergem dele.

O Teatro da Vertigem deixa claro o interesse de suas montagens por espaços alternativos, porém, essas escolhas estão além da arquitetura, da estética, do espaço vivido e praticado. Além de utilizar-se da materialidade desses lugares, as performances transcendem seu aspecto físico, propondo leituras e releituras que se entrecruzam com as memórias e histórias registradas nesses lugares. Nesse sentido, o Teatro da Vertigem, além de reconfigurar os espaços preestabelecidos, também amplia a perspectiva do público, transgredindo e suscitando novas reflexões no espectador para além dos espaços alternativos.

Diante das questões levantadas que tangem a ressignificação dos espaços alternativos e a produção de microterritorialidades na cena urbana, podemos perceber que a realização das encenações em espaços impregnados de significados simbólicos, de historicidade e memória, propiciam uma substancial interferência na percepção do público em relação ao espetáculo. Nesse sentido, o espaço passa a desempenhar um papel importante dentro do espetáculo a ponto de revelar diferenciações que não se enquadram apenas em valores estéticos, mas também em valores humanos e sociais.

As investigações propostas sobre o trabalho do Teatro da Vertigem revelam como os espaços não convencionais podem produzir micorterritorialidades em múltiplos lugares da cidade. Afinal, o grupo não

somente promove a apropriação do espaço urbano como espaço cênico, como também propõe uma nova forma de o espectador se relacionar com, sentir e perceber esses espaços no cotidiano.

Os espaços alternativos utilizados para várias experiências teatrais, por artistas e performers, continuam fascinando e causando estranhamento ao público, além de alimentar a busca de vários grupos de teatro contemporâneo por novas descobertas e desvelamentos de espaços da cidade, afinal, o teatro, enquanto potência da arte dramática, pode significar e ressignificar as tramas da cidade.

Para melhor compreender o fenômeno teatral no tecido urbano da cidade, a perspectiva interdisciplinar cumpre um papel fundamental, pois, a partir dessa perspectiva, várias áreas são convidadas a dialogar, aproximando diferentes níveis de complexidade e subjetividade que emanam dessas manifestações.

A ferramenta metodológica, a pêntade de Kenneth Burke, utilizada para análise dos três espetáculos do Teatro da Vertigem, possibilitou identificar e analisar, por meio das ações dramáticas, elementos simbólicos que potencializam a conformação das microteritorialidades nos espaços alternativos.

Assim, confirmamos nossa hipótese inicial de que a intervenção teatral, apesar de sua natureza temporária em espaços alternativos, pode gerar microteritorialidades. Inclusive, essa temática abre possibilidades de trabalhos futuros. Afinal, outras questões emergem sobre quais marcas, memórias e sentidos ficam impressos depois que ocorrem as encenações nesses lugares?

Enfim, a arte teatral na contemporaneidade amplia um leque de possibilidades que aproximam o homem dos seus espaços sem eliminar os lugares institucionalizados, como, por exemplo, o palco italiano. Mas, essa aproximação revela outros lugares, que se abrem para novas leituras, interpretações e funções. Espaços que redefinem o indivíduo contemporâneo em sua articulação com os territórios estabelecidos na cidade. Nesse sentido, a mediação entre o teatro e os estudos territoriais tem ainda muito a dizer sobre o ser humano e o meio no qual ele está inserido, promovendo não somente uma discussão, assim como implica repensar o ser no mundo a partir da plasticidade territorial e do drama.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ALELUIA, Catarina Casca. **A poética do site specific: de Bachelard às artes visuais**.

Disponível em:

<[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8868/2/ULFBA\\_TES616.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8868/2/ULFBA_TES616.pdf).> Acesso em: 8 set. 2017.

ARRUDA, Raimundo Ferreira. **A produção do espaço no cotidiano da prisão**. 2010. Disponível em: <<https://territorioautonomo.files.wordpress.com/2010/10/a-produc3a7c3a3o-do-espac3a7o-no-cotidiano-da-prisc3a3o.pdf>.> Acesso em: 05 set. 2017.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARRETO, Mafra Gabriela. **A cidade como cena para grupos teatrais: o caso do grupo Galpão, do grupo Armatrux e do Teatro da Vertigem**. 2008. 170 f. Dissertação (Mestrado)- Departamento de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Bennett, Susan (2003), **Theatre Audiences: a Theory of Production and Reception**. Londres, Nova Iorque: Routledge.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BONNEMAISON, J. Viagem em torno do território. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Geografia Cultural: um século**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

BONNEMAISON, Joel. Espace géographique et identité culterelle em Vanuatu (exNeouvelles-Hébrides). **Journal de la Société des océanistes**, Paris, v. 36, n. 68, pp. 181-188, 1980.

BOYER, M. C. **The City of Collective Memory**. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments. Cambridge: MIT Press, 1994.

BRITO, Marcelo Souza. **O teatro invadindo a cidade**. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **O teatro que corre nas vias**. 2016. 224f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

BROOK, Peter. **Fios do tempo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRUNET, R. et al. (1990): Les mots de la Géographie. Dictionnaire critique. Paris, Montpellier, La Documentation Française. Reclus.

BURKE, Kenneth. **On Symbols and Society**. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

BUTTNER, Anne. **Apreendendo o dinamismo do mundo vivido**. In: CHISTOFOLLETTI, A. (Org.). *Perspectivas da geografia*. São Paulo: Difel, 1982, 165-193.

CARDOSO, José Ricardo Brügger. **Inter-relações entre espaço cênico e espaço urbano**. In: WERNECK, Evelyn Furquim. (Ed.). *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008. p. 79 – 96.

CARREIRA, André. **Ambiente, fluxos e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão**. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 1-10, jun. 2009.

\_\_\_\_\_. **Sobre um ator para um teatro que invade a cidade**. *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 13-25, jul-dez, 2011.

CARVALHO, Francis Wilker. **Teatro do Concreto no concreto de Brasília: cartografias da encenação no espaço urbano**. 2014. 407 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CASA DA FOTO. **Fotos das apresentações do grupo Teatro da Vertigem**. Disponível em: <[http:// www.casafoto.art.br/](http://www.casafoto.art.br/)>. Acesso em: 04 fev. de 2018

CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLAVAL, Paul. O território na transição da pós-modernidade. In: ALMEIDA, M. G; ARRAES, T. A. (Orgs.). **É geografia é Paul Claval**. Goiânia: FUNAPE, 2013. p.122-143.

COSTA, Benhur Pinós da. Microterritorialidades: uma relação entre objetividade do espaço, cultura e ação intuitiva do sujeito. In: HEIDRICH, Alvaro Luiz; COSTA, Benhur Pinós da; PIRES, Cláudia Luisa Zeferino (Orgs.). **Maneiras de ler Geografia e Cultura**. Porto Alegre: Imprensa Livre: Compasso Lugar Cultura, 2013, p. 62-74.



COSTA, Fábio Rodrigues da; ROCHA, Márcio Mendes. **Geografia: conceitos e paradigmas - apontamentos preliminares**. 2010. Disponível em: <[http://www.nemo.uem.br/artigos/geografia\\_conceitos\\_e\\_paradigmas\\_fabio\\_costa\\_marcio\\_rocha.pdf](http://www.nemo.uem.br/artigos/geografia_conceitos_e_paradigmas_fabio_costa_marcio_rocha.pdf)>. Acesso em: 11 de Mar. 2018.

CRETI, Patrícia Dias. **A teatralidade no espaço não convencional**. 2012. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao\\_2012/Publicacoes/7\\_Seminario\\_Pesquisa\\_Artes/7SeminarioPesquisaArtes\\_AnaisEletronicos\\_Art61.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Comunicacao_2012/Publicacoes/7_Seminario_Pesquisa_Artes/7SeminarioPesquisaArtes_AnaisEletronicos_Art61.pdf)>. Acesso em: 15 ag. 2017.

DAWSEY, John. Sismologia da performance: Ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 2007, v. 50, n. 2. p. 527-270, 2007.

ELHAJJI, Mohamed. **Memória coletiva e espacialidade étnica**. **Galáxia**, São Paulo, v. 4, p. 177-191, 2002. Disponível em:

<<http://200.144.189.42/ojs/index.php/galaxia/article/viewFile/1317/1089>>  
Acesso em: 05 set. 2017

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Sônia Maria Isabel Lopes; PENTEADO, Marinalva de Souza; JÚNIOR, Milton Ferreira da Silva. Território e Territorialidade no contexto hospitalar: uma abordagem interdisciplinar. **Saúde e Sociedade**, São Paulo, v. 22, n. 3, p. 804-814, 2013.

FORTES, Clarissa Corrêa. **Interdisciplinaridade: origem, conceito e valor**. 2012. Disponível em: <[http://www.pos.ajes.edu.br/arquivos/referencial\\_20120517101727.pdf](http://www.pos.ajes.edu.br/arquivos/referencial_20120517101727.pdf)>. Acesso em: 11 de Mar. 2018. 130

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. 6. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e punir: o nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRIGOTTO, Gaudêncio. A interdisciplinaridade como necessidade e como problema nas Ciências Sociais. **Revista do Centro de Educação e Letras**, Foz do Iguaçu, v. 10, n. 1. p. 43-44, 2008.

FUINI, Lucas Labigalini. **O conceito de território em transição: marcos epistemológicos de um debate na geografia brasileira**. 11. 2015. XI Encontro Nacional da Angepe. Unesp Rio. **Anais do XI – ENANPEGE**. 2015. Disponível em: <<http://www.enanpege.ggf.br/2015/anais/arquivos/24/674.pdf>>. Acesso em: 11 de Mar. 2018.

GOMES, Paulo C. da C. **Geografia e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

GONTIJO, João Marcos Machado. **Grupo galpão: a arquitetura teatral e o lugar na construção do espaço cênico**. 2009. 122f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

GONZAGA, DEUSIMAR. **O drama como método de investigação da linguagem: Uma interpretação do dramatismo de Kenneth Burke** 2015. 150 f. Dissertação (Mestrado)- Departamento de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

Grupo Galpão. Disponível em: <<http://www.grupogalpao.com.br/>> Acesso em 02 de fev. de 2018

Grupo XIX de Teatro. Disponível em: <<https://www.sympla.com.br/grupoxixdeteatro>> Acesso em 02 fev. de 2018. 131

HADDAD, Amir. Espaço I | Espaço II | **O teatro e a cidade, o ator e o cidadão**. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.

HAESBAERT, Rogério. **Dos Múltiplos territórios à multiterritorialização**. Porto Alegre: UFRGS/ULBRA/AGB, 2004.

HEIDRICH, Álvaro Luiz. Compartilhamento e microterritorialidades do espaço social metropolitano. **Revista Cidades**, Porto Alegre, v. 10, n.17, p. 77-106, 2013.

HOLZER, W. Geografia Humanista: uma revisão. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, Edição Comemorativa, p. 137-147, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. Revista Território, Rio de Janeiro, ano IV, nº 7, p. 67-78, juJ./dez. 1999.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1996.

KOSOVSKI, Lídia. "A casa e a barraca". In: TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (org). Teatro de rua: Olhares e perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

KWON, Miwon. One place after another: notes on site specificity. Revista October 80. Spring, 1997: 85-110. Tradução Jorge Menna Barreto. Disponível em:

<http://jorgebarreto.blogspot.com/2009/10/um-lugar-apos-o-outro-miowon-kwon.html>. Acesso em: 09 set. 2017

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1990.

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

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: 70, 1988.

MAGALHAES J. Raimundo. **Teatro I- Biblioteca Educação é Cultura**. Rio de Janeiro: Bloch: FENAME, 1980.

MARANDOLA Jr., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Orgs.) **Qual o Espaço do Lugar?** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MARANDOLA JR, Eduardo; DAL GALLO, Priscila Marchiori. **Ser migrante: implicações territoriais e existenciais da migração**. In: Encontro Nacional sobre migrações, 2009, Belo Horizonte, Anais... Belo Horizonte: Faculdade de Ciências Econômicas, 2009.

MOURÃO, Rodrigo Brasil da Fonseca. **O Espaço Sagrado em Mircea Eliade**. 2013. 153f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Filosofia, Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Belo Horizonte. 2013.

MELLO, João Baptista Ferreira. Geografia Humanística: A perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo. **Revista Brasileira de geografia**. Rio de Janeiro, v. 52 n. 4, p. 91-114, out/dez, 1990.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. 4. ed.- São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NESTROVSKI, Arthur. **Teatro da Vertigem Trilogia Bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002.

NETO, Nécio Turra. Microterritorialidades nas cidades: uma introdução à temática. **Cidades, Revista Científica**, São Paulo, v. 10, n.17, p. 7-17, 2013.

NUNES, João da Horta. **Interacionismo e dramaturgia: a sociologia de Goffman**. São Paulo: UFG, 2005.

OLANDA, Diva Aparecida Machado; ALMEIDA, Maria Geralda. A geografia e a literatura: uma reflexão. **Geosul**, Florianópolis, v. 23, n. 46, p. 8, jul./dez. 2008.

PALINHOS, Jorge. CARNEIRO, Maria. PAIXÃO, Suzana. Teatro site-specific. Três estudos de caso.

Disponível em: <[www.visoesuteis.pt/pt/galeria/item/download/112](http://www.visoesuteis.pt/pt/galeria/item/download/112)> Acesso em 8 set. 2017.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora SENAC; São Paulo: Editora Marca D'Água, 1996.

**PÉREZ, Claudia Edith Álvarez. Ações teatrais e dramaturgias do ambiente urbano: Sobre o funcionamento da cidade como local cênico específico.** 2015

Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/116136/000966076.pdf?sequence=1>. >Acesso em 10 set. de 2017

PINHEIRO, Patrícia Leandra Barrufi. **Teatralidades e processos criativos no espaço da cidade: Experiências no teatro brasileiro contemporâneo.** 2011. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/bitstream/tede/1250/1/Patricia.pdf>> Acesso em 10 set. de 2017

QUILICI, Cassiano S. Teatro, performance e a “inquietude em si”. In: FERREIRA, F. C. B.; MÜLLER, R. P. (Orgs.). **Performance: arte e antropologia**. São Paulo: Hucitec, 2011.

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

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Apocalipse 1.11, do teatro da vertigem: espaços alternativos para um teatro político.** 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/61113>> Acesso em: 01 set. 2017.

ROCHA, Gustavo Falabella. **Espaços alternativos: entre a criação de linguagem, a pesquisa e o reconhecimento.** Pesquisa em andamento. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/pos/sepoga/index.php/sepoga/sepoga16/paper/view/Paper/49>> Acesso em set. 2017.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **O espaço do jogo: Espaço cênico teatro contemporâneo.** 2008. 123 f. Dissertação (Mestrado)- Núcleo de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. **Teatro da Vertigem e a cenografia do campo expandido.** Arqtextos. São Paulo, Vitruvius v. 8, jan. 2008.

Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/08.092/174>> Acesso em 03 mar. De 2018

ROSENDAHL, Zeny. Território e territorialidade: uma perspectiva geográfica para o estudo da religião. 10. 2005. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**. São Paulo: Universidade de São Paulo Disponível em: <http://www.observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/38.pdf>.> Acesso em: 05 set. 2017.

SEAMON, David. Corpo-sujeito, rotinas espaço-temporais e danças-do-lugar. **Geograficidade**, v. 3, n. 2, p. 5, Inverno 2013.

SERPA, Angelo. Microterritórios e segregação no espaço público da cidade contemporânea. **Cidades, Revista Científica**, São Paulo, v. 10, n.17, p. 61-75, 2013.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

Teatro da Vertigem. Disponível em:  
< <https://www.teatrodavertigem.com.br>>. [2015] Acesso em: 05 fev. 2018

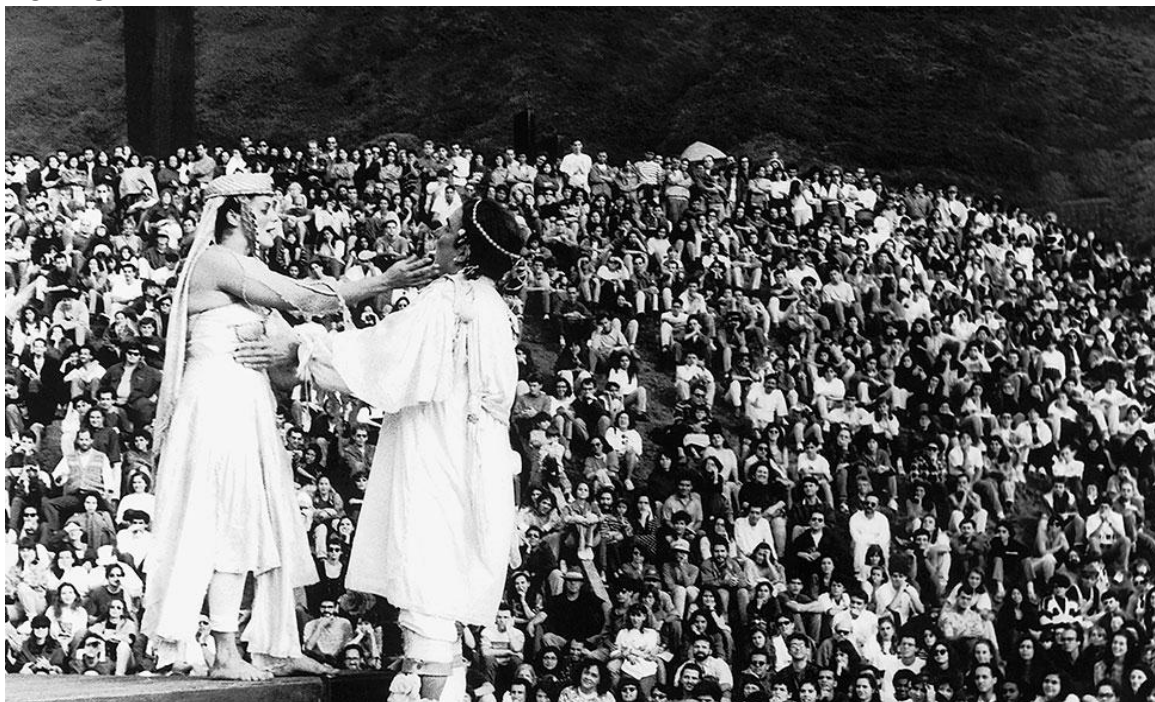
Teatro do Concreto. Disponível em:  
<[http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu\\_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=36](http://www.museuvirtualbrasil.com.br/museu_brasilia/modules/news3/article.php?storyid=36)> Acesso em 02 de fev. de 2018. 134

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana. **Teatro de rua olhares e perspectivas**. São Paulo. E-Papers. 2005.

TUAN, Y-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do Meio Ambiente. São Paulo: Difel, 1974.

VIVANT, Elsa. **O que é uma cidade criativa?** São Paulo: Senac São Paulo, 2012.

WILLIAMS, R. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

**ANEXOS****ANEXO A - ROMEU E JULIETA, PEÇA ENCENADA NA PRAÇA DO PAPA, BELO HORIZONTE**

Fonte: <http://www.grupogalpao.com.br/romeu-julieta/>

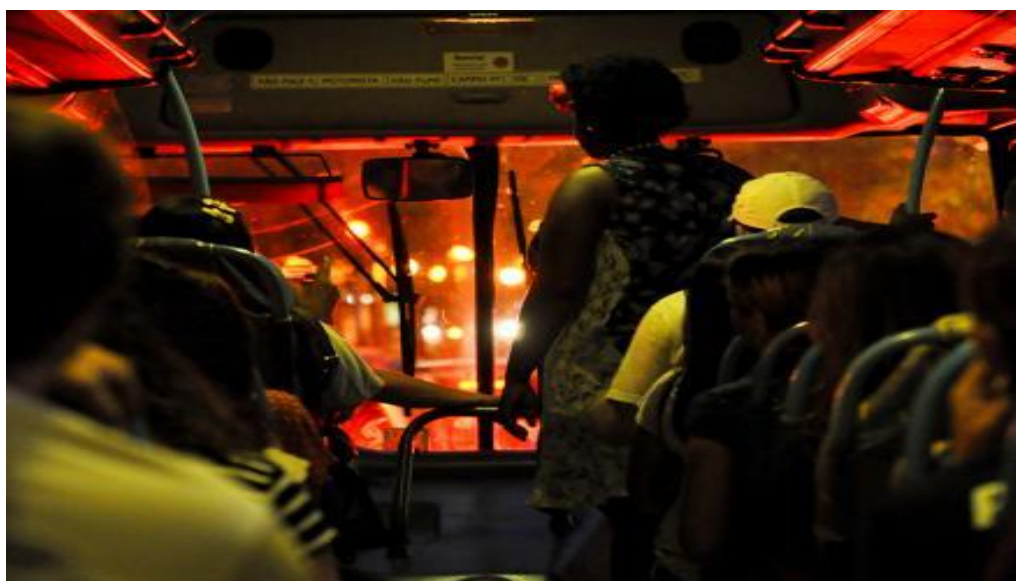
**ANEXO B: Cena do espetáculo *Hysteria***

Fonte: [https://www.sympla.com.br/espetaculo-hysteria-com-o-grupo-xix-de-teatro\\_\\_67614](https://www.sympla.com.br/espetaculo-hysteria-com-o-grupo-xix-de-teatro__67614)



**ANEXO C: Cena do espetáculo *Hygiene***

Figura 4: <http://www.grupoxix.com.br/press/wp-content/uploads/2011/02/Projeto>

**ANEXO D: Cena do Espetáculo *Entrepartidas***

Fonte: <http://www.overmundo.com.br/agenda/entrepardas-do-grupo-teatro-do-concreto>