

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

ANA LUIZA SUHR REGHELIN

**O TEATRO FORA DO TEATRO: APROPRIAÇÃO DE
ARQUITETURAS URBANAS EM ESPETÁCULOS TEATRAIS**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

ANA LUIZA SUHR REGHELIN

**O TEATRO FORA DO TEATRO: APROPRIAÇÃO DE
ARQUITETURAS URBANAS EM ESPETÁCULOS TEATRAIS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Ismael Scheffler

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

O TEATRO FORA DO TEATRO: APROPRIAÇÃO DE ARQUITETURAS URBANAS EM ESPETÁCULOS TEATRAIS

por

ANA LUIZA SUHR REGHELIN

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR) - Orientador

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR)

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

REGHELIN, Ana Luiza Suhr. *O teatro fora do teatro: apropriação de arquiteturas urbanas em espetáculos teatrais*. 2015. 22 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

A modernização teatral trouxe novas possibilidades para o trabalho com atores, a encenação, a cenografia e também a utilização do espaço teatral. É sobre as transformações ocorridas no espaço teatral que esta monografia irá tratar, mais especificamente sobre as experiências que foram desenvolvidas em espaços não teatrais, em especial na ocupação de arquiteturas da cidade. Este trabalho relaciona experiências de apropriação destes espaços não só fisicamente, mas também das simbologias e historicidade inerentes a eles.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo. Espaço teatral. Teatro na cidade.

ABSTRACT

REGHELIN, Ana Luiza Suhr. *The theater outside the theater* : appropriation of urban architecture in theatrical performances. 2015. 22 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

The Theatre modernization started at the beginning of the Twentieth Century brought new possibilities to the work with actors, acting, scenography and also the utilization of the theatrical space. It is about these transformations occurred on the theatrical space that this article will deal with, more specifically about experiences that were developed in non-theatrical spaces, especially on occupations taking places on city architectures. The article relates experiences of appropriations, not only in physical terms but also regarding the symbology and historicity intrinsic to the cities.

Keywords: Modern theatre. Theatrical space. Theatre in the city.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	14
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	20
REFERÊNCIAS	21

1 INTRODUÇÃO

A presente monografia vai tratar sobre a utilização de arquiteturas urbanas para a realização de espetáculos teatrais, mais especificamente a utilização de edifícios que possuem uma função cotidiana e foram utilizados como local para a realização de um espetáculo. Importante destacar que este trabalho não trata de prédios que se transformaram permanentemente em espaços teatrais, mas sim os que em um período determinado foram ocupados para uma realização teatral.

Para abordar esse assunto é necessário voltar ao passado recente do teatro, no qual as primeiras tentativas de romper com a encenação tradicional, em um palco à italiana ou palco frontal, aconteceram.

O palco à italiana foi considerado por muito tempo o espaço ideal para realizações teatrais, durante o século XIX essa arquitetura – apesar da coexistência de outras estruturas, como o palco elisabetano, teatro de rua da *commedia dell'arte* – foi a maneira consagrada para apresentações teatrais. O pesquisador teatral Jean-Jacques Roubine em seu livro *A Linguagem da Encenação Teatral* (1998) descreve que:

Com os seus aperfeiçoamentos técnicos – sem esquecer o conforto e os diversos requintes que proporciona aos espectadores – ele [o palco italiano] aparece como o supra-sumo da arquitetura teatral. Ele é a solução que oferece as melhores condições de visibilidade e acústica. A que possibilita todas as transformações cênicas exigidas pela ação. A que permite os efeitos de ilusão (desde a imitação naturalista até a magia feérica) mais perfeitos. (ROUBINE, 1998, p.81)

Foi a partir do final do século XIX que encenadores e teóricos teatrais passaram a questionar as formas tradicionais do teatro, os modos de encenação, o trabalho com os atores, a construção cenográfica e também o palco e a estrutura teatral. O primeiro nome citado por Roubine como precursor destas mudanças é de André Antoine que, na França, no ano de 1887, criou o *Théâtre Libre*, grupo que desenvolveu o chamado teatro naturalista.

O teatro naturalista não buscou representar o mundo real, mas sim levá-lo ao palco. Com essa intenção os cenários de telões pintados, muito utilizados no teatro tradicional, já não eram mais suficientes. Construções realistas e objetos reais foram colocados em cena então, de forma a levar a vida ao palco. A intenção do naturalismo foi quebrar com as convenções do teatro de ilusão, que até então era a forma tradicional do teatro. No espetáculo naturalista o espectador assistiria mais a um recorte da vida real do que a uma representação da vida real. Soma-se ao grupo dos naturalistas o trabalho desenvolvido na Rússia por Constantin Stanislávski, focado principalmente no trabalho com os atores.

Em paralelo ao Naturalismo, desenvolveu-se no teatro propostas simbolistas – em consonância com o movimento simbolista da Literatura – que buscavam um teatro de novas estruturas de representação e interpretação e que exploravam as possibilidades da imaginação. No teatro simbolista tem destaque os nomes de Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, cujas pesquisas o teórico Walter Lima Torres Neto considera fundamentais para o processo de emancipação do espaço teatral e explica que:

Se, por um lado, teve-se com Appia uma revolução que promoveu a cena arquitetural com seu jogo de volume e sombras, por outro lado, com Craig teve-se a defesa de uma cena estimulada pela sugestão poética por oposição ao realismo do cenário e do jogo psicológico por parte dos atores. Ambos defenderam a condição do teatro, e, por conseguinte, da cena teatral, como uma arte do movimento, estruturada a partir de linhas, cores, gestos, volume, forma, ritmo e outros elementos visuais. (TORRES, 2004, p.40).

Sobre a estética do teatro simbolista, o teórico Newton de Souza em seu livro *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil* (2003) pontua que:

[...] [o simbolismo] não pretende a reprodução da realidade no palco; conseqüentemente, o tratamento visual dado à área de representação, em vez de fazer uso de objetos reais, coloca sobre o palco praticáveis cujas formas geométricas oferecem sentido abstrato à composição, auxiliados pelos recursos a luz elétrica [...] Retirando as referências espaço-temporais, o ambiente passa a ser o do sonho, da alegoria e da irrealidade (SOUZA, 2003, p. 39).

Segundo Roubine, Craig assumiu a utilização do palco frontal, pois ele atendia em parte as necessidades de suas peças. As alterações que promoveu foram relacionadas à utilização da cenografia, que ao invés de ser composta por telões, ou cenários que ambientavam o texto teatral, era composta de anteparos móveis que permitiam a manipulação pelos atores. Craig explorou também as possibilidades da luz na criação de formas, espaços e volumes.

[...] se Craig se conforma com a estrutura à italiana, ele não hesita em esvazia-la de tudo que não corresponde à sua estética, e em remodelá-la à sua conveniência. Em última análise, os únicos elementos conservados ou melhorados são os equipamentos técnicos (maquinaria, iluminação), a relação frontal entre palco e plateia e a invisibilidade das fontes de produção do espetáculo (ROUBINE, 1998, p. 90)

Outro ponto que diferenciou o teatro simbolista do naturalista foi a função que conferiu ao espectador. Enquanto os naturalistas buscaram um espectador contemplador, mas que se identificasse, que sentisse a emoção que a realidade apresentada buscava transmitir, o teatro simbolista desejava um espectador atuante por meio da imaginação, que a partir dos elementos e sugestões colocados em palco elaborasse significações e interpretações sobre o

que era apresentado. Isso colocou o espectador como atuante, como alguém que, estando no teatro, envolvia-se com o que era apresentado e agia sobre essa proposição teatral, apesar de não participar fisicamente da peça.

Importante destacar que tanto os naturalistas quanto os simbolistas assumiram a utilização do palco de vista frontal, modificando a sua maneira e intenções, algumas estruturas, maquinarias e estilos de configuração das cenas e de atuação, mas preservando o posicionamento frontal do público com o espetáculo. Isto porque as montagens necessitavam deste ponto de vista para uma melhor recepção do espetáculo.

O teatro moderno surgiu a partir dessas mudanças que envolveram o fazer do ator, a encenação, a cenografia e também o espaço teatral. Esse novo olhar passou a ser um elemento a mais de criação e de significação. Seguindo essa linha, algumas experiências foram feitas no início do século XX, explorando as possibilidades do teatro fora dos edifícios teatrais, levando a teatralidade para espaços da cidade. Muitas dessas experiências, que possuíam relações com as vanguardas artísticas das Artes Visuais, buscaram ultrapassar as tradicionais estruturas das artes, questionar os padrões de validação da arte e também interferir de uma maneira diferente com seu interlocutor, questionar, incomodar, dialogar com ele. Levar a arte para outras esferas que não só a da contemplação. Newton de Souza (2003) pontua algumas destas experiências:

Entre as décadas de 1910 e 1920, foram realizadas as serates em cafés, porões dos teatros e galerias; o Teatro Surpresa, recheado de figurantes e intervenções inusitadas; o Teatro de Variedades, o Teatro Jornal e o Teatro Tátil [...] Em Berlim, Johannes Baader invadira a catedral da cidade desconcertando o padre que realizava o sermão ao ridicularizar o Cristo [...] Para os cubo-futuristas, após a Revolução de 1917, o teatro, entendido como veículo de agitação e propaganda, ganha as ruas e os fronts levando informações a respeito da guerra civil. (SOUZA, 2003, p. 44)

É interessante destacar que, em conjunto a estas intenções de ultrapassar a maneira tradicional de fazer teatro, de usar o espaço teatral, também estava a intenção de modificar a postura e dinâmica do público. Roubine aponta que essa modificação na maneira de dialogar com o público foi gerada pela intenção de democratização cultural que não privilegiou as classes sociais mais elevadas, mas intencionou levar o teatro a um público que normalmente não o frequentava, desejando também uma transformação deste espectador em um agente do teatro, seja estaticamente – ao estimular a reflexão, ou a criação de significados – ou então ativamente, colocando o espectador em cima do palco, conversando com o ator, existindo dentro de uma cena.

Sobre isso Roubine indica os trabalhos desenvolvidos a partir dos anos de 1950 pelo *Living Theatre* de Judith Malina e Julian Beck, também por Ariane Mnouchkine, com o Théâtre du Soleil criado em 1964 e as pesquisas desenvolvidas por Luca Ronconi e por Jerzy Grotowski. As experiências realizadas por cada um deles são múltiplas e diversas, mas eles são alguns dos nomes do teatro experimental, que buscou novos caminhos para o trabalho dos atores, para a criação teatral e para a experiência teatral. Seus espetáculos muitas vezes proporcionavam a aproximação do espectador, gerando novas experiências pelo contato físico, sensorial, novas maneiras de posicionar, aproximar ou distanciar o público, para que este experimentasse outros pontos de vista ou múltiplos pontos de vista para uma mesma cena.

O conforto das poltronas já não era mais a intenção, bancos sobre o palco, estruturas que levavam o público a assumir papéis que iam além da observação, às vezes como cenário ou parte do elenco, um espectador que se movimentava, por vezes interagia ou reagia a uma cena. Essas experiências conferiram ao espectador novas sensações e sentimentos, os quais Roubine assim descreve:

A gama vai da participação mais ou menos ativa na representação até a integração no universo da ficção [...] da euforia que nasce do jogo e da sensação de estar pertencendo a uma coletividade até um mal-estar provocado pela desorientação, a vaga impressão de estar transgredindo uma misteriosa proibição... De qualquer maneira, para esse espectador a prática do teatro pode tornar-se, ou voltar a ser, uma experiência, uma aventura, enfim algo novo e intenso que, assim como queria Artaud, não o deixará inteiramente intacto... (ROUBINE, 1998, p.117)

Além das experimentações feitas com a linguagem, a encenação, o trabalho de ator e a relação palco-plateia, alguns encenadores passaram a desenvolver pesquisas sobre o teatro fora do teatro, explorando os espaços da cidade, a rua, as praças e edifícios. Essas experiências são continuidade das mudanças na forma do teatro se relacionar com o público na medida em que companhias buscaram uma relação mais direta e intensa. Também na percepção de encenadores e cenógrafos sobre o espaço teatral, seu potencial criativo e suas possibilidades de diálogo com a encenação.

Pensando sobre o acontecimento teatral relacionado ao seu espaço de realização, as observações desenvolvidas pelo teórico Francisco Javier sobre o espaço cênico em seu texto *El espacio escénico como sistema significante* destacam o espaço como um local capaz de promover trocas simbólicas e físicas com o espectador antes mesmo do espetáculo iniciar.

O ato de entrar em um teatro, de colocar-se em contato com o local onde será desenvolvido o espetáculo; o olhar que se dá ao lugar destinado aos atores, que percorre o cenário, a sensação de estranheza ou de familiaridade que gera no espectador, estamos falando sem

dúvida nenhuma sobre o fenômeno da significação. (JAVIER,1998, p.12)¹

Se as trocas simbólicas apontadas por Javier, entre o espectador e o espaço teatral, configuram-se como uma força de significação em um espaço teatral tradicional, é possível imaginar então como a utilização de espaços da cidade para uma realização teatral interfere e intensifica a experiência teatral para o espectador.

É possível reconhecer a cidade como detentora de carga simbólica, construída pela história e pela memória. Essas memórias, presentes nos espaços urbanos e nos edifícios da cidade, são construídas individualmente por cada cidadão, de acordo com suas experiências com estes locais e seu repertório cultural. Cláudio Guilarducci em seu texto *Memória Urbana: um espaço construído e um tempo contado* vai pesquisar a construção dessa memória por meio das relações sociais entre os cidadãos e entre os cidadãos e o espaço urbano.

A memória urbana está relacionada às lembranças e a todo trabalho articulado no ato de lembrar – correspondências, relações, analogias, contrastes e etc. – elaborados pela imaginação. Além disso, o ato de lembrar não necessita obrigatoriamente de uma base material perpetuada na paisagem da cidade, pois a memória é construída na e pela sensibilidade e torna-se mais real que os próprios referentes concretos e materializados (GUILARDUCCI, s.d.)

Essa definição é importante para pensarmos sobre a capacidade dos espaços urbanos em possuir significações e é esta carga simbólica que muitos dos grupos teatrais buscam, quando se apropriam de espaços e arquiteturas da cidade para a criação e realização de espetáculos teatrais. Nesse sentido a colocação de Evill Rebouças é muito clara em descrever essa capacidade de significação presente nos espaços e como essa significação se insere dentro do espetáculo teatral

Se compreendermos o termo *dramaturgias* como uma somatória entre textos ditos e aqueles que se encontram entre as lacunas da encenação, podemos afirmar que a qualidade gerada pela carga semântica do espaço passa a responder por importantes discursos do espetáculo. O espaço historicizado contamina a encenação com uma espécie de metatexto. As cargas semânticas embutidas nesses locais passam então a fazer parte dos discursos dramáticos. Embora não estejam materializados pela palavra em forma de diálogos ou mesmo quando os autores não consideram certas especificidades em suas escritas, a percepção do espectador passa a impregnar-se de valores acerca do edifício público. (REBOUÇAS, 2009, p.174)

¹ “El hecho de entrar a um teatro, de ponerse em contacto com el ámbito donde se va a desarrollar el espectáculo; la mirada que se enfrenta con el lugar destinado a los actores, que recorre el escenario, la sensación de extrañeza o de familiaridad que suscita en el contemplador, están hablando sin ningún lugar a dudas del fenómeno de la significación.” (JAVIER,1998, p.12)

Para exemplificar essa relação entre a dramaturgia do espetáculo e a dramaturgia presente nos espaços e como a união destes elementos desperta possibilidades de interpretações sobre o espectador, podemos utilizar uma descrição presente no livro *O Teatro pós-dramático* (2007) do pesquisador alemão Hans-Thies Lehmann, da peça *Rudi*, de Klaus Michael Grüber, realizada no ano de 1979. O encenador levou o público até as ruínas de um hotel de luxo de Berlim, este hotel foi parcialmente destruído durante a II Guerra Mundial e posteriormente com a construção do Muro de Berlim foi totalmente interditado. O público, ao entrar no espaço deste hotel, visualizava toda a mobília e objetos que ainda permaneciam lá e também observava um ator sentado em uma poltrona, que lia/narrava a novela *Rudi*, de Bernard von Brentano, a história de um jovem que se associa ao partido comunista e sendo levado para o conflito armado entre nazistas e comunistas morre ao detonar acidentalmente uma bomba.

O contexto entre a história narrada e o local onde o espetáculo acontece acaba por se relacionar já que o hotel foi um dos locais destruídos pela guerra. Erika Fischer-Lichte (2013), que faz uma análise sobre esse espetáculo, afirma que apesar desta relação, o espectador é a todo o momento desviado dessa ligação facilitada, à medida que o diretor inseriu objetos no espaço que não se relacionavam a história e também pela presença de outros dois atores em outros cômodos em ações como tocar um piano e estar em uma cadeira de rodas. Também a atitude não estática do público, que podia caminhar livremente e conhecer os aposentos do hotel enquanto ouvia a narração por meio de alto-falantes, instalados nos aposentos do hotel, confere uma atitude não contemplativa, o que a autora compara a uma visita ao museu.

Fischer-Lichte chama a atenção para essa falta de conexão direta entre o que o público ouve, a história narrada, e ao que ele vê, objetos, outras cenas etc. Talvez tenha sido justamente essa a intenção do diretor, colocar elementos narrativos, como a leitura da novela *Rudi* e objetos e permitir ao espectador que ao longo desta visita construísse ligações e histórias geradas a partir do local e de sua memória, sem que esses seguissem uma narrativa linear.

Havia uma história, houvera uma História, mas não mais havia coerência. O que restava, os vestígios da História, jazia em pedaços impedindo qualquer possibilidade de encontrar sentido naqueles fragmentos. Não somente não havia nenhuma delimitação estável dentro da qual podia-se perceber e agir (teatro e museu), mas também nenhuma coerência era oferecida, nem na relação entre os aposentos reais, os objetos adicionados e a história ficcional do romance, nem na relação que o visitante podia estabelecer por seus deslocamentos reais de um cômodo a outro. (FISCHER-LICHTE, 2013, p.27)

O teatro que se apropria de arquiteturas urbanas para sua realização propõe, na maioria das vezes, a ocupação do espaço público por ações que tirem esse espaço de seu uso cotidiano; também busca ativar espaços que podem estar esquecidos na cidade – uma das intenções do caso citado acima – e, pelo viés da dramaturgia e da teatralidade, utilizar esses espaços é contar com os significados, memórias e sensações destes locais, utilizar esse repertório para compor o ambiente da experiência teatral.

Os textos do diretor e pesquisador André Carreira são grandes norteadores para a compreensão do teatro que ocupa a cidade e que utiliza a cidade como dramaturgia. Sua pesquisa, que se fundamenta em estudos teatrais, também se nutre de estudos urbanísticos com referências de Kevin Lynch e James Duncan e questões sociais e antropológicas com referências de García Canclini e Michel de Certeau entre outros teóricos.

Carreira direciona suas investigações ao espaço da rua, da praça, mas algumas de suas colocações podem ser empregadas também para pensarmos sobre a utilização de prédios e construções da cidade, principalmente no que tange a questão de usos e fluxos que geram o imaginário urbano destes locais e das trocas simbólicas entre estes espaços e a ação dramaturgica.

Carreira, em seus estudos, destaca a capacidade do espaço urbano em existir como um campo simbólico e como esse simbólico é construído pelos usos e ações diárias dos habitantes dessa cidade, pelas interações e trocas que cada habitante com seu repertório cultural gera, construído o imaginário dos locais urbanos:

O ambiente urbano constitui lugares cujas regras de funcionamento, usos e modos operacionais diversos, geram imagens e um potencial dramaturgico próprio. Portanto, a silhueta da cidade pode ser compreendida como uma estrutura dramaturgica que propõe ao teatro sempre uma relação de fruição do ambiente como significante fundamental do acontecimento cênico. (CARREIRA, 2009, p. 2).

Espetáculos teatrais que se apropriam de edifícios urbanos intencionam, em sua grande maioria, utilizar o espaço não como cenografia de fundo, mas como um dispositivo cênico, que se relacione diretamente ao ato teatral e que seja gerador de sentidos. Nestes casos, o ato teatral se apropria da carga simbólica presente nos espaços que por si só já possuem dramaturgia, utilizando-a como um caminho de significação para o espectador que se insere nesse local. Em muitos casos, este espaço é utilizado também como própria fonte de construção do espetáculo.

Marvin Carlson no seu texto *A cidade como teatro* (2012) transcreve o comentário do diretor teatral Armand Gatti, referente a sua montagem, *La coluna Durruti*, que aborda o

período da Guerra Civil Espanhola, que foi realizada em uma fábrica abandonada na Bélgica. Nesse relato é possível identificar a importância que a carga simbólica, e nesse caso também histórica, possui para um espetáculo teatral que utilizou como recurso se apropriar do espaço não só fisicamente, mas simbolicamente.

Como este tipo de assunto é normalmente o *lugar*, é a arquitetura que faz a escrita. O teatro não foi localizado em algum tipo de lugar utópico, mas em um lugar histórico, um lugar com história. Lá havia graxa e havia marcas de ácidos, porque era uma fábrica química; você poderia ainda ver traços de trabalho; ainda havia roupas de trabalho em volta, ainda havia marmitas na esquina, etc. Em outras palavras, todas essas marcas de trabalho deixadas, tinham sua linguagem própria. Esses espaços que conheceram o trabalho de seres humanos dia após dia tinham a sua própria linguagem e, ou você usava essa linguagem ou não dizia nada... É por isso que eu escrevi em um artigo “uma peça com a autoria de uma fábrica (GATTI *apud* CARLSON, 2012, p. 20).

2 DESENVOLVIMENTO

O Contexto Brasileiro: experiências de apropriações urbanas

Espetáculos que utilizam espaços não teatrais, mais especificamente edifícios da cidade, também foram desenvolvidos por grupos brasileiros de teatro e nessa área, é imprescindível citar os trabalhos realizados pelo grupo *Teatro da Vertigem*, com sede na cidade de São Paulo e dirigido por Antônio Araújo. O grupo, que possui destaque no Brasil com pesquisas e criações de espetáculos em espaços não convencionais, realizou *A Trilogia Bíblica*, principal produção do grupo, que é composta por três espetáculos: *Paraíso Perdido*, 1992, com texto de Sérgio de Carvalho; *O Livro de Jó*, 1995, com texto de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, 2000, com texto de Fernando Bonassi. Estes espetáculos foram realizados em diferentes prédios da cidade como uma igreja, um hospital e um presídio, respectivamente.

O texto *Do Sagrado ao Profano: o Percurso do Teatro da Vertigem*, escrito por Silvana Garcia (2002) e presente no livro *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica* apresenta de forma completa como cada espetáculo utilizou estes locais:

Em *O Paraíso Perdido*, em primeira instância, o espaço coincide com o mote, é adequado a ele, e a peça dialoga com os conteúdos semânticos que já estão lá impregnados. Assim, o uso que os atores fazem do espaço e dos objetos que ali se encontram concerne principalmente à sua realidade material e denuncia um processo de exploração certamente desenvolvido durante os ensaios: deslocamento dos bancos dos fiéis, aproveitamento dos locais ocultos como confessionários e a parte posterior do órgão, altar como púlpito, e outros procedimentos similares.

Em *O Livro de Jó*, o contraste é mais impressionante. O cenário do episódio bíblico pressupõe um deserto, e isso ganha evidência simbólica imediata no espaço físico de um hospital abandonado. O transcorrer do espetáculo tem um sentido ascensional, cumprindo uma trajetória para o alto que acompanha o sofrimento da personagem. Cada um dos três andares percorridos também poderia corresponder ao percurso de Jó em seu caminho de redenção, do Inferno ao Céu, passando pelo Purgatório.

Em *Apocalipse 1,11*, multiplicam-se os lugares, e, com isso, amplificam-se as ressonâncias. O edifício, sendo um presídio, já sugere todos os equivalentes a *lugar de exclusão* – punição, perda da liberdade, submissão, humilhação –, correspondendo estas literalmente a várias das situações às quais são submetidas as 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. (GARCIA, 2002, p.33)

Cada um destes espetáculos utilizou o espaço de maneira diversa, um como uma referência direta ao texto, como em *Paraíso Perdido* cujo tema bíblico foi tratado dentro de

uma igreja, utilizando seus símbolos, seus objetos. *Apocalypse 1.11* também possui essa utilização em alguns momentos, quando a referência ao presídio é feita diretamente por meio de personagens que são presidiários, já em outros momentos ele se aproxima da forma como o espetáculo *O Livro de Jó*, utilizou o ambiente, que aparenta a intenção de criar a sensação de confinamento, de desconforto para o espectador, utilizando a memória que este local usualmente desperta na maioria dos espectadores, pois o texto em si não faz uma referência direta ao espaço.

Estes três espetáculos utilizaram da carga simbólica presente nestes locais influenciando a recepção e percepção do espetáculo pelo público. Pelos relatos e críticas que são possíveis consultar no livro *Teatro da Vertigem: Trilogia Bíblica* (2002), fica evidente como esses espetáculos impressionaram o público – seja pela surpresa, pela angústia, pelo inesperado ou desconforto – e parece claro que essa intensidade, para além de toda carga dramática do texto e da qualidade dos atores, é acentuada pelo fato de o espetáculo acontecer dentro de locais que possuem uma simbologia muito forte em nossa sociedade – ideias de culpa, pecado, morte, agressão, sofrimentos. Todos esses elementos fazem parte do espetáculo mesmo antes da cena iniciar. O espectador apreende antes o espetáculo, seu imaginário já acessa imagens mentais, significações que esse indivíduo possui com o local. Seu imaginário já está construindo a peça teatral, as sensações e intensidades antes mesmo de ela acontecer.

Outro grupo que também se destaca pela pesquisa em espaços não convencionais, como edifícios da cidade, é o *Grupo XIX de Teatro*, criado em 2001 na cidade de São Paulo. O grupo propõe criações que ativam espaços esquecidos, como edifícios e vilas antigas e utilizam estes locais para compor a ambientação e construção das narrativas, que em sua maioria abordam temáticas sociais e políticas. O destaque está na primeira criação do grupo, o espetáculo *Hysteria*, de 2001, que abordou a condição das mulheres no Brasil no século XIX e foi ambientado em um hospício. No site do grupo é possível conhecer detalhes sobre os outros espetáculos que o grupo desenvolveu também nesta linha de pesquisa. A citação que segue abaixo é referente ao espetáculo *Hysteria* e sobre a escolha do local para sua realização:

A opção por colocar a cena em um edifício “de época” não só é um resgate físico de como aquelas pessoas [personagens] viveram, mas é também a tentativa de resgatar um pouco da memória espacial destes locais em que nos apresentamos. Apenas colocar a peça em uma “casa antiga” não bastava. Era preciso que toda a estrutura da peça estivesse voltada para este local [...] É preciso que a plateia não só contemple esta arquitetura diferenciada, mas também interaja, vivencie este local, não perdendo nunca a noção de que aquelas mesmas paredes já circundaram outras velhas histórias, tão diferentes ou iguais àquelas que agora presencia. (GRUPO XIX DE TEATRO)

Experiências em espaços não teatrais em Curitiba

Para a pesquisa sobre a ocupação de espaços não teatrais na realização de espetáculos na cidade de Curitiba, o livro *Palco Iluminado: 10 anos de história do Festival de Teatro de Curitiba*, do escritor Geraldo Peçanha de Almeida, mostra-se como um guia, pois o autor produz uma compilação dos 10 primeiros anos de realização do Festival de Teatro de Curitiba. Nesse livro estão relacionadas todas as peças que estiveram em cartaz ao longo desses 10 anos – atualmente o festival já está em sua 24ª edição.

Nesta pesquisa é possível verificar, por exemplo, que o grupo Teatro da Vertigem apresentou todos os três espetáculos da *Trilogia Bíblica* em Curitiba. *Paraíso Perdido*, apresentado na primeira edição do Festival, no ano de 1992, foi montado na Catedral Metropolitana de Curitiba, o espetáculo *O Livro de Jó* foi apresentado no ano de 1995, montado no Centro Metropolitano de Saúde e o último espetáculo da Trilogia, *Apocalipse 1, 11*, apresentado no ano 2000, foi montado na Penitenciária Estadual em Piraquara, na região metropolitana de Curitiba.

Segundo relato do livro de Almeida, construído a partir de notícias de jornais da época, a realização destes três espetáculos em Curitiba, apesar de em anos diferentes, foi bem recebida pelo público, pois o grupo e suas criações já tinham grande destaque e reconhecimento adquiridos por boas avaliações e repercussão que tiveram durante as temporadas em São Paulo e em outras cidades, dessa forma o público de Curitiba possuía grandes expectativas sobre essas montagens. Apesar de algumas polêmicas que se relacionaram à utilização dos espaços da cidade, como a Catedral de Curitiba e o Centro Metropolitano de Saúde, todos os espetáculos tiveram ingressos esgotados e foram muito bem avaliados pelo público e pela mídia.

No livro de Almeida podemos encontrar algumas descrições dessa repercussão: “O espetáculo [Paraíso Perdido] é recebido com êxtase pelos curitibanos. O público aplaudiu com entusiasmo a montagem.” (ALMEIDA 2005, p.70) e “O espetáculo [Apocalipse 1,11] foi ovacionado pelo público e pela crítica. O diretor foi aplaudido por várias vezes, e a montagem foi eleita por alguns veículos de comunicação a melhor peça do IX Festival de Teatro de Curitiba”. (ALMEIDA 2005, p.243)

Outros espetáculos que se apropriaram de espaços urbanos em Curitiba foram *Tempestade e Ímpeto*, do grupo de São Paulo, *Orlando Furioso*, com direção de Renato Cohen. O espetáculo apresentado no ano de 1992 utilizou o espaço do Provincialado da Santíssima Trindade (antigo Cassino Ahú), no bairro Ahú, e pela descrição presente no livro utilizou o bosque que existe nesse local. Em trecho descrito no livro,

O espetáculo leva o público a passear pelo jardim (literalmente)[...] Com sua mescla de exacerbações românticas ocidentais e de dialéticas questões budistas, a montagem de Cohen, dentro de um bosque, recorre à força da natureza, de imagens, de mantras tibetanos, da dança e do ritual para tirar o espectador do mundo cotidiano, incolor, e projetá-lo para outra dimensão, a do sono e do sonho, onde quase se diluem as fronteiras entre a arte e a vida. (ALMEIDA, 2005, p.68)

Na nona edição do Festival, no ano 2000, foi realizado o espetáculo *The Game*, do diretor paranaense Tony Silveira, a montagem foi feita no Palace Hotel Costa Brava e, segundo o livro de Almeida, a peça foi inspirada no jogo Detetive – jogo de tabuleiro em que os participantes assumem o papel de detetives e por meio de pistas buscam desvendar o mistério e descobrir quem foi o autor do crime.

Na peça, assim como no jogo, os espectadores foram conduzidos pelos aposentos do hotel, recebendo informações e pistas para conhecer a história e conhecer seu final. “O público está presente na hora do crime e deve seguir as pistas juntamente com os atores, a fim de desvendar o mistério” (ALMEIDA, 2005, p. 268).

Nessa compilação feita por Almeida, é possível identificar outros espetáculos que foram realizados em espaços não teatrais, como bares, parques, restaurantes, mas que não inseriram as características e especificidades destes locais no contexto da peça. Não houve um diálogo efetivo entre a dramaturgia do espetáculo e a dramaturgia contida nestes locais. Muitos espetáculos buscam estes locais como uma forma de deslocar o público dos espaços teatrais convencionais e para buscar relações mais próximas com o público, mas não exploram os potenciais criativos e simbólicos que os espaços cotidianos podem acrescentar ao espetáculo. Por essa característica eles não são citados nesta monografia.

Em pesquisa nos guias da programação do Festival de Teatro de Curitiba dos últimos quatro anos (2010 a 2014), é possível identificar mais peças que se apropriaram de arquiteturas urbanas e que inseriram estes espaços como elementos de suas criações. No ano de 2010 foi realizada a peça *Burlescas*, da Companhia Silenciosa, de Curitiba. A peça, realizada no bar *Blues Velvet*, no Centro de Curitiba, buscou o ambiente que remetesse ao ambiente de cabaré “uma montagem instigante, composta por performances, danças sensuais, música eletrônica ao vivo, discotecagens inusitadas, esquetes teatrais, projeções de vídeo.” (BEM PARANÁ, 2010), estes elementos apresentados na peça buscavam referências ao espetáculo burlesco.

A escolha por um bar que se localiza em uma região da cidade de Curitiba, tida como *underground*, foi intencional e buscou despertar sensações e criar expectativas e inquietações no espectador, preparando o público para a experiência cênica que ele iria

vivenciar. O descritivo da peça apresenta: “Burlescas proporciona uma relação mais ativa entre obra e público, que circula livremente pelos ambientes, assiste às apresentações, interage com o que está acontecendo e também com os outros espectadores na medida em que assim quiser, elemento que torna cada apresentação diferente e única” (BEM PARANÁ, 2010).

No Festival de Teatro de 2011, a peça *Navalha na Carne*, texto de Plínio Marcos, montada pela companhia carioca Sete Sóis Produções Artísticas, utilizou um hostel, localizado no Centro de Curitiba, como local de realização da peça. A apropriação deste espaço se deu pelo ambiente que a peça retratou, um quarto de hotel de baixo nível – apesar de o hostel utilizado não ser um local desse estilo, mas estar em uma região de hotéis de baixo custo – um espaço de natureza semelhante ao cenário da peça e pelos espectadores assistirem a peça dentro de um dos quartos deste hostel.

Segundo a sinopse da peça: “para reforçar a violência, não só física como verbal, usamos o diálogo original na íntegra, convidando o público a assistir com a respiração presa, como se estivesse acontecendo ‘in loco’ o enfrentamento cara a cara com a crueldade e a violência dos personagens” (20º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA, 2011, p.166)

Na edição de 2012, a peça *Memórias Torturadas – A Ditadura e o Cárcere no Paraná* se apropriou da Penitenciária do Ahú para falar sobre a ditadura de 1964 no Paraná e os temas relacionados a ela, tortura, censura, política. Relevante destacar que a penitenciária foi realmente utilizada como cárcere para presos políticos na década de 70 e atualmente está desativada.

Em reportagem concedida ao repórter Roger Pereira, do portal *Terra*, na seção Arte e Cultura, o escritor e diretor da peça Gehad Hajar falou sobre as intenções e motivações para a criação do espetáculo, na reportagem é possível ler também uma breve descrição do clima do espetáculo e a forma de utilização do espaço da penitenciária: “o público passa por momentos angustiantes, percorre as galerias escuras do presídio, assiste a uma cena de tortura no pátio central da prisão e, na sequência sobe para o terceiro andar de alas de celas, onde acompanha a história [...]” (PEREIRA, 2012).

De forma diferente ao que foi realizado pelo *Teatro da Vertigem* no espetáculo *Apocalipse 1.11*, que utilizou o espaço pela carga simbólica que possui dentro de nossa sociedade sem que o texto tivesse uma relação direta com aquele presídio, o texto de *Memórias Torturadas* relacionou-se diretamente ao local e aos fatos históricos que aconteceram lá – além de utilizar a simbologia que o presídio possui. Isso se configurou como um fator a mais de significação e de aproximação do público com o espaço e com o

espetáculo, principalmente para espectadores que possivelmente vivenciaram essa história. Hajar ainda explica sobre a escolha do local:

A ideia só faz sentido aqui no presídio, se formos levar o espetáculo para fora, teremos que reescrever todo o texto. Trouxemos o público para cá para sentir um pouco da sensação. Sabe-se lá quantas pessoas foram torturadas e até morreram aqui dentro", contou Hajar. "O objetivo é causar um mal-estar mesmo, para que as pessoas deem mais valor a quem deu a vida para termos um país democrático. (PEREIRA, 2012)

Na edição de 2013 o Festival de Teatro trouxe a peça *Uma História Radicalmente Condensada da Vida Pós-Industrial*, do grupo paulistano Coletivo Independente. A peça, baseada no livro de David Foster Wallace, foi realizada no bar Gato Preto, tradicional bar boêmio do centro de Curitiba. O público, que se misturou com os frequentadores do bar, recebeu um aparelho com fone de ouvido que transmitiu as falas dos atores, somente essas pessoas puderam ouvir o texto da peça, que se desenrolou durante uma noite comum de funcionamento do bar.

O texto que se ouve é construído a partir de trechos do livro de Wallace, livremente adaptados para a situação e a arquitetura dos espaços. Efeitos sonoros controlados remotamente com o auxílio de equipamentos de som e computadores se sobrepõem à atuação dos atores criando um ambiente que existe principalmente como camada sonora para os espectadores. Ator e "plateia" se inserem assim dentro de uma espécie de realidade isolada dos demais visitantes. Esse espaço intransponível de fricção entre o real e o fictício, entre a "verdade" e a "mentira", entre a experiência pessoal e coletiva é também o espaço que circunscribe o universo dos personagens do livro. (FLORES, 2013)

Em outra matéria sobre o espetáculo encontram-se informações sobre a escolha do espaço pelo grupo e sobre a utilização deste local:

Queríamos um lugar com história na cidade. Um lugar que fosse tradicional, mas que tivesse um ar decadente". Para o staff da peça, a realidade do lugar se mistura inúmeras vezes com a história que eles contam. A atriz revela, ainda, que a mistura do habitual público da casa com o público do festival em si enriqueceu o enredo e as interferências performáticas. (PANEK, 2013)

Estas foram algumas das peças realizadas ao longo das edições do Festival de Teatro de Curitiba até o ano de 2013, que se apropriaram de arquiteturas urbanas e que se aproximaram da ideia de criação a partir de espaços não tradicionais do teatro. Principalmente no sentido de utilizar estes espaços como possibilidade de criação e de diálogo entre o espetáculo e a dramaturgia destes locais.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho foram citadas peças e comentários sobre espetáculos teatrais que, em sua maioria, propuseram a ocupação de arquiteturas da cidade como uma forma de utilizar a dramaturgia presente nestes espaços e de maneira que essa característica aproximasse e integrasse a cena e o público.

Essa intencionalidade é uma característica atual, mas que vem sendo desenvolvida desde o início do século XX, com criações teatrais que buscaram quebrar com as tradições do palco à italiana e de vista frontal, que determinavam posições muito estáticas e impessoais para o espectador. As pesquisas que foram desenvolvidas a partir desse período inicial da modernização teatral demonstraram a procura por relações diferenciadas entre o espetáculo e o público, mas também na exploração de novos espaços para realizações teatrais e a exploração destes espaços como fonte criadora e geradora de significações para o espetáculo.

A pesquisa e escrita desta monografia pretendeu destacar uma das múltiplas possibilidades de criação cênica, que se tornaram possíveis a partir da modernização teatral. Este trabalho procurou apresentar pesquisas cênicas que saíram dos espaços tradicionais do teatro e buscaram, nos espaços urbanos, arquiteturas que proporcionassem a criação teatral a partir de estruturas, simbologias e historicidades destes locais, e que também e principalmente, utilizaram essas características como caminho para intensificar a experiência teatral para os espectadores.

REFERÊNCIAS

20º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA. PROGRAMA OFICIAL, 2010.

21º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA. PROGRAMA OFICIAL, 2011.

22º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA. PROGRAMA OFICIAL, 2012.

23º FESTIVAL DE TEATRO DE CURITIBA. PROGRAMA OFICIAL, 2013.

ALMEIDA, Geraldo Peçanha de. *Palco Iluminado: 10 anos de história do Festival de Teatro de Curitiba* – Curitiba: Ed. UFPR, 2005.

BEM PARANÁ. *Companhia Silenciosa leva "Burlescas" ao Fringe*. Curitiba, 16 mar. 2010. Disponível em: < <http://www.bemparana.com.br/noticia/138257/companhia-silenciosa-leva-burlescas-ao-fringe> >. Acesso: 02 set. 2014.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. *O Percevejo Online*. v. 04, n. 01, ago – dez. 2012. Disponível em: < <https://docs.google.com/file/d/0BwfmmsYdfzi-LWhleHY5SjNLalU/edit?pli=1> >. Acesso em: 31 jul. 2014.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão In: A cidade como suporte da cena. *O Percevejo online*. vol. 1, fasc. 01, 2009. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/482> >. Acesso em 31 jul. 2014.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. *Revista Sala Preta*. vol. 13 n. 2, 2013. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/69073/71517> >. Acesso em: 13 de agosto de 2014.

FLORES, Isadora. Uma História Radicalmente Condensada da Vida Pós-Industrial – Festival de Curitiba. *Guia Cultura, Curitiba, 2013*. Disponível em: < <http://guiacultura.com.br/curitiba-pr/uma-historia-radicalmente-condensada-da-vida-pos-industrial-festival-de-curitiba> >. Acesso em: 08 set. 2014.

GARCIA, Silvana. Do Sagrado ao Profano: o Percurso do Teatro da Vertigem. In: *Teatro da Vertigem: trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. Disponível em: < <http://www.grupoxix.com.br/01/index.html> >. Acesso em: 26 de agosto de 2014.

GUILARDUCCI, Cláudio. *Memória Urbana: um espaço construído e um tempo contado*. Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana. s.d. UFRJ. Disponível em: < <http://www4.unirio.br/espacoteatral/textos.asp> >. Acesso em: 26 ago. 2014.

JAVIER, Francisco. *El espacio escénico como sistema significante*. Editorial Leviatan, Buenos Aires, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PANEK, Lucas. Arte em palcos alternativos. *Jornal Comunicação*, Curitiba, 09 abr. 2013. Disponível em: < <http://www.jornalcomunicacao.ufpr.br/arte-em-palcos-alternativos/> >. Acesso em: 02 set. 2014.

PEREIRA, Roger. *Festival de Curitiba: público vai ao presídio acompanhar peça*. Terra – Arte e Cultura. 06 abr. 2012. Disponível em: < <http://diversao.terra.com.br/arte-e-cultura/festival-de-curitiba-publico-vai-ao-presidio-acompanhar-peca,d09c421a2df4a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html> >. Acesso em: 06 set. 2014.

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

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia, no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

TEATRO DA VERTIGEM. Trilogia Bíblica. Apresentação de Arthur Nestrovski. São Paulo: Publifolha, 2002.

TORRES, Walter Lima. Nota sobre o trabalho do Diretor com o espaço teatral. Revista *O Teatro Transcende*. n. 13, 2004.