



Gean Alves Albuquerque da Silva

BR-3, UM PERCURSO
A cidade como potência artística e de criação

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Coorientador: Prof. Frederico Oliveira Coelho

Rio de Janeiro
Abril de 2022



GEAN ALVES ALBUQUERQUE DA SILVA

BR-3, um percurso: a cidade como potência artística e de criação

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Daniel Fernandes Castanheira

PUC-Rio

Profa. Tânia Alice Feix

UNIRIO

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Gean Alves Albuquerque da Silva

Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio (2022), graduado em Artes Cênicas pela mesma universidade (2020). É artista e interlocutor cultural.

Ficha Catalográfica

Silva, Gean Alves Albuquerque da

BR-3, um percurso : a cidade como potência artística e de criação / Gean Alves Albuquerque da Silva ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer ; coorientador: Frederico Oliveira Coelho. – 2022.

129 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2022.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Teatro brasileiro. 3. Teatro da vertigem. 4. BR-3. 5. Identidade brasileira. 6. Cidade. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Coelho, Frederico Oliveira. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

CDD: 800

Para os senhores que guardam as ruas. Laróyè!

Agradecimentos

Com minha entrada no programa de pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, evidenciaram-se os traços do meu percurso universitário que teve início quando comecei a graduação. Ocupar esse lugar, que por diversas vezes me foi dificultado, faz parte de uma complexa e intensa zona relacional de apoio e suporte. Esta dissertação não é o resultado de um trabalho individual, ela está impregnada das diversas vozes e corpos que me impulsionaram, me acolheram, me afetaram e me mostraram que o caminho pode ser árduo, mas que ainda assim continua sendo um caminho. Portanto, é tomado de forte emoção que dedico meus agradecimentos aos que, carinhosamente, me sensibilizaram, me moveram e acreditaram em mim.

Aos meus pais, dona Gil e seu Robson, que embora não entendessem nada do complexo mundo do menino que sonhava em ser artista, sabiam que a educação era uma chave capaz de mudar e produzir novas perspectivas do mundo, sobre o mundo, com o mundo. Agradeço imensamente por disponibilizarem o pouco que tínhamos (e até o que não tínhamos) para que eu pudesse chegar nesse momento.

À Roger Alves, meu irmão, por estimular em mim o desejo de se jogar no mundo e entendê-los como um enorme portal de conhecimento, de fruição e de vida.

À Ana Kiffer, por encorajar e acreditar em minha caminhada enquanto artista e pesquisador, por sinalizar caminhos frutíferos e fundamentais para essa investigação, por acolher com seu olhar sensível e poético os pequenos desafios aos quais esta pesquisa se inseriu, pela sua força, afeto e franqueza que cruzou toda a minha trajetória no mestrado, meus mais profundo agradecimentos.

À Frederico Coelho, por me instigar a mergulhar nas profundezas do processo de investigação acadêmica, pela generosidade com a qual olhou meu projeto de pesquisa antes da feitura da inscrição para o mestrado e pelos estímulos da sala de aula que reverberaram no desenvolvimento desta dissertação.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio concedido sem o qual este trabalho jamais poderia ter sido realizado.

À minha amiga e irmã, Marcela Maranhão, pelo gesto bondoso de abrir as portas de sua casa me oferecendo abrigo, carinho, afeto e, com isso, possibilitando a conclusão da minha graduação e, agora, da pós-graduação. Pelos objetivos compartilhados e pelas palavras de incentivo. Obrigado por acreditar nos sonhos de uma bicha alagoana.

À Gizelly De Paula, minha irmã, madrinha e amiga. Sua generosidade e afeto deram sentido a muitas palavras que escrevi nesta pesquisa. Sou grato pelos diálogos, trocas e encontros que me moveram, me impulsionaram e, por muitas vezes, me mostraram o caminho a ser percorrido. Obrigado por enxergar no outro uma potência artística e de vida.

À Thaís Nascimento, pela sua força e coragem. Pelas palavras sensíveis dirigidas a mim quando eu achava que tudo ia desmoronar. Lembro de termos sonhado com o mestrado e de ficarmos felizes com nossa conquista, sempre dando suporte a caminhada um do outro.

À Ana Paula Rolón, por me acolher, cuidar e confiar nas loucuras em que me coloco e a coloco. Por acreditar nos meus sonhos mais do que eu. Por transbordar generosidade, escuta e afeto. Por trazer movimento ao meu fazer artístico e a minha existência.

À minha amiga Mari Oliveira, que compartilhou comigo essa jornada louca de fazer um mestrado em meio ao caos mundano. Cada risada, comentário, nervosismo e ideias que compartilhamos sensibilizaram esta pesquisa e a minha vida. Mari, nós estamos conseguindo!

À Faed Breno, Bruna Christine, Dayene Santana, Marselha Mercedes e Manuella Tebet Gonçalves, amigos que confiam em mim e no meu trabalho. Meus mais intensos agradecimentos por me proporcionarem o mergulho em novas experiências, desafios, riscos e enfrentamentos.

Aos colegas de pós-graduação, em especial à Samantha Ribeiro pelas trocas que lapidaram o meu caminhar até aqui.

Ao FESP (Fundo Emergencial de Solidariedade da PUC-Rio) que possibilitou a minha estadia - e a de muitos outros alunos - na universidade

durante a graduação fornecendo auxílios socioassistenciais, como alimentação e transporte, para que fosse possível a conclusão da graduação.

Ao PET-Letras (Programa de Educação Tutorial), espaço em que tive meu primeiro contato com a produção acadêmica e onde surgiu o interesse em dar continuidade às atividades de pesquisa.

Salve a minha coroa, a meu pai Oxumarê senhor dos ciclos, do encanto e das transformações, que nos momentos mais tempestuosos me mostrou um caminho iluminado com as cores do arco-íris. Salve sua força e seu axé, meu pai. Arroboi!

Por fim, e não menos importante, saúdo a todas as Marias que guiaram minha trajetória. Laróyè Maria Padilha, Maria Mulambo, Dona Sete , Maria Quitéria, Maria Navalha e a todas as outras que firmaram e firmam os caminhos a serem percorridos. Axé!

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Silva, Gean Alves Albuquerque da. Kiffer, Ana Paula Veiga (Orientadora). **BR-3, um percurso : a cidade como potência artística e de criação**. Rio de Janeiro, 2022, 128 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“BR-3, um percurso: a cidade como potência artística e de criação” é uma investigação do processo de construção do quarto trabalho do grupo teatral paulista, Teatro da Vertigem. *BR-3* foi um espetáculo que teve como motor de criação uma pesquisa de campo em três localidades do país - Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC) - que visava investigar e descobrir certos aspectos ligados à identidade brasileira. O grupo, conhecido por encenar suas obras em espaços da cidade, apresentou o trabalho em questão no rio Tietê em São Paulo, sendo a primeira criação do coletivo a ser apresentada em lugar aberto, e, também, a primeira a utilizar uma viagem como motor para construção do espetáculo. O Teatro da Vertigem descobria, no processo de criação de *BR-3*, a cidade.

Palavras-chave:

Teatro brasileiro; Teatro da Vertigem; BR-3; Identidade brasileira; Cidade; Espaços urbanos; Intervenção urbana.

ABSTRACTO

Silva, Gean Alves Albuquerque da. Kiffer, Ana Paula Veiga (Tutor). **BR-3, una ruta: la ciudad como potencia artística y creativa**. Rio de Janeiro, 2022, 128 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

“BR-3, una ruta: la ciudad como potencia artística y creativa” es una investigación sobre el proceso de construcción de la cuarta obra del grupo de teatro paulista, Teatro da Vertigem. *BR-3* fue un espectáculo cuyo motor de creación fue la investigación de campo en tres localidades del país - Brasilândia (SP), Brasília (DF) y Brasiléia (AC) - que tuvo como objetivo investigar y descubrir ciertos aspectos relacionados con la identidad brasileña. El grupo, conocido por montar sus obras en espacios de la ciudad, presentó la obra en cuestión sobre el río Tietê en São Paulo, siendo la primera creación del colectivo presentada en un espacio abierto, y también la primera en utilizar un viaje como motor para construir el espectáculo. En el proceso de creación de *BR-3*, el Teatro da Vertigem descubrió la ciudad.

Palabras clave:

Teatro brasileño; Teatro Vertigem; BR-3; Identidad brasileña; Ciudad; Espacios urbanos; Intervención urbana.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. BR-3, UM PERCURSO	16
2.1. O início de uma pesquisa: Projeto Vertigem BR-3	16
2.1.1. A cidade e o Vertigem	21
2.2. Teatro da Vertigem parte em expedição que busca investigar os “Brasis”	39
2.2.1. A potência do outro	61
3. CIDADE E CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA	72
3.1. Eu odeio os atores	72
3.2. Uma história	81
3.3. Desdobramentos e afetações	83
4. O VERTIGEM OCUPA O RIO	98
4.1. Redescobrimdo o Tietê	98
4.2. O rio e São Paulo	114
5. CONCLUSÃO.....	121
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124

1.

Introdução

O que leva um artista a iniciar uma pesquisa senão um impulso, uma inquietação e um desejo de contaminação com o objeto estudado? Essa vontade quase incompreensível de afecção com o percurso investigativo, constitui o caminho de construção do quarto trabalho do Teatro da Vertigem e, também, de minha trajetória reflexiva em torno dos projetos executados pelo grupo teatral paulista. Aqui, mergulharemos no espetáculo *BR-3*. Por quê?

Ainda durante a graduação em Artes Cênicas - no decorrer de inúmeros cursos e aulas - pude estabelecer um primeiro contato com esse coletivo de São Paulo, que de imediato chamou minha atenção pelo modo como seus projetos eram estruturados e apresentados. Me inquietava a maneira como a trupe fazia uso da materialidade, dos signos e da vivacidade de espaços distintos do edifício teatral (ou sala preta) para dar vazão ao ato de criação cênica. Por um lado, foi por ocupar e inserir suas obras em lugares que se desviavam da lógica de “espaços destinados à apresentação teatral”, espaços urbanos, que o grupo ganhou uma certa visibilidade. Mas, por outro lado, devemos notar que esse desejo de integrar a encenação em determinado local faz parte de uma pesquisa anterior desse grupo, e que a feitura do projeto Vertigem BR-3, acabou por delinear a experiência dos artistas na urbanidade como meio potente de criação teatral da trupe.

Diferente do que aconteceu com os três primeiros espetáculos do Vertigem, *BR-3* teve como ideia embrionária uma viagem por terra que cruzou três lugares distintos do Brasil. Ou seja, era um espetáculo que, mesmo antes do início das investigações para a sua construção, já nutria um desejo de percurso, trajetória, caminho e pesquisa pelos terrenos da cidade. Aliás, faz parte do *modus operandi* da própria companhia dar desenvolvimento a seus projetos buscando um tensionamento entre pesquisa teórica e pesquisa prática.

O que me aproxima do coletivo, e consequentemente de sua quarta obra, é um desejo meu, enquanto artista, de entender a cidade como um lugar que produz experiências do comum. Como a partir da criação de um jogo de troca e aproximação - de relação - com o cotidiano, com os espaços e paisagens urbanas, enfim, com a cidade, consigo “dar a ver”, ou melhor, transfiguro as vivências tidas

no território das urbes em material para a criação artística? *BR-3* é o primeiro espetáculo do Vertigem que ativa, como motor de construção cênica, um olhar mais aguçado sobre as poéticas do cotidiano articulando-as ao próprio fazer teatral. Tanto no decorrer da pesquisa que gerou a obra, quanto em sua incorporação no espaço escolhido para a apresentação - nesse caso, o rio Tietê -, a cidade foi vista enquanto um lugar de fluxo, de relações coletivas e de porosidade, rascunhando um trabalho com traços interventivos, no qual o que se colocava em questão era algo além da implantação do espetáculo em circuito teatral, uma vez que o grupo enxergava no ato coletivo a configuração da peça.

No entanto, junto a essa vontade de criar um espetáculo calcado na experiência do enfrentamento, do corpo a corpo, da deriva e da errância na cidade, existia uma temática que rondava a proposição do coletivo: como investigar problemas concernentes à identidade brasileira tendo em vista a delimitação de três territórios do país (Brasilândia, Brasília e Brasília)?

Antes de querer entrar em qualquer discussão em torno do tema que acompanhou a feitura do espetáculo da companhia, entendo ser primeiro importante empreender uma reflexão acerca do modo como os artistas do Vertigem se propuseram abordar e construir o assunto. O quarto espetáculo do Teatro da Vertigem é o objeto central da análise que aqui proponho, já que ele me permite aprofundar a pesquisa sobre a ação artística que busca se enraizar na vida da cidade para daí poder dar desenvolvimento a atividade cênica. Na companhia paulista, o caminho de criação vai sendo desenhado através de práticas de improvisações que dão suporte para a transfiguração das experimentações (em torno da pesquisa teórico-prática) em matéria poética e de construção cênica. É evidente que em *BR-3*, essas experimentações estão, de certa maneira, imbricadas com a vivência dos artistas em território urbano. E para entender as circunstâncias que antecederam a realização da pesquisa do grupo pelos três territórios selecionados, vejo como necessária uma volta nas criações anteriores para localizar o trabalho na zona que estrutura o processo de construção da trupe: o processo colaborativo. Embora não seja meu foco, vejo como relevante trazer uma perspectiva dos processos anteriores do coletivo, já que foi a partir do desdobramento dos três primeiros trabalhos que a quarta montagem do grupo ganhou uma concepção mais expandida.

Para a análise do trabalho em questão, utilizei meios documentais como fontes primárias para a pesquisa. Entre entrevistas com os criadores da companhia, reportagens de jornais sobre o espetáculo, diário de viagem publicado em jornal, crônicas criadas a partir da vivência com os lugares percorridos pela trupe, e material bruto em vídeo com relatos sobre o trajeto de criação da montagem e a ocupação do rio Tietê - colhido pelo cineasta Evaldo Mocarzel que produziu um documentário sobre o trabalho do grupo -, mergulho numa indagação sobre construção artística e vivência urbana. Foi essa a primeira inquietação que me impulsionou em direção a quarta montagem da companhia, escolhendo-a como objeto de análise para o desenvolvimento desta dissertação.

Portanto, no primeiro capítulo é lançado um convite para embarcar no início da pesquisa que foi chamada de projeto Vertigem BR-3. Nele, pode-se encontrar a maneira como foi se desenhando os traços que tornaram o processo de investigação por Brasilândia, Brasília e Brasília possível. Ou melhor, é nesse capítulo que está sinalizado o modo como a escolha dessas três localidades se deu. Recorro a interlocução com as encenações do grupo que antecederam *BR-3* e com montagens de outras trupes, como forma de localizar o trabalho feito pelo Teatro da Vertigem no contexto teatral. O que pretendo fazer é mais uma indicação de alguns mecanismos que, de certa forma, encontram um ponto de similitude com o modo de estruturação e desenvolvimento artístico do coletivo paulista em sua quarta obra, do que uma reconstituição histórica.

Na tentativa de delinear alguns aspectos que acompanharam o andamento das investigações da companhia durante o projeto, rascunho três deles: O primeiro diz respeito à percepção do corpo enquanto território do sensível; o segundo está ligado ao entendimento de que no trabalho da pesquisa de campo a cidade não podia ser vista de fora, pois, segundo Raquel Rolnik “nunca se está diante da cidade, mas quase sempre dentro dela”¹; o último traz o encontro dos artistas do projeto com o urbano, responsável pela transposição das experiências de vivência nas três Brs em material cênico. Ou seja, tais aspectos vão ganhando seus rabiscos de acordo com a rota traçada no início da pesquisa do coletivo.

Quando o Vertigem estabelece como matriz de criação a investigação *in situ*, entende que o modo de capturar registros, informações e materiais para dar desenvolvimento ao espetáculo precisa se deslocar de uma ideia predatória,

¹ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 12.

buscando trabalhar na iminência do instantâneo, na experiência precária do viver, no movimento e na ação nômade. Assim, o grupo não desvincula a existência dos espaços urbanos das trocas e proximidades que geram um desejo de praticar o território da cidade. Isto é, ao perceberem a cidade como um campo de trocas, a trupe produzia relações com ela. E tais relações se davam a ver no momento em que o terreno urbano era experimentado enquanto território praticável. Palpável. Sendo assim, é ainda no primeiro capítulo, na seção intitulada “Teatro da Vertigem parte em expedição que busca investigar os 'Brasis'”, que busco contar, a partir das influências dos escritos registrados no diário de viagem de Ivan Delmanto, publicado pela Folha Online, o trajeto que a trupe fez de Brasilândia (SP) até Brasília (AC), passando por Brasília (DF).

Para concluir o capítulo, era quase impossível não perceber as influências dos encontros estabelecidos com os habitantes das três Brs durante a expedição. O outro, os cidadãos, os que vivem na cidade (ou a cidade), exerciam uma força disruptiva sobre a pesquisa do coletivo. Era através deles que os artistas conheciam os lugares que tangenciavam os grandes centros urbanos, além de encontrarem neles uma fonte de histórias, lendas e memórias sobre os territórios que eles habitavam. O “outro” seduzia o grupo por ser um manancial de recursos para a produção de material poético e de criação.

A maneira como a construção dramaturgica vai se desenrolando é a reflexão que constitui o segundo capítulo desta dissertação. Apesar de Bernardo Carvalho, dramaturgo de *BR-3*, ter sido convidado para participar de um projeto artístico coletivo e colaborativo, havia uma resistência por parte do dramaturgo - talvez por ter sido seu primeiro trabalho dramaturgico e, consequentemente, seu primeiro trabalho dentro de um processo coletivo - em incorporar-se ao fluxo propositivo do grupo. Por manter uma posição, muitas vezes, rígida em relação às suas propostas para a criação do texto da peça, Carvalho foi interpretado como um colaborador inflexível pelos atores do projeto, acarretando uma divisão entre atores e dramaturgo. Tal cisão fica mais evidente no momento em que Bernardo publica no jornal francês *Libération*, a matéria intitulada “Eu odeio os atores”, em que, referindo-se diretamente ao processo de criação do Teatro da Vertigem, declara seu ódio aos atores. O princípio de uma crise é instaurado na trajetória de criação da quarta encenação da trupe.

Quando a narrativa da peça é estabelecida, uma outra questão se faz presente. O ator Bruno Batista, morador de Brasilândia, interroga o modo como a periferia da zona norte da cidade de São Paulo está sendo retratada na encenação. Ainda que a companhia não buscasse uma reprodução exata das três BRs (Brasilândia, Brasília e Brasília) na montagem, buscaremos compreender de que maneira os lugares são retratados no espetáculo. Partiremos do princípio de que trabalhos que enxergam a cidade como meio de coletar material para o desenvolvimento artístico, de certa forma, determinam a produção de imaginários urbanos. Então, na seção nomeada “Desdobramentos e afetações”, procuro questionar, junto a Batista, os modos através dos quais Brasilândia, Brasília e Brasília estão sendo simbolizadas no trabalho.

Por fim, o último capítulo da dissertação tenta refletir sobre a integração do espetáculo no local escolhido para suas apresentações. Então, se durante esse estudo começo falando do nascimento do projeto e dos primeiros passos que ele vai ganhando em prol do desenvolvimento da pesquisa do coletivo, termino falando sobre o enraizamento da obra, gerada a partir dessa pesquisa da trupe, em terreno urbano, no rio Tietê.

A escolha do rio como local que receberia o quarto trabalho da trupe foi feita junto a definição do projeto Vertigem BR-3 como a próxima empreitada que a companhia enfrentaria. No momento de apropriação do Tietê, houve uma tomada de consciência, por parte dos artistas do projeto, em entender que aquele espaço ocupado se tratava de um rio, já que criou-se um imaginário que definia o Tietê enquanto um esgoto a céu aberto. Foi com a entrada dos criadores no leito do rio que tais questões saltaram aos olhos. E é com base nessa experiência sensível de dentro do rio que o Vertigem propõe para o público uma ressensibilização do olhar sobre o Tietê.

Opto por dar desenvolvimento a escrita desta dissertação contando uma história, acompanhada de fontes diretas e indiretas dos artistas envolvidos no processo de pesquisa e de montagem do quarto espetáculo do Teatro da Vertigem. A reflexão sobre corpo e cidade - base da investigação sobre um teatro que pensa e age no/o comum - se desenrola no interior desse fio narrativo que busquei tecer em forma ensaística. Como todas as histórias feitas de muitos fios, convido o leitor a continuar desdobrando os caminhos abertos, e por vezes ainda tão fechados, das múltiplas cenas que compõem em diversidade os muitos Brasis.

2.

BR-3, um percurso.

"O espaço é real porque ele afeta meus sentidos, antes de afetar minha razão. A materialidade de meu corpo coincide com a materialidade do espaço, ao mesmo tempo em que luta contra ela".

TSCHUMI, Bernard

2.1

O início de uma pesquisa: Projeto Vertigem BR-3.

No dia 24 de março de 2006, estreou no rio Tietê, em São Paulo, *BR-3*, o quarto trabalho da companhia paulista Teatro da Vertigem. Conhecida por encenar seus espetáculos em lugares alternativos, vide a contribuição dos três primeiros trabalhos da trupe², é em *BR-3* que o Vertigem expande sua pesquisa sobre a ocupação dos locais ditos não convencionais para a realização cênica. A começar pela escolha do rio. Diferente do que havia feito na *Trilogia Bíblica*, o coletivo ocupava pela primeira vez um espaço aberto. O Teatro da Vertigem descobria a cidade.

A proposta de apresentar um espetáculo no rio Tietê deu seus primeiros passos em um fórum de avaliação interno da companhia sobre a *Trilogia Bíblica*, realizado em meados do ano de 2003. Lá ficou decidido que os colaboradores do grupo se responsabilizariam pela apresentação de um texto prévio, dramático ou não, que desejariam ver em um próximo trabalho do Vertigem. O que diferia do percurso que iam traçando até então. Pois, nos espetáculos anteriores o grupo optou por mergulhar em processos de criação dramatúrgica (definindo um texto base como condutor dos caminhos a serem explorados pelo coletivo)³. Depois do insucesso das apresentações, já que os textos expostos não ganharam ressonância no grupo, Antônio Araújo, diretor artístico do Vertigem, expôs o embrião de uma ideia. Com a ida à exposição do fotógrafo Thomaz Farkas no Instituto Moreira

² *O Paraíso perdido* (1992) encenado na igreja de Santa Efigênia em São Paulo; *O Livro de Jó* (1996) encenado no Hospital Humberto I, também em São Paulo; e *Apocalipse 1,11* (2000) encenado no Presídio do Hipódromo, em São Paulo. Esses três espetáculos do grupo foram chamados de *Trilogia Bíblica*.

³ Em *O Paraíso Perdido*, o grupo tinha como fonte de criação o poema paraíso perdido de John Milton e o livro bíblico Gênesis; no *Livro de Jó*, o texto foi o livro bíblico de Jó; e em *Apocalipse 1,11*, foi escolhido o texto bíblico do Apocalipse de São João.

Salles em 2002, onde eram mostradas imagens de Brasília em construção, Araújo se depara e impressiona-se com imagens representando os “símbolos nacionais pela metade, sujo de terra, em construção”⁴. Juntando-se a esse acontecimento, resgata um convite feito pela Secretária Municipal de Cultura do Estado de São Paulo que consistia na ocupação (com uma espécie de residência artística) e apresentação de uma peça na periferia da zona norte da cidade. Pesquisando regiões nessa localidade, Brasilândia chama a atenção de Antônio que diz achar “engraçado uma região na zona norte de São Paulo chamada Brasilândia”⁵. Com a apresentação dessa ideia, o grupo começou a fabular uma viagem de Brasilândia à Brasília. E foi visitando um mapa que descobriram Brasiléia, começando aí, segundo o diretor:

“a brincadeira com esses três lugares que tem o radical Brasil. Quer dizer, Brasília, Brasilândia e Brasiléia. Aí essa coisa da viagem. A gente começou a discutir sobre a possibilidade de uma viagem, e um espetáculo que fosse criado a partir de uma viagem. (...) E aí essa ideia acabou sendo costurada, amadurecida, no final desse fórum”⁶.

Foi assim que, a partir da definição de três localidades específicas, se delineou o projeto que foi chamado de Vertigem BR-3. Conseguimos ver implícito no surgimento da primeira BR, mesmo que ainda de forma abstrata, o desejo que circundou a feitura de *BR-3*: a vontade de refletir questões ligadas a um entendimento do país e da construção da identidade brasileira. Isso foi se acentuando com a descoberta de Brasilândia e Brasiléia, dando início às brincadeiras e jogos feitos pela trupe com a nomenclatura das três regiões que carregam um radical de brasilidade, como bem disse Antônio Araújo.

Na verdade, o interesse pelo debate sobre temáticas que buscam entender e, até mesmo, descobrir certos traços de nossa nacionalidade não é uma novidade nos trabalhos feitos pelo Teatro da Vertigem. Em *Apocalipse 1,11*, montagem anterior à *BR-3*, o grupo mergulhou em um processo que teve como um de seus disparadores o assassinato de um índio pataxó, em abril de 1997, por cinco jovens da classe média-alta de Brasília. Antônio, que na época estava em Nova York subsidiado pela bolsa de estudos do *Kennedy Center for the Performing Arts*, ao

⁴ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1E. (02'07). (A partir de agora, todos os trechos retirados dos arquivos em vídeo fornecidos por Evaldo Mocarzel obedecerá a esse padrão de citação).

⁵ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1E. (02'40)

⁶ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1E. (03'07)

ler a notícia, e depois de meses fora do país, propôs para à companhia a construção de um espetáculo com a temática do apocalipse baseado no Apocalipse de São João. O interesse do diretor em relação ao texto sugerido era o aspecto “catastrofista do texto bíblico apocalíptico na medida em que ele pudesse traduzir a violenta realidade brasileira”⁷. Nesse sentido, o que o grupo pretendia com *Apocalipse 1,11* era “revelar o Brasil contemporâneo”⁸.

Como o próprio Vertigem afirma, *BR-3* mergulha em questões que foram inicialmente levantadas no espetáculo anterior⁹. Esse aprofundamento não se dá apenas sobre o tema que guia o processo de construção da encenação. A própria pesquisa de campo ganha uma outra dimensão na quarta montagem da trupe. Se levamos em conta de que foi em *Apocalipse 1,11* que o grupo começou a utilizar os recursos da pesquisa de campo com maior intensidade como uma das etapas do trabalho¹⁰, é importante saber que foi em *BR-3* que o estudo *in loco* deixou de ser apenas uma das partes do processo para se tornar o centro da criação, sem a definição de texto base que orientasse a trajetória de construção da montagem como nos casos anteriores.

Mas não é preciso voltar muito no tempo para observar que outros grupos teatrais mantinham práticas de criação semelhantes às do Teatro da Vertigem, como nos mostra Sílvia Fernandes em seu livro *Grupos teatrais: anos 70*. Em janeiro de 1980 o coletivo carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone estreou no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, *Aquela coisa toda*. O espetáculo era dividido em duas partes no qual a segunda delas narrava a viagem que o grupo havia feito pelo país, evidenciando, como observou Fernandes, o uso da experiência coletiva enquanto fonte temática da encenação. Além disso, o coletivo promovia a montagem como obra em processo, nas palavras de Sílvia: como “amostragem de um processo de

⁷ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. 228 f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. p. 102.

⁸ IBIDEM, p. 103.

⁹ “Em *BR-3*, o Teatro da Vertigem se aprofunda na descoberta da identidade e do caráter nacional iniciado com *Apocalipse 1,11*”. Ver: Teatro da Vertigem. “BR-3”, in: *Teatro da Vertigem*. Acesso: 09/12/2021. <https://www.teatrodavertigem.com.br/br-3>

¹⁰ Em *O Livro de Jó*, segundo espetáculo do Teatro da Vertigem, a pesquisa de campo era destinada apenas à elaboração das personagens. Já em *Apocalipse*, tal atividade ganha maior amplitude, abarcando o desenvolvimento dramático. Foi, também, em *Apocalipse* que o grupo começou a realizar atividades de caráter pedagógico que estavam associadas diretamente ao desenvolvimento cênico. Ver: ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008.

trabalho”¹¹. O que se acentua com a encenação do último trabalho dos “asdrubals” de 1983, *Farra da Terra*. Nele, o grupo buscava se transformar em propositos de situações, ideias e estímulos, despindo-se do espetáculo enquanto obra acabada.

Uma outra trupe surgida em 1977, Teatro do Ornitorrinco, também buscava executar o que a pesquisadora chamou de teatro em progresso. Um teatro “com perspectivas de ser repensado durante a feitura”¹². E mais, “que não se cristalizasse com a estreia, mas fosse permanentemente modificado em função do público e da intervenção dos novos atores incorporados ao trabalho, ou mesmo da insatisfação da equipe diante de soluções consideradas insuficientes”¹³.

No Teatro da Vertigem esse fenômeno transitório e frutífero da obra aberta, do teatro em progresso e do *work in progress*¹⁴, acompanha todas as suas criações. Seu diretor artístico faz questão de pontuar tanto em sua dissertação de mestrado quanto em sua tese de doutoramento¹⁵ a zona precária por eles habitada, no qual a obra insiste em fracassar a qualquer tentativa de conclusão. Em espetáculos como esses a própria ideia de estreia sofre modificações tornando-se cada vez mais comum a exibição de trabalhos em desenvolvimento, “que vai produzindo novas versões de si durante o período de apresentações”¹⁶.

Em *BR-3* não é diferente. O espetáculo abriu seus ensaios no rio Tietê em novembro de 2005, convocando o público, de certa forma, a participar da construção cênica da montagem. Isso fica evidente quando Sílvia Fernandes (convidada para fazer parte da equipe de coordenação teórica e dramaturgismo do projeto) elabora um questionário com perguntas sobre o trabalho dirigido aos espectadores que, no final do espetáculo, respondiam com suas impressões acerca da encenação. Com o *feedback* em mãos, o grupo avaliava as mudanças que eram importantes serem feitas tanto na dramaturgia como em qualquer outra área que fosse necessária a modificação. Aliás, como já mencionamos, a obra em processo contribui para a produção de um acentuado número de versões do espetáculo, já que é somente o final da temporada que marca a possibilidade de conclusão do

¹¹ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas - SP: Editora da Unicamp. 2000. p. 80.

¹² IBIDEM, p. 90

¹³ IBIDEM, p. 130.

¹⁴ Ver: COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

¹⁵ Ver: ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. e ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*.

¹⁶ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 84.

trabalho. Porém, a finalização não é a completude do espetáculo, ou melhor, ela não se concretiza com a coagulação do processo, mas sim em seu esgotamento e abandono, como observa Araújo:

“é justamente o fim da temporada que, hoje, marcaria o fim da obra - e de seu processo. E essa finalização, na maior parte das vezes, não é caracterizada pelo gesto deliberado, volitivo e heróico da "última pincelada", mas é fruto do abandono, da desistência, do cansaço ou incapacidade em continuar transformando aquele material vivo. O que existe é apenas a "última versão", não mais a "versão final"¹⁷.

As versões que vão sendo produzidas ao longo dessa transitoriedade criativa ganham forma na relação das diversas vozes que estão imbricadas no percurso de construção do espetáculo. Formando uma espécie de palimpsesto onde a obra vai se desenhando a partir do resultado dos rabiscos anteriores e, como em *BR-3*, do contexto ao seu redor. O diretor complementa toda essa discussão quando pensa no período de ensaio como produtor de um “texto móvel”,

“escrito e apagado a várias mãos, por todos os artistas envolvidos e pelo próprio público - quando este é convidado a interferir nos rumos da criação. Período sísmico, turbulento e instável que produz uma "escritura" de igual natureza. Nesse sentido, talvez seja fecundo pensar o processo de trabalho como um "texto", como uma "obra" também, com elementos estruturais, operadores e dispositivos, e até mesmo com precipitações estéticas. É claro que sempre perpassado pelo provisório e pelo transformativo”¹⁸.

É a partir dessa estrutura plural que *BR-3* vai ganhando os traços que o tornará um dos trabalhos mais radicais feito pelo Teatro da Vertigem. Mas, antes de navegarmos a fundo em indagações suscitadas pelo quarto trabalho da trupe, é necessário, mesmo que brevemente, fazer algumas ponderações sobre a forma como o grupo concebe seu fazer teatral: praticando o processo colaborativo¹⁹. Tal

¹⁷ IBIDEM.

¹⁸ IBIDEM, p. 85.

¹⁹ Esse estudo não tem a pretensão de centrar-se na problemática que circunda a prática do processo colaborativo. Entendo como necessária uma rápida discussão sobre esse método de criação, já que estamos mergulhando em uma obra que foi produzida com base nesta prática. E que, como veremos ao longo dessa pesquisa, a não afinidade por parte de alguns artistas para com ela, criou zonas de conflitos durante o processo. Para quem quiser ter um panorama sobre a noção de processo colaborativo, ver a tese de doutorado de Antônio Araújo: *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Lá o diretor desenvolve um estudo sobre tal metodologia, distinguindo-a da ideia de criação coletiva. Além de detalhar a maneira como o grupo pratica o processo em colaboração. E, quem busca entender como nasce a

exercício intensifica a provisoriedade da construção cênica, sendo o grande responsável pelo constante refazimento do texto.

De maneira geral, por adotar o processo colaborativo como método de criação, o Teatro da Vertigem distingue-se de grupos como o Asdrúbal Trouxe o Trombone que trabalha na clave da criação coletiva. Embora ambas as companhias mantenham características parecidas na forma como apresentam e constroem seus trabalhos, é na manutenção das funções teatrais que o Vertigem vai estruturando sua prática. Ou seja, o processo colaborativo começa a se distanciar da criação coletiva a partir do momento em que se conservam funções como as do diretor, do dramaturgo, dos atores e de outros artistas que colaboram com a construção do espetáculo. Já na criação coletiva, grosso modo, não há a existência das funções posto que todos os participantes da trupe são responsáveis pelo desenvolvimento da obra.

Ainda que haja a definição das atividades no processo colaborativo, nada impede que, por exemplo, os atores interfiram no trabalho da direção, no da dramaturgia ou em qualquer outra área artística, produzindo através de uma espécie de coparticipação uma obra com co-autorias. Então, talvez seja errôneo afirmar que a dramaturgia em *BR-3* pertence apenas ao dramaturgo Bernardo Carvalho ou que a direção do espetáculo é única e exclusiva de Antônio Araújo. O grupo nos ensina que embora estabelecidas, é importante enxergar no ato de esvaziamento das funções teatrais o valor de uma criação polifônica.

É tendo em vista essa perspectiva da obra aberta e do processo colaborativo que embarcaremos em uma jornada de descobertas. De certa forma estamos reavivando, quinze anos após o início da apresentações do espetáculo, a “última versão” de *BR-3* para que possamos entender os modos que levaram o Teatro da Vertigem a produzir um espetáculo tão grandioso. E que coloca em pauta não apenas a discussão sobre os aspectos da descoberta da identidade nacional, mas que, principalmente, revela uma criação teatral infestada, contaminada e fedendo a cidade. O Teatro da Vertigem descobria em *BR-3* a potência artística do urbano.

2.1.1 A cidade e o Vertigem

prática do processo colaborativo no Teatro da Vertigem, ver: ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

Depois de definido, o projeto partiu em busca de colaboradores que pudessem contribuir com o processo que o grupo acabara de começar. Sendo assim, a pesquisadora Sílvia Fernandes recebeu o convite para unir-se ao diretor e dramaturgo Ivan Delmanto e juntos formarem a equipe de dramaturgia da montagem. Embora *BR-3* nasça do desejo da construção de um espetáculo centralizado na experimentação e na vivência dos três locais escolhidos, uma outra camada de igual importância no processo soma-se à pesquisa de campo, e é nela que podemos notar com maior acuidade o trabalho feito pelos dramaturgistas, qual seja: a pesquisa teórica.

Talvez seja bom lembrar que o Teatro da Vertigem surge, primeiramente, enquanto grupo de pesquisa. Quando em 1991, um coletivo de jovens artistas recém-formados na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) juntou-se com o intuito de dar continuidade aos estudos. Por conta disso, foi formado um grupo de pesquisa que mais tarde mergulharia em uma investigação sobre alguns dos aspectos da física clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Dessa experimentação teve origem, em 1992, a trupe Teatro da Vertigem e, conseqüentemente, seu primeiro espetáculo, *O Paraíso Perdido*, encenado na igreja de Santa Efigênia em novembro daquele mesmo ano.

Ainda que a função do dramaturgo venha aparecer apenas no terceiro trabalho da companhia, nas criações anteriores conseguimos constatar uma espécie de tateamento, ou mesmo o início do que viria a ser o trabalhado de dramaturgia no grupo. Se em *BR-3* tal função centrou suas ações, principalmente, no levantamento de material bibliográfico e na configuração de seminários, em *O Paraíso Perdido* foi feita a divisão de dois grupos que exerciam atividades semelhantes às do dramaturgo. Um deles ficou encarregado pela composição dos modos de andamento da pesquisa (o grupo de pesquisa), e o outro (equipe temática) foi imbuído do levantamento, organização e seleção de todo o material teórico e literário. Aliás, o primeiro espetáculo do Vertigem foi quem trouxe à luz “vários dos procedimentos metodológicos que (foram) aprofundados ou reelaborados nas montagens posteriores”²⁰, especialmente os mecanismos do processo colaborativo.

²⁰ ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. p. 12.

O próximo passo dado, após a escolha dos dramaturgos, foi em direção a definição do nome de Bernardo Carvalho que assumiu, junto com Antônio Araújo, a coordenação da viagem que cruzou as três BRs: Brasilândia (São Paulo), Brasília (Distrito Federal) e Brasiléia (Acre).

É aqui que começa a nossa jornada.

No dia 11 de março de 2004 foi inaugurada em Brasilândia a sede provisória que funcionou como base e abrigou as ações do Teatro da Vertigem. A ocupação da comunidade, que durou de março a dezembro daquele ano, deu o pontapé inicial nas experimentações do projeto Vertigem BR-3. Porém, as primeiras incursões feitas à região foram realizadas ainda no final de 2003. Foi por meio do contato com as lideranças políticas e culturais do bairro que o grupo conheceu os líderes comunitários locais, e assim, juntos, pensaram em maneiras de como as atividades da companhia deveriam se desenrolar pelo bairro. Dessa forma, foi disponibilizada uma casa semidestruída que passou por uma reforma, feita pelo coletivo no início de 2004, para que o trabalho pensado pudesse ser desenvolvido.

O Barracão Cultural - nome dado à "sede" avançada da trupe na região - recebeu treze oficinas²¹ que duraram de março a dezembro daquele ano, com exceção do mês de julho quando foi realizada a viagem de São Paulo ao Acre. As atividades pedagógicas executadas pelo Vertigem em Brasilândia fizeram parte das contrapartidas sociais da proposta feita pela Secretaria Municipal de Cultura que viabilizou toda a ocupação. Mas, como Antônio Araújo pondera, o grupo buscou realizá-las se desviando de qualquer "lógica 'oficineira' - em geral associada à obrigatoriedade de contrapartida social - que substitui a qualidade da experiência pelo mero cumprimento de tarefa assistencial"²².

Para além da simples execução das contrapartidas, as oficinas em Brasilândia significavam a abertura de uma aproximação mais íntima da trupe com o bairro. Talvez, o principal interesse nas atividades pedagógicas se delineava na maneira com a qual os artistas experimentavam e construíam a relação com os alunos. O Vertigem se opunha ao enrijecimento da forma "oficina", no qual os

²¹ "Teatro para crianças; teatro para adolescentes (turmas 1 e 2); música; DJ; cenografia; iluminação: figurino; dramaturgia; vídeo; formação de monitores; expressão corporal para mulheres e teatro para a melhor idade". Ver: Araújo: *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 123

²² IBIDEM, p. 134

alunos iriam ao Barracão para somente assistir às aulas. Ao invés disso, o grupo incorporava-os “ao movimento turbulento e dinâmico do próprio criar”²³ O que transformava os alunos em também criadores da encenação.

A companhia procurava contornar um certo tipo de captura predatória de material para o desenvolvimento do espetáculo, dando espaço a uma coleta assentada na experiência e vivência prática do lugar. Isso fica evidente na utilização dos exercícios de livre investigação. Se às terças-feiras o grupo realizava as atividades pedagógicas na “sede”, nas quintas os artistas continuavam a pesquisa “por meio de visitas, encontros, entrevistas, caminhadas de reconhecimento, improvisações na "sede" da companhia e no seu entorno”²⁴. Partia-se da experiência do corpo no mundo. *BR-3* ia ganhando a estrutura de uma *cartografia sentimental*²⁵.

Não seria engano pensar nas atividades pedagógicas exercidas como uma das etapas do processo colaborativo. Aliás, cabe ainda fazer uma observação acerca do exercício da construção colaborativa. Araújo deixa bem claro em *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*, que os modos de exercício da criação em colaboração são diversos, e vê como equivocado definir uma única maneira para sua realização. Portanto, é falho afirmar que determinado grupo, que adota o exercício como forma de construção artística, desenvolve sua prática corretamente ou não. Pelo contrário, não há uma fórmula exata de exercê-lo, “cada companhia ou coletivo de artistas encontra o seu modo de operar à medida que o movimento criador se instaura”²⁶. Assim é com o Teatro da Vertigem. Com as atividades pedagógicas

²³ IBIDEM, p. 154

²⁴ IBIDEM, p. 123

²⁵ Suely Rolnik, no prefácio da segunda edição do livro “Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo” (2016), pondera que nossos órgãos dos sentidos são portadores “de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical”. A primeira é responsável pela criação de condições para que nos localizemos no “mapa de representações vigentes e nele possamos nos mover”. É o equivalente à percepção, que nos permite “apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido”. Rolnik chama essa primeira capacidade de *olho-retina*. Já a segunda, prossegue Rolnik, “nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” o que ela vai chamar de *corpo vibrátil*, em que “dissolve-se as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo”. Essa dupla capacidade dos órgãos dos sentidos, capacidade de percepção e a vibratibilidade do corpo, por mais paradoxal que sejam, trabalham em conjunto e fazem parte do que a pesquisadora chamou de cartografia sentimental. Ver: ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

²⁶ Araújo: *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 147.

correspondendo a uma das etapas do exercício colaborativo do grupo, que incorpora aprendizado e criação, vai ficando mais visível a pluralidade de vozes que constituem a quarta montagem da trupe. Vozes de colaboradores “momentâneos”, se assim podemos dizer, somam-se às da companhia para, a partir daí, dar vazão ao movimento criativo.

Por outro lado, a feitura das oficinas em Brasilândia destaca uma outra face do projeto. Como bem entende Araújo, a ocupação da região não foi feita de forma unilateral. “Se por um lado, através de tais atividades pedagógicas os artistas se inserem na comunidade e passam a exercer uma função dentro dela, por outro, aquela paisagem geográfica e humana impregna a obra em gestação”²⁷. O diretor abre espaço para que possamos pensar que não existe criação, em *BR-3*, sem o desejo de contaminação com e nas localidades escolhidas como eixo para a construção do espetáculo. Como podemos observar na afirmação de Antônio, essa contaminação se articula de maneira dupla. Se o *Work in progress* do Vertigem é impregnado pelas relações tanto geográficas como humanas que os artistas estabelecem não só em Brasilândia, mas também nas outras regiões por onde passaram, da mesma forma os locais percorridos marcam a existência do projeto executado pelo grupo. Em artigo intitulado *Cidade-corpo*, publicado na Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Cássio Viana Hissa e Maria Luísa Magalhães Nogueira refletem sobre a cidade e o corpo, e nos ajudam a pensar a relação entre a criação artística em *BR-3* e a cidade.

“O corpo é o lugar de onde vemos o mundo, que faz o mundo vibrar e nos faz ver o universo de determinada forma: o modo como vivemos o corpo. O corpo é o território de onde dizemos o mundo. No mínimo, o corpo é um instrumento de ação. O corpo olha, é, sente; o corpo pensa. É o corpo que sente, pensa e diz a cidade e, ao dizê-la, transforma-se nela. O inverso: a cidade marca a sua existência por meio do corpo dos sujeitos do mundo que, nos lugares-territórios, experimentam a vida”²⁸.

Há três aspectos do trecho citado que transitam por grande parte da gestação de *BR-3* e que gostaria de pôr em evidência. O primeiro deles diz respeito a uma espécie de percepção do corpo enquanto território do sensível. Uma das preocupações que rondavam a pesquisa de campo, como já foi

²⁷ IBIDEM, p. 155

²⁸ HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016, p. 61. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2674>.

mencionado, reflete-se na maneira como o grupo buscava se relacionar com as três regiões escolhidas sem a pretensão de capturar predatoriamente informações e materiais que os ajudariam na construção do espetáculo (ao mesmo tempo, não pretendiam assumir uma certa posição turística, passiva e acomodada). O Vertigem procurava ao máximo incorporar-se ao fluxo, ao movimento, as relações coletivas e ao organismo poroso dessas regiões. Isso ganha força quando Guilherme Bonfanti, responsável pelo desenho de luz, relata que o trabalho que fez durante a pesquisa, em um primeiro momento, consistia em buscar elementos nas três BRs que pudessem ser reproduzidos no espetáculo. Mas logo abandona a ideia quando percebe que o projeto que estava sendo realizado, não tinha a pretensão de representar as características das localidades:

“Quando a gente começou essa pesquisa... Brasilândia, depois Brasília e Brasília, no começo eu fiquei um pouco preocupado em trazer elementos para o espetáculo... E olhar a casa. Como que era a luz da Brasilândia... E aí chegou um momento que eu falei: não, bobagem. Acho que eu não preciso ter essa fotografia, porque eu não vou fazer isso no espetáculo. Eu acho que o que eu preciso é vivenciar esses lugares. E deixar que isso fique impregnado em mim, porque isso vai sair trabalhado por esse meu olhar”²⁹.

A maneira como o artista destaca a tomada de consciência, opondo a forma “predatória” da colheita de material à vivência por meio de uma impregnação do corpo nas BRs, submete, por um lado, a experiência visual à incorporação dos outros sentidos humanos, tornando o processo de pesquisa uma experiência, acima de tudo, corporal.

Podemos notar essa mesma preocupação no diário de viagem escrito por Ivan Delmanto, disponibilizado na Folha Online. Lá, o dramaturgista publicava quase que diariamente relatos sobre o andamento da viagem da trupe. Dos vinte e cinco relatos que Delmanto publicou, é no segundo, intitulado “*Como interagir com as cidades sem desfigurar a pesquisa?*”, que foi colocada uma problemática aos dezoito colaboradores que embarcaram na expedição. Como, então, desviar da imagem da coleta agressiva de informações ou da de um “contemplador de paisagens”? Ivan sugeriu que a experiência da viagem se situasse para além de um “relato do olhar” e se instaurasse na ação. Tal sugestão ganha uma nova face quando mais tarde a companhia muda o foco da pesquisa. Se o projeto surgiu a

²⁹ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1C. (00’20)

partir da ideia de montar um espetáculo tendo em vista uma viagem por terra que cruzasse Brasilândia, Brasília e Brasília, durante o trajeto o grupo integrou ao estudo o próprio ato de viajar como matriz de criação. Ou seja, a importância da pesquisa passou a ser o percurso traçado, sendo as três BRs transformadas em pontos fixos que serviriam de guia para o coletivo.

Para a companhia, o contato com essas regiões passou pelo crivo de entender as maneiras de sociabilidade e vida locais. Embora tivessem como um de seus objetivos investigar as problemáticas e as transformações existentes na ideia de identidade brasileira, não podemos esquecer que tal discussão era proposta com base na delimitação dos três territórios. E a importância da imersão feita neles se efetivou quando o grupo compreendeu que, para que pudessem dar continuidade a pesquisa, era necessário reconhecer que a realidade desses locais era constituída pelas pessoas que deles faziam uso e os habitavam. Fazendo transparecer a razão pela qual a trupe enxerga todos os que, de alguma maneira, surgiam no caminho da investigação como, também, criadores do espetáculo. Em outras palavras, como nos mostra Cecília Maria de Moraes Machado Angileli, são os habitantes das três BRs, que vivem e percorrem diariamente esses lugares, os detentores do conhecimento que constituem suas paisagens³⁰. É aí que encontramos o ponto que distingue as atividades pedagógicas executadas pelo Teatro da Vertigem em Brasilândia do simples cumprimento das contrapartidas sociais vinculadas ao fomento recebido da Secretária Municipal de Cultura. A companhia buscava por meio da inserção dos artistas na periferia de São Paulo uma aproximação mais íntima, não só com o lugar-território, mas também com seus habitantes.

Nosso segundo aspecto vai se rascunhando junto ao primeiro. Se para a pesquisa que estava sendo feita era necessário levar em conta o espaço vivido e gestado pelos próprios habitantes, o grupo partia do princípio de que não podia ver a cidade de fora, já que “nunca se está diante da cidade, mas quase sempre dentro dela”³¹.

Esse aspecto justifica, por um lado, a mudança de foco na pesquisa do coletivo. A forma como o grupo estrutura seu fazer artístico já revela um certo nível de processualidade na trajetória da construção de *BR-3*. Se o Vertigem

³⁰ Ver: ANGILELI, C. M. M. M., *Paisagem revelada no cotidiano da periferia: Distrito de Brasilândia, Zona Norte do Município de São Paulo*. 2007. 281 f. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) Faculdade de arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo.

³¹ ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

produz seu trabalho tendo em vista a obra em processo, também, não se deve esquecer que a experiência na cidade é, ela própria, efêmera e contribui, de alguma maneira, com essa processualidade. Exemplo disso é o desvio do estudo, em que o percurso ganhou uma posição central na criação. Isso só foi possível no trânsito por terra pelos lugares por onde a companhia passou. Aliás, é preciso entender que as questões que dizem respeito ao entendimento do corpo imerso na cidade, encontram na quarta criação da trupe um espaço de maior desenvolvimento. Para o nosso segundo ponto trago, inicialmente, o primeiro encontro do Vertigem com as problemáticas derivadas do contato entre os artistas e a cidade.

Se inicia em *O Paraíso Perdido*, a trajetória que liga os colaboradores da trupe à urbe. A estreia do espetáculo foi marcada por uma onda de protestos de católicos extremistas contra a realização do trabalho na igreja de Santa Efigênia. O grupo, que tentou impedir de inúmeras formas a estreia, tomou conta do local logo após o término das atividades religiosas, buscando impedir a realização da peça. Com o público chegando, os religiosos se negavam a sair da igreja proferindo cânticos e orações como forma de protesto. Até que em um determinado horário (Araújo relata que o motivo da saída dos católicos da igreja se deu em razão do horário de fechamento do metrô), o grupo de fiéis deixa a igreja e a companhia decide estreiar o espetáculo com os espectadores que ali ficaram vendo as negociações, sem sucesso, entre a trupe e os crentes.

Mesmo com a estreia do espetáculo, o grupo fundamentalista de fiéis conseguiu com que, no segundo dia, as apresentações fossem proibidas. Foi então que o Vertigem recorreu ao apoio de jornalistas, intelectuais e artistas, causando barulho com a decisão do cancelamento repentino da encenação. Mais tarde, foi decidido que “um grupo religioso, composto por padres, freiras, teólogos e representantes de pastorais, iria assistir à peça (...) para então julgar se o trabalho deveria ou não ter o prosseguimento”³². Com a imposição desta condição para que o espetáculo pudesse ter a chance de defender sua continuidade, o que não se distancia de ações exercidas nos últimos anos contra a cultura brasileira, a trupe submete a encenação à aprovação do “júri”, que decide pela sua continuação.

³² ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. p. 180

Passado o primeiro final de semana, Antônio Araújo recebe uma ameaça de morte anônima enviada por carta. Outras cartas foram enviadas com ameaças ao diretor e aos atores caso o espetáculo continuasse a ser apresentado no local. Por conta disso, para que *O Paraíso Perdido* pudesse ser encenado, o coletivo contou com a presença de dois policiais que faziam revista em cada pessoa que entrava na igreja. Além da Secretária de Segurança Pública ter disponibilizado viaturas para que fizessem rondas pelo local durante a realização do espetáculo.

O que vemos é que, para além de uma ressignificação do espaço urbano para a atividade cênica, o coletivo ativa uma dimensão política da cidade. A igreja enquanto *locus* de ação religiosa, é incorporada ao projeto do *Paraíso* e ressignificada como espaço teatral, causando a revolta de um grupo fundamentalista de católicos que solicitaram o cancelamento do espetáculo por acreditar que o local ocupado era destinado a um único fim, a uma única ação e prática. Sendo assim, foi mobilizada uma camada da população que reivindicava o direito do coletivo em realizar a encenação no local para o qual foi pensada. Esse diálogo, mesmo que acontecendo de forma extremista, nos fala Araújo, “recuperou uma dimensão que sempre foi dele (do teatro) - mas que parecia embaçada ou esquecida - de arte pública”³³. Não é de se estranhar que em *BR-3* o mecanismo do *feedback*, de alguma maneira, buscava um diálogo com o público e, em consequência disso, os transformava em co-criadores da obra em gestação.

Por outro lado, a temporada do quarto trabalho do coletivo, também teve uma interrupção abrupta. Só que, diferente do que aconteceu com *O Paraíso*, não houve retomada. Na verdade, o Teatro da Vertigem passou por diversos conflitos durante o projeto Vertigem BR-3, que quase ocasionou o fim da companhia. Mas, por ora, nos centraremos em questões que tratam da suspensão inesperada do espetáculo.

A falta de patrocínio foi o grande responsável pelo encerramento da encenação. A empresa dona das embarcações utilizadas pelo grupo, TransRio, afirmava que era insustentável manter o preço dos quatro barcos alugados por um valor mínimo, quase quadruplicando o preço da mensalidade que a trupe deveria desembolsar para dar prosseguimento ao espetáculo. Sem ter dinheiro para custear o aluguel, o Vertigem acabou interrompendo as apresentações com apenas dois meses de temporada. Porém, à convite do festival Rio Cena Contemporânea, a

³³ IBIDEM, p. 182.

trupe apresentou a peça pela última vez na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, em outubro de 2007. A companhia acreditava que havia algo além da impossibilidade de manter os preços do aluguel das embarcações como combinado inicialmente. Com as apresentações obtendo um número significativo de espectadores, a trupe presumia que o aumento no valor do aluguel se deu por conta do lucro que a empresa prestadora do serviço perdia tendo em vista a quantidade do público pagante que participava da obra. O *Vertigem* foi então abatido pela cidade do lucro.

O que fizemos até aqui foi abordar por uma outra perspectiva, o modo como a imponderabilidade do urbano atravessa, de alguma maneira, os trabalhos feitos em locais do cotidiano e impactam a continuidade da obra. Como espaço urbano, entendemos não só os lugares concretos da cidade, aqueles nos quais é possível atribuir características e sentidos através da captura de suas formas pelo olhar, o do olho-retina, como nos lembra Suely Rolnik³⁴, mas também, como vimos e veremos um pouco mais, aquele que abarca a experiência do espaço vivido pelos cidadãos.

O primeiro trabalho da companhia (*O Paraíso Perdido*) traz a concretude de uma obra que ativa as manifestações urbanas e que é pioneira na relação construída, pelo grupo, com o espaço da urbe. Tal relação influenciou, como diz Araújo, os trabalhos posteriores, como é o caso de *BR-3* que teve como matriz de criação uma pesquisa de campo.

"Esse poder de interferência nas instituições e de diálogo com a cidade, apesar de descoberto de forma traumática, e não intencional, repercutirá no trabalho do grupo. Arrisco a dizer que, se não tivéssemos enfrentado tão grandes resistências, o grau de engajamento, posicionamento e entrega para os espetáculos posteriores, não teria sido o mesmo"³⁵.

Esse tipo de descoberta foi possível quando a trupe enxergou a cidade enquanto campo de experimentação. Passemos agora a analisar este segundo aspecto com base no processo de pesquisa nas três BRs.

Para que pudessem vivenciar, como nos disse Guilherme Bonfanti, os lugares por onde passavam, o coletivo viu como necessário fugir de uma colheita agressiva de materiais que possibilitaria o desenvolvimento do trabalho,

³⁴ Voltar a nota 23.

³⁵ ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. p. 182.

direcionando seu foco para a fabricação de multi-encontros. Isso abre brecha para entendermos que os materiais que iam sendo colhidos pela trupe, ganhavam origem nos encontros estabelecidos durante o percurso da e entre as BRs. Lembremos que tais acontecimentos não se restringem apenas ao mecanismo da pesquisa de campo. Toda a pesquisa em si esbarra em certos aspectos do encontro enquanto acontecimento produtor de matéria artística. Seja na pesquisa teórica com a feitura dos seminários que possibilitaram momentos de troca entre os artistas e alguns intelectuais como Suely Rolnik, Guilherme Wisnik, Pedro Fiori Arantes, Cibele Rizek, Wagner Hermuche, Aírton Rocha, entre outros. Ou, na pesquisa prática com as atividades em Brasilândia e a viagem de São Paulo ao Acre.

Uma das experiências do dramaturgo Bernardo Carvalho em Brasilândia é o reflexo da potência desses multi-encontros enquanto produtores de substâncias para a construção cênica. Numa das tardes de quinta-feira, dia em que a companhia se dedicava aos exercícios de livre-investigação pelo bairro, Antônio Araújo propôs que cada colaborador do Vertigem fosse deixado em um determinado ponto da periferia para que, de alguma forma, buscassem se camuflar nas atividades que estavam sendo praticadas naquele momento. Ao dramaturgo restou uma igreja evangélica. Toda a vivência que Carvalho teve no local foi relatada no texto *Liturgia do Medo*³⁶, no qual podemos ler o momento intimidador pelo qual passou o dramaturgo e que serviu de inspiração para a criação de uma das personagens do espetáculo: a Evangelista. Bernardo confirma que tal experiência serviu como fonte de estímulo para a construção da personagem no depoimento que deu para o documentário feito sobre o espetáculo:

“Então foi assim, durante uma hora eu fiquei numa igreja evangélica, era um culto das três da tarde, não tinha ninguém além de mim e... durante uma hora o pastor tentou exorcizar o demônio de mim. Então isso daí foi muito bom porque teve um negócio que serviu para um personagem, que é pro personagem da Evangelista. Era um pastor e uma assistente, que era a evangelista. E durante uma hora eles cantavam e gritavam do meu lado tentando tirar o demônio do meu corpo”³⁷.

³⁶ Publicado no livro *O mundo fora dos eixos - crônicas, resenhas e ficções*, São Paulo, Publifolha, 2005. Publicado, também, em *BR-3*, São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

³⁷ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2A. (21’10)

O mesmo acontece com as personagens Helienay e Jonas. O dramaturgo batiza as personagens com o nome de dois alunos da escola onde executou a oficina de dramaturgia:

“Desde o início, indo pra Brasilândia e tudo mais, eu já comecei a construir uma espécie de sinopse, uma espécie de trama entre os personagens. Construir personagens. Por exemplo, tem Helienay. Esse nome eu tirei de uma escola, de uma menina. Jonas e Helienay eram duas crianças de uma escola de Brasilândia. Eu nunca vi essas crianças, mas o nome estava nos quadrinhos, nos desenhos e tudo mais”³⁸.

Desse modo, fica evidente a maneira como o grupo enxergava na experiência do encontro (como o outro e com os lugares-territórios) uma forma potente de produzir material poético para o espetáculo. Aliás, esse tipo de exercício praticado pelo Vertigem em Brasilândia, lembra, por um lado, alguns dos procedimentos situacionistas, como a construção de situações. Os situacionistas procuravam pensar em uma cidade onde a experiência e a vivência lúdica do espaço formavam o eixo central do que chamaram de urbanismo unitário. Eles acreditavam que inserindo na “sequência cotidiana de situações banais e sem graça, situações potentes e plenas de vida”³⁹, encontrariam a chave para transformação política da cidade. Para eles, tal transformação só aconteceria com e nas “práticas libertárias do cotidiano”⁴⁰.

Não é de se espantar que no processo de pesquisa do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* (nono trabalho da trupe), a companhia tenha lido e discutido o livro organizado por Paola Berenstein Jacques e publicado pela editora Casa da Palavra, *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Nele estão reunidos alguns dos principais textos dos situacionistas. Inclusive foi no nono espetáculo que Antônio começou a utilizar a prática da deriva como uma das formas de exercício para a construção da obra. A deriva, segundo os situacionistas, é um método psicogeográfico que busca estudar o estado psíquico causado pelos efeitos da prática do ambiente urbano. Ela consiste em pôr-se em situação de experimentação com a urbanidade. Partindo de algum lugar e sem nenhum itinerário definido, o corpo se lança à deriva construindo o caminho a ser

³⁸ IBIDEM. (25’30)

³⁹ CAMPBELL, Brígida. *Arte para um mundo sensível: arte como gatilho sensível para novos imaginários*. 2018. p. 25

⁴⁰ IBIDEM.

percorrido através dos estímulos suscitados pelo próprio meio urbano. Seria mera coincidência que já em *BR-3* o Teatro da Vertigem tenha experimentado tal método? Sabendo que anos mais tarde o grupo usaria-o de forma efetiva como parte do processo de criação de *Bom Retiro 958 metros*?

De maneira geral, a decisão de tornar o percurso entre as três Brs o centro da investigação⁴¹ deixa visível, de certa forma, o princípio do exercício da deriva que, mais tarde, seria utilizado pelo grupo no processo de montagem de sua nona criação. Talvez seja essa a atividade que mescla as duas características que venho destacando: a percepção do corpo enquanto território do sensível e o princípio de que nunca se está diante da cidade, pois era levado em conta a vivência nos espaços ocupados pela companhia. Ao se inserirem na cidade, os artistas, a todo instante, eram expostos aos estímulos do meio urbano. O reconhecimento dos impulsos suscitados pela urbanidade só foi possível quando o grupo abandonou a experiência do olhar e se abriu para a impregnação de seus colaboradores no seio das micropolíticas urbanas. Foi percebendo a cidade “por dentro” que o coletivo buscou dar desenvolvimento ao seu projeto.

Se na captação de material para a construção de *BR-3* o Vertigem buscava, em um primeiro momento, a incorporação dos artistas nos três locais tidos como eixo para a pesquisa, foi preciso perceber que tal ação não se completaria sem a busca do entendimento de que, para além de estabelecer uma relação com os lugares-territórios era necessário enxergar os habitantes dessas regiões como, também, produtores do espaço urbano. Isso não anula a experiência que a trupe mantinha com os lugares concretos. Pelo contrário, como poderemos notar mais a frente, a valorização da percepção, por parte do Vertigem, da vivência dos habitantes das regiões, revelam as relações afetivas estabelecidas com os lugares-territórios⁴². É o conhecimento dessas relações somadas à vivência dos colaboradores nos territórios percorridos que interessam à companhia. Como escreve Ivan Delmanto em seu diário de viagem: “buscar, nas cidades em que passaremos, suas distâncias e semelhanças, suas cesuras e seus movimentos, suas histórias e imagens, seus tempos, seus olhares a se encontrarem com os olhos da

⁴¹ No dia 18 de agosto de 2004, foi publicado na Folha Online uma matéria na qual pode-se ler em um determinado trecho que “essa investigação (a viagem), na base de “**fazer o caminho caminhando**”, deve resultar no quarto espetáculo do grupo”. (grifo meu)

⁴² Ver: ANGILELI, C. M. M. M., *Paisagem revelada no cotidiano da periferia: Distrito de Brasilândia, Zona Norte do Município de São Paulo*. 2007.

Vertigem”⁴³. O coletivo via, em uma abordagem que privilegiava o contato humano, o encontro, a constituição do próprio espaço urbano. E nessa constituição é que nutriam e desdobravam um caminho para a colheita do material que visava a criação de *BR-3*.

Assim nos fala Cássio Viana Hissa e Maria Luísa Magalhães Nogueira: “do alto não se experimenta a cidade; e o olhar é interrogado pela vivência, no terreno”⁴⁴. Levando em consideração o desejo de experimentação dos artistas do projeto Vertigem BR-3, não havia possibilidade de discutir questões ligadas ao caráter nacional⁴⁵ sem a imersão em Brasilândia, Brasília e Brasília. Talvez tenha sido nesse sentido a afirmação feita por Guilherme Bonfanti de uma necessária impregnação por meio da vivência nesses lugares. Junta-se a isso a preocupação de Antônio Araújo em deixar claro que “tal escolha cartográfica apontava para uma discussão de país, não pelo viés geral e abstrato, mas ancorada em três lugares muito específicos e concretos”⁴⁶.

Contudo, e para que possamos nos encaminhar ao último aspecto a ser destacado, podemos dizer que ler o processo de construção do quarto espetáculo do Teatro da Vertigem, tendo em vista o desejo de contaminação de seus colaboradores com as localidades por onde passaram, é enxergar o encontro enquanto potência criadora de matéria poética. Como bem nos fala Ericson Pires no prólogo de seu livro, *Cidade Ocupada*:

“o encontro com o outro, o encontro no outro, o encontro como território que se modifica a cada acesso. No encontro realizo o outro. E realizo a mim mesmo como (o) outro. Ao mesmo tempo, cada um de nós se torna fragmento desses

⁴³ DELMANTO, Ivan. *1º dia: Teatro da Vertigem parte rumo a uma cartografia do Brasil*. Folha Online, São Paulo, 30/06/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45494.shtml>

⁴⁴ HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. p. 56.

⁴⁵ Embora o coletivo não tenha um recorte específico para investigação sobre a temática da identidade brasileira, do caráter nacional e de uma reflexão sobre o país, a trupe mapeou três eixos na qual o espetáculo perpassaria. São eles: O espetacular *versus* o não espetacular, o arcaico *versus* o moderno e o centro *versus* a periferia. Sabemos que por estruturar o trabalho de forma teórico-prática, o grupo fez a leitura de autores como Gilberto Freyre, Milton Santos, Darci Ribeiro, Raymundo Faoro, entre outros intérpretes do país. Porém, o que a companhia dá a ver durante a feitura do projeto Vertigem BR-3, é o acolhimento da vastidão do tema escolhido, deixando a cargo da experiência de pesquisa nas três BRs as descobertas de questões e as especificações sobre a ideia de identidade brasileira e de caráter nacional. Portanto, a ocupação e a viagem por Brasilândia, Brasília e Brasília determinariam o desenvolvimento do tema escolhido pelo Vertigem.

⁴⁶ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 120.

encontros com o mundo. O encontro realiza a tradução efetiva de um evento de criação”⁴⁷.

Por fim, chegamos ao nosso último aspecto. Momento em que os encontros se traduzem em linguagem artística, e no qual a experiência da vivência nas três BRs se transforma em material poético.

Uma das etapas que mais tem importância no processo colaborativo executado pelo Teatro da Vertigem é a improvisação. Ela é a responsável, entre outras coisas, pela “investigação do tema; desenvolvimento da dramaturgia; criação de cenas; produção de imagens; aprofundamento das personagens; ocupação espacial”⁴⁸. O improviso é utilizado como forma de produção de material bruto tanto para a construção dramática, quanto para o espetáculo. E não é só isso. Ele cumpre também um papel de “aprofundamento das proto-cenas que começam a se esboçar”⁴⁹.

Em *BR-3*, o exercício da improvisação não era visto à parte da experiência dos colaboradores do Vertigem nas regiões e no percurso traçado. Pelo contrário, tal atividade era exercida levando-se em conta as localidades escolhidas como guia para a construção da encenação. Exemplo disso foi o seu desenvolvimento em Brasilândia. Como já mencionado, a imersão da trupe na região da zona norte de São Paulo aconteceu de duas formas e em dois dias diferentes. A primeira delas, exercida às terças-feiras, foi a realização das oficinas. A segunda, que acontecia nas quintas-feiras, era destinada às experimentações da companhia pelo bairro. Nesta última, o coletivo utilizava a vivência e as descobertas feitas através de caminhadas e exercícios pela periferia, como foi o caso de Bernardo Carvalho na igreja, como suporte para a prática do improviso.

Diferente do que aconteceu na primeira encenação do grupo. Em *O Paraíso Perdido*, as improvisações se voltaram em torno da pesquisa que pretendia estudar e experimentar alguns conceitos da física clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. É curioso notar no último roteiro dramático deste trabalho a grande predominância de descrições de sequências de movimentos, apesar de também existirem elementos textuais. O objetivo da companhia, em um primeiro momento, concentrava-se no desejo de corporificar

⁴⁷ PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2007. p. 11.

⁴⁸ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 159.

⁴⁹ IBIDEM, p. 160.

algumas noções como as de queda livre, gravidade, deslocamento vetorial, força, peso, choque frontal *versus* choque oblíquo, ação e reação, entre outras. Lembremos que o Teatro da Vertigem surge principalmente enquanto grupo de pesquisa. E que, embora, com a junção dos artistas, existisse implícito o desejo de montar um espetáculo, é anterior a isso a vontade que tinham em continuar os estudos. A ideia de mergulhar no mundo da física para dali fazer a aproximação de algumas de suas ideias à maneira da criação teatral, surge desse último desejo. Sendo posterior a isso toda a discussão sobre a perda do sagrado empreendida no espetáculo. Destaco um dos trechos do roteiro em que podemos ver uma dessas sequências provenientes das improvisações feitas com base nas noções físicas:

“LACRIMOSA: Um homem chora sem parar. Outro homem tenta consolá-lo. Não consegue. Então ele também começa a chorar, e é deixado sozinho pelo primeiro.

O anjo começa a cantar e caminha pelo meio do público. Depois de um tempo, ouve, ao longe, o grito de uma criança que chama pelo seu pai. Corre até ela. Abre uma grande porta.

CHAMANDO O PAI: Uma criação no chão grita por seu pai. Ele não vem.

Depois de um tempo, o anjo, sem conseguir ajudar a criança, fecha a porta e a abandona. Caminha em direção à nave central da igreja. Para. De repente, vê um homem e uma mulher em dois nichos diferentes, através de grades.

IMAGEM DE ADÃO E EVA: Adão e Eva, atrás de grades, têm vergonha de seus próprios corpos nus. Tentam se cobrir inutilmente.

O anjo se rebela e corre aos gritos em direção ao altar. Os bancos se fecham atrás dele, encurralando-o no altar.

CENA DA DESARRUMAÇÃO DOS BANCOS: Um conjunto de bancos é arrastado no meio do público, fazendo com que este se movimente e abra caminho. Um grande espaço vazio é aberto no meio da igreja”⁵⁰.

A personagem do anjo (anjo caído) é quem faz a ligação entre os blocos de ações destacados. Talvez seja válido pôr em evidência que já nos anos 1970 alguns grupos teatrais brasileiros construíam suas obras apoiados no exercício do improviso. Peguemos novamente como exemplo o Asdrúbal Trouxe o Trombone. A trupe tinha como hábito iniciar seu processo de criação com improvisações acerca de “intuições, temas e vontades” que eram estabelecidas em um acordo prévio pelo seus integrantes. Sílvia Fernandes afirma que Hamilton, o diretor, era o responsável por anotar e organizar as descobertas feitas pelo grupo durante a

⁵⁰ ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. p. 214 e 215. (grifo do autor).

prática, no qual transformava suas anotações em arranjos cênicos e disponibilizava-os semanalmente para o coletivo⁵¹.

Podemos citar mais alguns grupos como o Pod Minoga, Teatro do Ornitorrinco, Teatro Ventoforte e a Companhia dos Atores, que, em algum momento de suas trajetórias, fez do mecanismo do improviso um suporte de construção da obra. Tomar esse elemento como forma de criação é, de certa forma, aproximar-se da precariedade⁵² que circunda a própria linguagem teatral. Se no projeto Vertigem BR-3 o improviso foi uma das formas que auxiliaram a produção dramática através da fabricação de material bruto/poético, não se deve esquecer de que o texto surgido desta atividade é ele próprio uma “escrita da cena”, como nos propõe Antônio Araújo. Ou seja, o trabalho com o improviso fabrica uma dramaturgia que é, ela mesma, fluída: “O texto, aqui, não é elemento apriorístico, mas objeto em contínuo fluxo de transformação”⁵³. Assim é com a própria encenação, já que o diretor do Vertigem defende uma criação que resiste à tentativa de finalização e se mantém em contínuo processo de transformação.

Somando-se aos exercícios feitos tendo como referência as derivas por Brasilândia, outro momento em que o improviso foi utilizado se dá logo após o retorno da viagem do coletivo. Ao chegarem, Bernardo Carvalho começa a trabalhar no argumento a ser apresentado para toda a equipe. O argumento consiste em uma “espécie de sinopse do trabalho, na qual, em um ou dois parágrafos, são descritas as circunstâncias centrais e as trajetórias das personagens do espetáculo”⁵⁴. Depois da análise e discussão sobre os aspectos do argumento feito pelo dramaturgo, os colaboradores partiam para as improvisações levando em consideração alguns pontos do argumento e seus diários de viagem individuais.

⁵¹ Ver: FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas - SP: Editora da Unicamp. 2000.

⁵² Entendemos a precariedade da arte aqui como aquela que, nas palavras de Eleonora Fabião em artigo intitulado “Performance e precariedade”, “se volta para o ato e para o corpo”. Longe de ser algo a ser evitado, o precário no trabalho do Teatro da Vertigem é visto enquanto potência de e para a criação. Ainda no artigo, Fabião escreve sobre a valorização da precariedade que no contexto cultural foi determinada como o oposto da vida. Para ela, entender a precariedade passa pelo crivo de distinguir o corpo performativo de uma condição de ausência, de debilidade e de penúrias para dar vazão ao um corpo potência de criação. Ver: FABIÃO, Eleonora. *Performance e Precariedade*. Em: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p. 63 –85.

⁵³ ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. p. 134.

⁵⁴ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*.p. 168.

As improvisações exigiam de todos os artistas que estavam imbricados no processo de montagem do espetáculo uma certa responsabilidade. O Vertigem ia de encontro ao entendimento de que seus colaboradores, independente das funções que ocupavam dentro do projeto, deveriam participar de forma ativa nas discussões em torno da montagem, utilizando a sala de ensaio como meio para fazer propostas e experimentar ideias. Deste modo, os artistas eram retirados de uma criação solitária e una (como é o caso do dramaturgo; do iluminador; do figurinista), e instigados a materializar suas concepções através do diálogo com todos os membros da equipe do espetáculo. Descentra-se assim o pensamento da sala de ensaio como espaço destinado somente aos atores e ao diretor.

Não foi no quarto espetáculo que a companhia começou a levar em conta tais questões. Desde o primeiro trabalho era latente o desejo de desenvolver um processo que colocava em jogo a multiplicidade de vozes em detrimento de sua uniformização. A partir daí se rascunhava uma obra polifonia. O que muda em *BR-3*, é a maneira como essa contaminação criativa se efetuava. Se no *Paraíso* o ponto de partida das improvisações foi o estudo da física clássica (o que resultou em uma série de grandes blocos “coreográficos” no espetáculo) e posteriormente o poema *O Paraíso Perdido* de John Milton, e em *O Livro de Jó e Apocalipse 1,11* os textos bíblicos de Jó e do Apocalipse, respectivamente, eram tidos como eixo para as práticas, em *BR-3* foi a experiência com e na cidade que guiou os exercícios.

Era levando em consideração a experimentação nos lugares percorridos pelos artistas que ia-se criando e colhendo o material para a montagem. O apanhamento dessa substância poética não representa o que são esses lugares, pelo contrário, ela caracteriza a representação de um conteúdo - que aqui estamos entendendo como a própria experiência do espaço praticado e/ou vivido. Angileli nos lembra, em suas reflexões acerca da relação entre a produção das paisagens urbanas e a experiência, que: “ao admitirmos a experiência como contato epistêmico indispensável ao estudo das paisagens, é preciso reforçar também, o caráter próprio de cada experiência e perceber que ela representa um conteúdo, ela não é este conteúdo”⁵⁵. Com base nisso, podemos pensar as práticas de improvisação executadas pelo Teatro da Vertigem no processo de construção de

⁵⁵ ANGILELI, C. M. M. M., *Paisagem revelada no cotidiano da periferia: Distrito de Brasilândia, Zona Norte do Município de São Paulo*. 2007. p. 17.

sua quarta obra, sendo uma das responsáveis por materializar o conteúdo das experiências dos colaboradores nos espaços urbanos. Ela revela e transforma o conteúdo da experiência em matéria poética.

Portanto, a transformação de que falam Cássio Viana Hissa e Maria Luísa Magalhães Nogueira (“é o corpo que sente, pensa e diz a cidade e, ao dizê-la, transforma-se nela”⁵⁶), nada tem a ver com uma representação do que é a cidade. Porém, é uma transformação de quem enfrenta e busca mergulhar em deriva pelo território da urbe. Se aproxima da afirmativa feita por Guilherme Bonfanti, quando este entende a importância de um corpo impregnado e infestado pelos lugares por onde passou, para que só depois disso, algo pudesse sair trabalhado pelo seu olhar de artista.

Enfim, esses três fatores que destaquei - A percepção do corpo enquanto território do sensível, o princípio de que “nunca se está diante da cidade, mas quase sempre dentro dela” e a transposição das experiências de encontros em linguagem artística - nos acompanharão nessa nossa aventura em torno de *BR-3*, e nos ajudarão a entender os modos e meandros que circundam a criação desse espetáculo que, em 2011, recebeu o prêmio de melhor produção teatral dos últimos cinco anos no mundo pela 12ª Quadrienal de Praga.

2.2

Teatro da Vertigem parte em expedição que busca investigar os “Brasis”

No dia 30 de junho de 2004, um grupo com 18 artistas - entre eles o diretor Antônio Araújo, o dramaturgo Bernardo Carvalho, atores, figurinista, sonoplastas, cenógrafo, produtor e o dramaturgista Ivan Delmanto - partia de São Paulo num caminhão denominado Explorater (automóvel utilizado para hospedar aventureiros e que também é conhecido como Hotel sobre rodas) buscando cruzar três regiões distintas do nosso país. A viagem que marcava o percurso Brasil adentro, concretizava o desejo dos colaboradores do Teatro da Vertigem que procuravam dar continuidade às questões iniciadas no espetáculo anterior, *Apocalypse 1,11*. Assim, o Vertigem ia de encontro a reflexões e investigações

⁵⁶ Voltar a nota .

sobre aspectos da nossa brasilidade, em específico sobre a constituição e descobertas de identidades nacionais⁵⁷.

Com o período de férias do primeiro ciclo das oficinas e das experimentações que tangenciaram a ocupação em Brasilândia, agora o coletivo seguia para Brasília e Brasília dando prosseguimento ao objetivo que via na viagem por terra, o início da construção da quarta obra da companhia. Nessa viagem, cada colaborador mantinha um diário em que eram registradas e relatadas as experiências surgidas com a aproximação da trupe pelas localidades e regiões por onde passavam. Aqui, estamos usando como suporte para a análise o diário do dramaturgista do projeto, Ivan Delmanto. Publicado na Folha Online, o diário é um relato minucioso da experiência que Ivan teve durante a viagem. Nele, Delmanto narra não só o trajeto percorrido pelo Vertigem, como também nos conta os encontros, as histórias locais e registra suas impressões sobre a arquitetura e a ocupação urbana dos lugares.

Nomeado como “Quarta-feira, 30/06/04, partida: A cartografia da vertigem” e publicado com o título “1º dia: Teatro da Vertigem parte rumo a uma cartografia do Brasil”, o escrito que inicia o diário de Ivan traz, em um primeiro momento, um relato que tem como enfoque cartografar o país a partir de uma experiência visual. Os “olhos em revoada” de que fala o dramaturgista, e o desejo de cobrir a viagem com “as asas de muitos olhos do pássaro do Vertigem”, parece indicar que ali a cidade era observada do alto. De cima, o que se enxerga é uma cidade vazia de relações, de movimentos, de afetos, do outro. O que se vê é um território oco onde o olhar registra as distâncias existentes em seu terreno. Não se vive e nem se experimenta a cidade. À medida que o grupo vai adentrando no terreno urbano, essa perspectiva dos “olhos em revoada” vai sendo modificada,

⁵⁷ É importante destacar novamente que, embora a companhia tivesse como temática a discussão sobre a(s) identidade(s) brasileira(s), não havia uma delimitação sobre quais aspectos da identidade seriam abordados na pesquisa da trupe. O que existia era a definição de três eixos aos quais o coletivo buscava desenvolver a investigação (voltar à nota 45). O desejo de discutir questões ligadas ao país surge no espetáculo anterior, *Apocalypse 1,11*. Ou seja, *BR-3*, busca um aprofundamento nas descobertas tidas no terceiro trabalho do coletivo que teve como mote inicial o assassinato de um Índio Pataxó em Brasília e, posteriormente, o massacre dos 111 presos no antigo presídio do Carandiru. Nele o Vertigem, entre outras coisas, buscou refletir sobre o final do milênio (lembramos que o espetáculo estreou em janeiro de 2000) e sobre a memória dos excluídos sociais do país. O que muda no processo da quarta criação da companhia é que ao invés de determinar um acontecimento e/ou um texto (ou acontecimentos passados) como fonte de criação, o grupo centrou suas investigações na escolha de três lugares do país. Sendo assim, Brasilândia, Brasília e Brasília são o motor da criação artística da trupe, sendo também os lugares de onde surgiriam questões que buscariam refletir sobre aspectos ligados à identidade brasileira. O meu olhar recai sobre as experiências que os artistas tiveram com essas espacialidades.

como podemos constatar na maneira como Ivan termina a narrativa do primeiro registro da aventura do coletivo. Nos dois últimos parágrafos, notamos um possível desejo de mapear, posteriormente, as vivências da trupe no terreno da urbe durante o percurso por entre as BRs. Como afirma o pesquisador, o grupo mergulharia na viagem:

“Para poder traçar na volta um mapa destes Brasis com uma legenda: os pontos azuis, designando as ruas e lembranças onde habitamos. Triângulos marrons, os túmulos e as estradas em que nos transformamos ao passar./ E linhas pretas redesenhariam os caminhos que percorremos conversando e ouvindo fábulas e canções. E flechas de todas as cores apontariam os lugares nos arredores de nós mesmos, agora erguidos. E muitos quadrados vermelhos marcariam os aposentos onde vivemos a imaginação da mais baixa espécie ou a imaginação mais abrigada do vento”.

Tal observação marca não só as distâncias que seriam percorridas pelo coletivo, como também evidencia os rastros de uma experiência por terra, corpo a corpo, que entende a cidade como ambiente de experimentação do corpo. Sendo assim, esses muitos olhos do Simurg Vertigem são interrogados pela experiência prática nos territórios urbanos, como Cássio E. Viana Hissa e Maria Luísa Magalhães Nogueira ponderam: “ver a cidade é viver a cidade, experimentá-la em seu terreno, território, mundo”⁵⁸. Ou seja, aos olhares em revoada é posta a questão da cidade enquanto espaço de troca e de relação (linhas pretas), de invasão e afetação do/com o entorno (pontos azuis) e de transformações mútuas (triângulos marrons).

Então, o que o primeiro relato traz é o início de uma zona indeterminada e, de certa forma paradoxal em que ao olho retina, para usar as terminologias de Suely Rolnik, é posta a questão da vibração e afetações (corpo vibrátil) desencadeadas no contato dos artistas com o terreno da cidade.

Já no dia seguinte, 01/07/04, o dramaturgista inicia suas reflexões com a frase: “Este diário tem sido até aqui um relato do olhar”. Logo após isso, Delmanto propõe a transfiguração da narrativa que via no voo dos “pássaros da trupe” a captura de material para a construção do espetáculo teatral, situando os relatos e a experiência da trajetória por entre as BRs na ação. Era o que Antônio Araújo sugeria que a equipe buscasse desde o início das investigações. O diretor

⁵⁸ HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. p. 56.

aponta que o esboço desenhado para o projeto levaria o grupo a “uma viagem para o interior do país, até o limite de suas últimas fronteiras, e criaria uma peça a partir desta expedição-experiência”⁵⁹. Ou seja, o grupo não abria mão do elemento experiência como modo de colheita de material para a criação. Mas seria interessante nos perguntarmos: a experiência desse “olhar em revoada” não seria, ela mesma, uma forma de capturar substâncias que contribuiriam para a estruturação da obra? Por que as urgências de uma viagem por terra que visava, entre outras coisas, ser afetado pelas práticas da vida cotidiana eram tão importantes para os colaboradores?

Como aponta Ivan, já no seu segundo relato, ver a cidade do alto, como pássaros, retira qualquer possibilidade de experimentá-la. Foi preciso entender que a necessidade de enxergar a cidade por terra submetia o olhar à incorporação de todos os sentidos do corpo. Então, enxergar a cidade era compreender que a sensorialidade ganhava potência quando ao olhar eram somados os outros sentidos, até então, esquecidos do corpo. A pesquisa do grupo ia encontrando um ambiente fértil que via na cidade um campo de experimentação na qual buscavam produzir uma cartografia com base na vivência dos corpos colaboradores. Talvez isso se aproxime do que Fabiana Dutra Britto e Paola Berenstein Jacques vem chamando de *corpografias urbanas*⁶⁰.

Além disso, a ideia de captura era colocada em cheque pelos artistas durante a expedição, uma vez que a trupe almejava se desviar da posição turística de contemplador e, também, não queriam assumir a função predatória e agressiva de um coletor de informações. Em contrapartida, o coletivo desejava remodelar a relação entre sujeito e objeto de pesquisa. Parafraseando Delmanto, a companhia ansiava por uma relação que tivesse como pressuposto o movimento e a transformação.

⁵⁹ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. p. 120.

⁶⁰ As pesquisadoras que buscam propor uma abordagem mais humanística da historiográfica da cidade e do urbanismo, procuram contar essas histórias levando em consideração as memórias e processos relacionais entre a cidade e os que a veem como campo de experimentação e prática. Elas nos convidam a pensar a noção de corpografia urbana como sendo “este tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, que correspondem a diferentes memórias urbanas que se instauram no corpo como registro de experiências corporais da cidade, uma espécie de grafia da cidade vivida que fica inscrita, mas que, ao mesmo tempo, configura o corpo de quem experimenta”. Ver em: BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpo e cidade: coimplicações em processo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 142–155, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>.

Nesse ponto, vemos a configuração de uma obra que se desenvolve nos rastros do movimento precário de um processo relacional entre corpo e cidade. Sendo assim, podemos pensar que o processo que estava se desenrolando e que resultou no quarto espetáculo do Teatro da Vertigem, *BR-3*, nada tem de linear. Não seria toda obra criada em movimento, ela mesma, fragmentária? Assim, como ao processo de pesquisa da companhia foi incorporado o movimento e as transformações mútuas resultantes da grafia corporal nas cidades por onde passavam, o *modus operandi* de criação do coletivo já espelhava essa fragmentação, sendo o próprio processo colaborativo móvel.

Enxergar a cidade como território do experimental e buscar nela um processo que viabiliza as relações entre os artistas-aventureiros e a espacialidade é, de certa maneira, afirmar a possibilidade de transposição da experiência visual em prática vivencial. Viver a cidade passou a compor a processualidade aberta das atividades de campo exercidas pelo coletivo no projeto Vertigem BR-3. Essa nova relação em que o grupo pretendia ter como pressuposto o movimento, integra a própria cidade a essa fruição, já que “o corpo da cidade é movente. Ele não é feito apenas do sítio onde a cidade é erguida, mas da vida dos que fazem o mundo que experimentamos na cidade”⁶¹. Sendo assim, podemos entender que no percurso que se rascunhava a companhia se abria para o desconhecido, para o encontro com o outro, e buscava produzir e colher material poético para a criação a partir das relações desenvolvidas entre os artistas e os territórios urbanos.

Depois de situar os relatos, e assim a experiência que os colaboradores deveriam buscar, na ação, no movimento e na transformação, Delmanto continua sua narrativa descrevendo suas impressões com a chegada da expedição ao primeiro destino: “Brasília. Caminhos. O céu branco de tão azul. O desolador infinito plano do cerrado. O verde febril de tão amarelo. Os troncos finos e distorcidos, cabelos em pé. O azul do céu vai se cruzar com a cor das terras, abraçando-se em um infinito único. Este infinito é Brasília”.

Brasília com sua arquitetura imponente escancara o vazio da cidade planejada por Oscar Niemeyer e Lucio Costa. Nela a presença humana nas ruas é quase inidentificável. A utopia modernista de centralizar e interiorizar no território brasileiro a capital do país, segundo Delmanto, é parte de um projeto anterior da

⁶¹ HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. p. 58.

simples transferência da capital do Rio de Janeiro para a cidade planejada. É “um projeto antigo da elite brasileira, que pensava ser necessário, para possuir o país e expandir seu mercado interno, colonizar o seu interior”. Então, a construção da nova capital federal não resistia aos fascínios da mercadoria, sendo a própria plasticidade das curvas arquiteturais de Brasília responsáveis por ativar e inserir nas esferas da vida a sociedade espetacular. Para o dramaturgista, habitar a cidade é caminhar por entre cenários de concreto de um teatro que enxerga na figura humana “um rabisco sem sentido”. Brasília é o fim dos instantes. A resistência ao movimento. “É a cidade do automóvel”. “É a morte do flâneur”. Tais perspectivas foram publicadas nos relatos com os títulos: “A arquitetura, o planejamento e o vazio de Brasília” e “Para Teatro da Vertigem, poder de Brasília é um terreno perdido”. Os apontamentos feitos a partir desse primeiro contato com a capital brasileira potencializam a afirmação da busca, empreendida pela companhia, por um processo de pesquisa que via a colheita de material como parte de uma movimentação dos artistas na cidade.

Brasília. O plano piloto. Um terreno perdido. “Corpo que não se move na cidade, não se abre, vê seu sensível reduzido”⁶². O vazio notado pela trupe, e as afirmações que Ivan atribuía as suas observações sobre a cidade (cidade do automóvel; morte do flâneur), evidencia a perda da sensibilidade da experiência urbana. O automóvel retira a possibilidade de os corpos experimentarem a cidade em sua inteireza, pois marca a experiência como campo de privação do outro, da alteridade, do risco e das discordâncias. Hissa e Nogueira afirmam que:

“O automóvel é impotência confirmada pela impossibilidade da plenitude de sua velocidade, deslocamento, conforto: como movê-lo, veloz, nas grandes vias de trânsito imobilizado? Do interior do automóvel, não tomamos contato com a micropolítica urbana, com seus desvios e acasos, seus personagens, suas *desrazões poéticas* e, tampouco, entramos em contato com trechos de paisagens sonoras, pequenos fios de conversa, diálogos urbanos inscritos em cantos diversos”⁶³.

Caminhar por Brasília era, então, percorrer caminhos vazios em que a figura humana era engolida pelo uso do automóvel, privando a vivência no terreno urbano e deixando rígidas as relações interpessoais que configuram o espetáculo, parafraseando o dramaturgista, dos caminhos não percorridos pelos cidadãos. Mas

⁶² IBIDEM, p. 67.

⁶³ IBIDEM, p. 69.

o que liga a Brasília descoberta pelo Teatro da Vertigem em 2004, da Brasília que despertou interesse no diretor Antônio Araújo quando este expôs o embrião da ideia que ocasionou no novo projeto do coletivo?

Araújo se impressionou com a exposição do fotógrafo Thomas Farkas que capturou imagens da capital do Brasil ainda em construção. O diretor, vendo as fotografias, se interessou pelos resquícios e rastros das obras de edificação dos monumentos que hoje representam e, de certa forma, traduzem um ideal de nacionalidade. Com a chegada do grupo à cidade, 44 anos após sua inauguração, carregando o desejo de investigar possíveis identidades brasileiras tendo em vista a experiência *in situ*, o que se encontra é uma cidade vazia de movimento que apresenta sua arquitetura como uma obra plástica, por vezes opressora. Brasília é descrita por Ivan Delmanto como “um enorme túnel do tempo em que os instantes jazem paralisados”. As ruas não são labirintos. Segundo o dramaturgista, só é possível ver linhas retas como grandes setas apontando em direção ao progresso. Que progresso? Era a questão levantada. Toda a imponência da cidade capital, ordenada no totalitarismo de seu planejamento, é questionada pela impossibilidade do contato com as micropolíticas urbanas.

Foi saindo das coordenadas do Plano Piloto, que a companhia pôde visualizar um lado místico alimentado pelos habitantes que vivem na e ao redor da cidade. Em Planaltina, Cidade Satélite localizada a 44 quilômetros de Brasília, é situado o Vale do Amanhecer. Fundado em 1959 pela guia espiritual Neiva Chaves Zelaya, conhecida como Tia Neiva, a região foi projetada para a doutrinação de uma crença que abrange características de diversas outras práticas religiosas como o cristianismo, o hinduísmo e a religião inca. A história do nascimento do vale está estritamente ligada às obras de construção da capital federal. Neiva que trabalhava como caminhoneira nas obras de Brasília, após o intervalo para o almoço caiu no sono, perto de onde hoje é a Esplanada dos Ministérios. A fundadora conta que recebeu a visita do espírito Pai Seta Branca, que a guiou na construção da doutrina religiosa. A escolha de Planaltina como sede da doutrina que Tia Neiva acabara de dar origem se deu através da comunicação estabelecida com seres extraterrestres, que indicaram a região onde hoje é localizado o vale. Lá, os médiuns, fiéis que adotaram a doutrina, são divididos em categorias e usam um tipo de vestimenta mística durante as sessões e

em seus afazeres diários na localidade, o que contribui para a formação de uma certa atmosfera cabalística que impressionou os artistas da expedição.

Delmanto relata as percepções tidas nesta região na publicação intitulada “Da Alvorada à doutrina, grupo reconhece teatro na vida”. A narrativa que começa descrevendo a troca de guardas no Palácio da Alvorada, residência oficial da presidência do país, atravessa a experiência que o grupo teve ao visitar o Vale do Amanhecer, delimitando os dois acontecimentos a percepção de “uma busca de pessoas comuns a um reconhecimento na sociedade”. Ivan entende a troca de guardas na Alvorada como uma imitação pobre daquela que é feita pela família real inglesa e acrescenta “para aqueles soldados, não importa fazer parte de mais uma cena do teatro de sombras que é a vida macaqueada num país da periferia do capitalismo”. E termina suas observações afirmando que mesmo copiando precariamente a troca da guarda inglesa, os soldados, naquele momento, ainda que por pouco tempo, se tornavam alguém. Quando o dramaturgista parte para as observações acerca da aproximação do coletivo ao Vale do Amanhecer, o relato é tomado com um grande fascínio resultante da vivência da trupe na região. Quase toda a área onde fica localizado o vale é habitada pelos fiéis da doutrina que circulam com suas indumentárias coloridas pela cidade. Ivan acredita que tudo não passa de uma grande fantasia em que a busca desenfreada por ser alguém e assumir uma posição nesse “teatro da vida” funciona como um escape da realidade. Como ele mesmo fala:

“É tudo uma grande ilusão, que está marcada pelo fetiche da mercadoria: a busca desesperada por ser alguém, quando não pode ser realizada no reino miraculoso do consumo, só pode realizar-se no Reino dos Céus, à direita do Desespero/As roupas, como no caso do soldado no Palácio da Alvorada, funcionam como pompa e fuga da realidade, como maneira de ser, mesmo que por alguns instantes, alguém”.

O que o dramaturgista esqueceu era que o próprio grupo estava inserido neste teatro vivo, e assim como os soldados e os fiéis do Vale do Amanhecer, também eram convocados a assumirem uma posição neste grande espetáculo mercadológico de um “país da periferia do capitalismo”. A próxima parada da trupe foi na invasão que deu início a Favela Estrutural.

A Estrutural surge em 1960, ano em que Brasília foi inaugurada, como um depósito de lixo, ou melhor, um lixão que abrigava os resquícios da capital

federal. Aos poucos foram surgindo os primeiros barracos de madeiras e seus moradores, catadores que trabalhavam no lixão. Diante de inúmeros conflitos políticos que buscavam a derrubada da favela para transformá-la em uma vila ecológica, ou oferecer lotes em troca de votos, a região foi quem saiu vencedora dessas disputas, mas não ilesa. Antes, era comum encontrar cenas de invasões policiais que acarretavam na destruição de uma grande quantidade de barracos que, posteriormente, eram reconstruídos pelos moradores da Estrutural. Foi nesta região, formada ao lado do Parque Nacional de Brasília, que o Teatro da Vertigem pôde encontrar uma outra fisionomia da cidade planejada como modelo que fosse capaz de implementar a modernidade no país.

A Favela Estrutural é o oposto da cidade utópica, nas palavras de Delmanto: “utopia no sentido estrito do termo, a Estrutural é o Não-Lugar (*u-topos*); é o negativo do sonho; é a cidade de madeira e tábuas podres, surgida dos restos de Brasília”. Entender a região como um não lugar passa pelo crivo de compreendê-la como um local onde os seus cidadãos permanecem no anonimato, e o próprio espaço como uma espécie de resto ou dejetos de Brasília. É uma área que foi privada das possibilidades de produzir um lugar. Não à toa Ivan relata em seu diário o pedido feito pelos moradores para que o governo transforme a região ilegal em mais uma cidade satélite. A Estrutural configura, de certa maneira, o desejo fracassado de modernização de um país. Na amplidão e vazio do terreno de Brasília, nascia uma região que o governo insistia em não enxergar, como afirma Naná, moradora da favela, no documentário chamado *Estrutural* do diretor Webson Dias, em que é abordado fatos importantes sobre a invasão da Estrutural:

"Eu cheguei aqui com três crianças pequenas porque eu não tinha como pagar o aluguel, então a Terracap⁶⁴, ela... simplesmente ela chegava e arrancava os barracos e deixava as pessoas no meio do tempo sem ter pra onde ir. Então, com muita insistência a gente fazia de novo e entrava para dentro. Foi quando houve as trocas de tiro, que inclusive foi meu pai que trocou tiro com o pessoal da Terracap. Já nessa época, foi aonde nós começamos a ser vistos como gente."⁶⁵

Depois da visita à Estrutural, o grupo começou a se despedir de Brasília com o intuito de voltar à cidade em novembro daquele ano, 2004. Dessa experiência, a trupe carregava percepções da capital de um país que esconde no

⁶⁴ Terracap é uma empresa pública do DF responsável pela gestão das terras públicas de maneira sustentável, promovendo negócios e empreendimentos imobiliários pelo Distrito Federal.

⁶⁵ ESTRUTURAL. Direção de Webson Dias. Brasil: 3Conto, 2016. (89 min). (8 '27).

vazio de seu terreno e na imponência de sua arquitetura e planejamento urbano, o fracasso do processo de modernização do país. Para o coletivo, Brasília é uma cidade que busca, com base no transpor das fachadas desenvolvidas por Niemeyer, mascarar sua outra face. E era justamente esse outro lado que o coletivo pretendia conhecer mais a fundo voltando à localidade. O que não chegou a acontecer.

Sendo assim, a viagem seguiu rumo a Brasiléia, no interior do Acre. Um dia após a saída da capital federal, o grupo chega a Serranópolis no estado de Goiás. Lá, visitam o sítio arqueológico das Araras, terreno privado onde foram encontrados fósseis e pinturas rupestres que sinalizam a existência humana na região há pouco mais de 11 mil anos. Ivan Delmanto relata que fica impressionado ao ver um local histórico ser transformado em patrimônio privado, onde paga-se caro para ter acesso. Nos dizeres do dramaturgista: “são as leis do mercado mostrando suas garras, enquanto o cerrado emudece”. Aliás, é essa sociedade que se oferece em mercadoria e em espetáculo que vai guiando a escrita do diário de Delmanto desde a chegada da companhia a Brasília, e é o que foi dando suporte e contraponto para que o coletivo transpusesse suas vivências e investigações no terreno da cidade, em materializações cênicas e dramatúrgicas para *BR-3*. Exemplo disso são os três eixos em que a coletivo separou a pesquisa e que perpassa todo o espetáculo, com base no mapeamento e na reflexão crítica em torno da temática identitária:

“Tal desejo investigativo nos levou, portanto, a três eixos que deverão perpassar todo espetáculo, nesse mapeamento e reflexão crítica sobre um certo caráter nacional: - O espetacular (o carnaval, as belezas naturais, o futebol-arte, a arquitetura moderna, etc) versus o não-espetacular (os confins do país, as terras de ninguém, a impunidade, a indigência, etc); - O arcaico (analfabetismo, precárias condições de saúde e moradia, a mentalidade coronelista e do favor) versus o moderno (tecnologias de ponta; projetos pioneiros - como o da distribuição gratuita de coquetel anti-Aids; etc); - O centro versus a periferia. Se, 500 anos depois, já não podemos mais descobrir o Brasil, que ao menos possamos descobrir um certo Brasil. E que mais do que um mapeamento ou reconhecimento de um caráter, identidade ou país, esperamos que tal jornada nos sirva também como norte, como farol, como bússola para a criação - e re-criação - de identidades e territórios”⁶⁶.

⁶⁶ Teatro da Vertigem. “BR-3”, in: *Teatro da Vertigem*. Acesso: 09/12/2021. Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/br-3>

Não à toa, durante a expedição o ponto de vista do Vertigem muda, integrando à pesquisa o próprio ato de viajar como matriz de criação, sendo Brasilândia, Brasília e Brasília, faróis que guiarão o grupo nessa aventura. Desta forma, Delmanto faz observações sobre a importância da incorporação da ação, do movimento e, com isso, da fragmentação da pesquisa e do próprio processo colaborativo, no qual “nada surge como fóssil” (fazendo alusão a estadia da trupe no sítio arqueológico das Araras) “e tudo é movimento”. Então, sigamos juntos na fruição dos rastros de um processo artístico que enxerga no risco da alteridade a gênese de sua criação.

A próxima parada da embarcação foi na Chapada dos Guimarães, em Cuiabá. Mesmo que por um tempo breve, o coletivo pôde notar a beleza da paisagem que fica no estado de Mato Grosso, desenhando assim esse novo disparador que fazia da expedição a pesquisa do grupo. Ivan relata de forma poética o contato que o Vertigem estabeleceu com a região, deixando a cargo da vivência dos colaboradores no local a transformação dos corpos-artistas em paisagem. Nas palavras do dramaturgista: “Nós nos transformamos em crepúsculo e paisagem e a paisagem, desmedida, transformou-se em respiração, pulsar preenchendo todos os vazios”. Reparem que essa dupla articulação eleva a cidade de cenário urbano a corpo urbano. Segundo Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques isso só é possível quando a cidade é praticada. Para elas:

“A cidade, ao ser praticada, deixa de ser cenário e “ganha corpo” pelo uso cotidiano, tornando-se outro corpo: uma alteridade com a qual o corpo do cidadão se relaciona sob a mediação dos projetos e planejamentos urbanos que disciplinam essa dinâmica relacional com regras segregatórias, baseada em princípios de assepsia, acessibilidade, segurança e estetização, e que apenas contribuem para a manutenção da dissociação entre corpo e cidade”⁶⁷.

Ora, tal dissociação não se relaciona com a percepção dos “caminhos não percorridos” durante as investigações da companhia em Brasília? Como as autoras propõem, as práticas cotidianas, por meio da experiência corporal na cidade, atualizam e, de certa maneira, re-criam o território e os projetos urbanos. Ou seja, olhando para a pesquisa que o grupo empreendeu, o próprio fato dos artistas estarem abertos às processualidades e às experimentações na cidade, buscando,

⁶⁷ BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpo e cidade: coimplicações em processo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 142–155, 2012. p. 153 Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>.

muitas vezes, desvendar aquilo que não é dito e que camuflado no tecido urbano, os fazem trair a organi-cidade e os transformam em traidores, corpos errantes, como clama Paola Berenstein em seu livro *Elogio aos errantes*⁶⁸.

Os errantes do Vertigem viam na cidade espetacularizada, um processo de adestramento da vivência corporal urbana, buscando dentro dele os rastros e resquícios de uma civilização que se quer moderna, mas que esconde sua face arcaica. Que se quer espetacular, mas que oculta a derrota de sua modernização. Que se quer centro, mas que encobre seus territórios periféricos. Afinal, como questiona Antônio Araújo, “a capital de um país periférico não é, ela também, periférica?”⁶⁹.

Dando prosseguimento à viagem, ainda em Mato Grosso, o Teatro da Vertigem conheceu a Vila Bela da Santíssima Trindade. A história dessa cidadezinha começa em 1792, quando a coroa portuguesa, na época, descobriu riquezas minerais na região. Apressaram-se com receio de que os espanhóis descobrissem o mesmo, fundando a capitania de Mato Grosso e batizando sua capital de Vila Bela da Santíssima Trindade. O relato publicado com o título “Teatro da Vertigem conhece “cidade-fantasma” no Mato Grosso”, narra o abandono da cidade pelos latifundiários e comerciantes durante o avanço da colonização no interior brasileiro. Com a capital sendo transferida para Cuiabá em 1835, os habitantes da região acabaram abandonando as suas casas, comércio e os povos escravizados. A cidade que até 1970 era habitada unicamente por negros, foi base para a resistência de muitos escravizados, funcionando como um conglomerado de quilombos. Segundo Delmanto, a região constitui uma forte comunidade que preserva as tradições e história de seu povo e celebra o orgulho de sua raça. Como ele bem observa: “a impressão que se tem ao andar pelas ruas

⁶⁸ Para a pesquisadora, os errantes são aqueles que valorizam um tipo de experiência cada vez menos comum nas cidades contemporâneas: a experiência do risco da alteridade e do contato com as micropolíticas urbanas. Para ela, as práticas de errância, aos quais chamam de experiências erráticas na cidade, são pensadas como a possibilidade de se atingir a experiência da alteridade urbana. A autora traz as reflexões de Deleuze e Guattari sobre os espaços lisos e estriados do texto “Tratado de nomadologia: a máquina de guerra” (um dos platôs do livro *Mil Platôs*), e situa a prática errante como aquela que cria espaços lisos na cidade, que é território estriado por primazia. “Temos por hipótese que os errantes, em suas errâncias pela cidade, espaço estriado por excelência, “alisam” esse espaço com sua prática e, sobretudo, através da transmissão dessa experiência (experiência urbanas)”. Ver: JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador : EDUFBA, 2012.

⁶⁹ *BR-3*. Sílvia Fernandes; Roberto Audio (orgs.). - São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 16.

de lama e conversar com seus habitantes é a de pessoas orgulhosas de sua história, com um senso de comunidade e de celebração que tem nas festas e nas danças formas de eternizar-se”.

Deixando a vila e seguindo a expedição, que mantém os traços de uma pesquisa antropológica, o coletivo chega à uma comunidade, em Porto Velho, que é sede de uma das correntes do Santo Daime. O Daime é outra doutrina espiritual que os artistas encontraram no percurso de investigações Brasil adentro. Com origens que remontam aos anos 1920, a doutrina religiosa nasce em berço amazônico, especificamente em Brasiléia no Acre, no primeiro contato do seringueiro Raimundo Irineu Serra com o chá alucinógeno *ayahuasca*. A história da doutrina conta que ao fazer uso da bebida, mestre Irineu, como era conhecido o seringueiro, recebeu a visão de uma mulher que se apresentou como Clara, a Deusa Universal. Em conversa, a Deusa ordenou que Irineu ficasse oito dias vagando pela floresta, local onde o mestre seria preparado e passaria por algumas provas espirituais. Acatando as ordens de Clara, o seringueiro partiu para a floresta e lá aprendeu segredos ocultos sobre a mata, e foi onde também pôde conhecer outras entidades espirituais. Chegado o oitavo dia, a Deusa Universal revela ao mestre ser a Virgem Maria, Rainha da floresta, e dá a Irineu a missão de fundar a religião do Santo Daime, que busca através do consumo da ayahuasca a disseminação da palavra de Deus.

No relato feito por Ivan Delmanto, a trupe que ficou abrigada em uma chácara tida como sede de uma dessas correntes do Daime em Porto Velho (RO), via de perto a simplicidade da construção do pequeno templo, erguido com tábuas de madeiras brancas cujo altar era coberto por fotografias, já amareladas, dos fundadores da doutrina que se dispunham ao redor de uma grande bandeira nacional.

Mais tarde, quando chegam em Rio Branco, os colaboradores fazem uma nova expedição à comunidade do Santo Daime, porém agora conheceriam o grupo que seguia com rigidez os princípios do fundador da doutrina. Com a morte do mestre Irineu, sua ex-mulher, Dona Peregrina, assumiu a liderança da comunidade que fica em Alto Santo, próximo a capital do Acre. O Daime possui como um de seus princípios o ritual do chá, que tem na extração do cipó jagube um dos ingredientes para a sua feitura. Delmanto descreve que tal doutrina começa a rascunhar o princípio de sua história quando os seringueiros da região amazônica

aprendem com os povos indígenas a fazer uso, como maneira de alcançar a cura de doenças físicas e espirituais, dos efeitos da erva *ayahuasca*. O ritual, segundo a narrativa do dramaturgista do Vertigem, começa com a reza de um terço onde podem-se notar algumas alterações nas orações. “Em vez de ‘venha nós o vosso reino’, por exemplo, diz-se ‘vamos nós ao vosso reino’”. Logo após o término do terço, os fiéis ingerem o chá da erva alucinógena e começam a cantar hinos que compõem a liturgia do ritual, ao mesmo tempo que dançam e chacoalham chocalhos marcando o ritmo das passadas que executam. Nas palavras de Ivan Delmanto:

“A liturgia do Daime é inteira composta por hinários. O ritual consiste no canto destes hinos (que são ditados aos fiéis por entidades divinas) enquanto todos dançam “o bailado”. Em fileiras que formam um quadrilátero ao redor de uma espécie de altar, todos executam passos bem simples, enquanto cantam e marcam o ritmo com um chocalho”.

Parte da equipe do Teatro da Vertigem tomou o chá em Alto Santo. Entre eles estava Bernardo Carvalho que fez algumas ponderações acerca dos estados anterior e posterior após o uso e a submissão de seu corpo aos efeitos alucinógenos da *ayahuasca*. O dramaturgo relata sua experiência com o ritual no texto intitulado “Eu vivo neste mundo”, publicado em seu livro *O Mundo Fora do Eixos - Crônicas, Resenhas e Ficções*, pela Publifolha em 2005, e, posteriormente, inserido no livro organizado por Sílvia Fernandes e Roberto Audio sobre o quarto trabalho da companhia, publicado pela editora Perspectiva em 2006. Nele, Carvalho conta que inicialmente o ritual do Daime não passava de uma “cerimônia insossa” e fetichista de exaustão e repetição de cânticos, e do rigor entediante das chacoalhadas dos instrumentos que marcavam o tempo preciso das marchas na dança realizada por homens e mulheres, separados em grupos e “fardados” com vestimentas brancas. Após tomar três doses do chá, Bernardo diz que começou a observar o “ritual com outros olhos. Tudo tinha ganhado um sentido feérico, embora nada tivesse mudado e os adeptos continuam num ritmo capaz de fazer até Phillip Glass pedir para trocar de disco”⁷⁰.

Soma-se a essa experiência, a sensação relatada por Ivan Delmanto do encontro do coletivo com uma realidade incompreensível na comunidade do

⁷⁰ BR-3. Sílvia Fernandes; Roberto Audio (orgs.). - São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 34.

Daime. Para o dramaturgista, tal sensibilidade se distingue de um não conhecimento sobre a região em questão, que foi sendo experienciada pelos corpos dos artistas-pesquisadores provenientes da região sul do país. Em suas palavras, “o incompreensível aqui é o ar que se respira e se engole vivo. E não é o incompreensível dos mistérios da fé; é o caótico de uma realidade que, misturada com as danças, os cantos e o efeito alucinógeno da erva, desaba como uma avalanche”. Por fim, é a incompreensão de uma comunidade religiosa que busca produzir, a partir de um estado de devir, um potente movimento de aproximação com o plano espiritual. Extinguindo-se assim, como sugere Ivan, a noção de indivíduo.

Mas voltemos a Porto Velho, em Rondônia. Depois da estadia do grupo na chácara de uma das correntes do Santo Daime, a trupe visitou as ruínas da ferrovia Madeira-Mamoré. Conhecida como ferrovia do Diabo, a Madeira-Mamoré teve suas obras iniciadas no ano de 1907, como resultado da assinatura do tratado de Petrópolis entre o Brasil e a Bolívia. A construção que submeteu seus trabalhadores à insalubridade, à fome, à falta de medicamentos, à exposição de doenças como a malária, e às estruturas precárias de trabalho, ganhou tal apelido por conta de um número significativo de vidas perdidas durante suas obras de erguimento. A feitura da via férrea viabilizaria e aceleraria o trânsito de comercialização do látex.

Firmado em 1903, o tratado de Petrópolis consistiu, grosso modo, na troca de territórios entre o Brasil e a Bolívia. A área onde hoje fica localizado o estado brasileiro do Acre, pertencia anteriormente ao país boliviano. Durante o período do ciclo da borracha, a localidade foi ocupada por seringueiros brasileiros que partiram para a região em busca da extração do látex. O governo boliviano, ao saber do povoamento feito pelos brasileiros em seu território, imediatamente resolveu planejar uma missão de reapropriação da região, ocasionando uma revolta e travando uma disputa pela ocupação da área. Depois de alguns conflitos entre o Brasil e a Bolívia, o tratado foi firmado, tornando o Acre território brasileiro em troca de algumas extensões de terra do país. Além disso, o Brasil teve que embolsar uma certa quantia em dinheiro pelas atividades de extração do látex na região. E, por fim, outro acordo estabelecido foi a construção, por parte do governo brasileiro, da ferrovia Madeira-Mamoré que daria acesso para os bolivianos fazerem trocas comerciais pelo território brasileiro.

Delmanto associa sua experiência no cemitério de ferro abandonado ao fracasso e a derrota do processo de modernização e civilização do país. O dramaturgista fala que por entre os galpões e máquinas deixados a esmo “nasce a imagem do país do fracasso”. Segundo suas observações, o projeto de construção inacabado da Madeira-Mamoré - no qual já se podia notar nas péssimas condições de trabalho às quais seus construtores eram expostos esse fracasso do processo de modernização - enxergava na finalização de suas obras, parafraseando Ivan, a possibilidade de impor os padrões modernos e civilizatórios à selva.

Tal experiência com a estrada de ferro abandonada se reflete no passeio que o grupo fez pelo rio Madeira, próximo à ferrovia. Em um trajeto de duas horas pelo rio, o coletivo teve direito a um mergulho em suas águas marrons e sujas. Viram de dentro do rio os rastros do insucesso da promessa de modernização do interior de um país através da construção da via férrea. Mas, diferente do que aconteceu com a ferrovia, a alguns metros do leito do Madeira podia-se notar localizada uma rodovia que, segundo Delmanto, foi o que deu êxito na implementação da civilização na floresta e, conseqüentemente, levou consigo “sua barbárie inerente”.

Dando continuidade à viagem que seguia os rastros do processo civilizatório brasileiro, o coletivo chega ao Acre. Na capital do estado, Rio Branco, os artistas se deparam com uma cidade moderna que sustenta através de suas largas avenidas e na preservação dos museus e monumentos que sinalizam a manutenção da memória histórica da cidade, a maquiagem que esconde a “cidade verdadeira”, como afirma o dramaturgista. Foi por meio da descoberta do que Ivan chamou de portal, uma zona limite que liga a região central da capital acriana ao verdadeiro território urbano camuflado pelo rejuvenescimento e restauração das fachadas do centro da urbe, que os colaboradores do Vertigem puderam notar a face oculta de uma “cidade sem escolas e com péssimos postos de saúde, a cidade das casas de madeira capenga, sem saneamento básico, com esgoto a céu aberto”.

O caminho investigativo que a companhia foi trilhando coloca em evidência os desejos das reflexões críticas buscadas pelo grupo no início da pesquisa. Tais discussões como o espetacular *versus* o não-espetacular, o moderno *versus* o arcaico e o centro *versus* a periferia, ganham uma potência reflexiva no momento em que a expedição enxerga, no processo de espetacularização da

cidade, um cerceamento da experiência do sensível que busca domesticar e, de certa forma, civilizar, um determinado povo em uma determinada localidade.

Outro traço interessante dessa jornada da pesquisa de campo e que precisa ser destacado, recai sobre o fato do sagrado ter pontuado a passagem do Teatro da Vertigem por Brasilândia, Brasília e Brasília. No fórum em que foi definido o projeto Vertigem BR-3 como o trabalho que seria realizado pelo grupo naquele momento, foi estabelecido, também, que os artistas procurariam se desvincular da temática religiosa que impulsionou a construção da *Trilogia Bíblica*. O quarto trabalho da trupe teve como estímulo um recorte, de certa forma, sociológico - não esqueçamos de que foi ainda em *Apocalipse 1,11* que o Vertigem começou a produzir material para a criação artística com base na junção de um recorte sociológico (o massacre dos 111 preso no Carandiru) e das discussões suscitadas pelo texto bíblico do Apocalipse de São João - que pensava introduzir no seio da criação o debate sobre as questões concernentes à identidade brasileira.

Mas, como não levar em conta as vivências no Vale do Amanhecer em Brasília, e o contato com o Santo Daime em Porto Velho e no Acre? Como não levar em consideração que em diversos pontos de Brasilândia os artistas encontram igrejas evangélicas e pentecostais? As questões relacionadas ao sagrado continuaram ganhando visibilidade no processo de pesquisa de BR-3, sendo imprescindível o uso da experiência surgida no contato com essas doutrinas como subsídio para produção de material poético e de criação.

Agora, no que diz respeito a questões relacionadas às descobertas sobre a identidade, viajar por terra e conhecer a realidade dos locais percorridos contribuiu para que o grupo pudesse pensar na construção de uma identidade móvel, que a todo tempo busca materializar-se sem sucesso, pois é uma identidade que está sempre escapando da rigidez centralizadora que abafa e priva o movimento das experiências subjetivas que enxergam no risco da alteridade a produção de micropolíticas urbanas. Falava-se então de identidade no plural. As identidades fluídas, como Antônio Araújo as chama, são como se fossem a criação de uma abertura de possibilidades para a produção do entendimento sobre a traição e desvio de um ideal identitário enrijecido. Por isso o diretor do grupo fala do escape identitário como: “se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, se conformarem de novo, se precipitarem de novo, para que algum traço identitário possa se

realizar de novo”⁷¹. Ou seja, Araújo abre espaço para que possamos pensar em identidades errantes, como sendo aquelas que escapam de um desejo unificador e encontram na multiplicidade um jogo de fluidificações e precipitações. Não se trata, então, de um estudo sobre a identidade brasileira, porém, refere-se a uma reflexão sobre identidades brasileiras.

Em entrevista disponibilizada no livro organizado por Audio e Fernandes, realizada em 09 outubro de 2005 no rio Tietê, período em que a companhia já ocupava o rio com os ensaios e investigações cênicas, a Antônio é feita uma pergunta com base no encontro do coletivo com a psicanalista e pesquisadora Suely Rolnik. Questionado sobre essa noção de identidade em trânsito que “sempre acontece em relação a alguém”, o diretor afirma que: “é desse choque com o outro, dessa ida de encontro ao outro que a identidade se mobiliza. Nesse sentido, ela se torna móvel em relação ao outro”⁷². Com o suporte da fala de Araújo, é possível afirmar que os encontros dos próprios artistas com o “outro”, durante o período do processo de trabalho, colocavam em fuga as suas identidades. Ou seja, já que a trupe partia do princípio de que todos os colaboradores que embarcaram na expedição rumo ao percurso por entre as três BRs vivenciassem a rota, não se pode negar que os encontros, além de modificarem os rumos da pesquisa empreendida, como vimos, colocava/montava em um jogo de precipitações e de fluidificações a própria identidade dos artistas.

Por isso a preocupação de Antônio Araújo em deixar evidente que tais discussões devem ser lidas tendo em vista as três localidades escolhidas como eixo para o início das investigações do coletivo. As descobertas sobre a existência de identidades brasileiras, longe de passar pelo crivo de uma análise que se centra apenas em uma experiência do olhar, como já falado, encontra na relação que mantém como pressupostos “o movimento e as transformações mútuas” desse contato com o outro nas três BRs, uma potência de criação artística.

“o encontro com o outro, o encontro no outro, o encontro como território que se modifica a cada acesso. No encontro realizo o outro. E realizo a mim mesmo como (o) outro. Ao mesmo tempo, cada um de nós se torna fragmento desses encontros com o mundo. O encontro realiza a tradução efetiva de um evento de criação”⁷³

⁷¹ IBIDEM, p. 19.

⁷² IBIDEM, p. 20.

⁷³ PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2007. p. 11.

Voltando a Rio Branco, Ivan Delmanto em seu relato compara a cidade à capital federal, colocando a capital acriana como uma imagem que traduz perfeitamente o projeto urbano moderno. Por isso, para ele, "Rio Branco é mais do que a utopia de Brasília", uma vez que a cidade se adequa facilmente aos encantos da mercadoria, buscando manter com o transpor de suas fachadas uma beleza superficial.

Dando continuidade a viagem, a companhia chega a Reserva Extrativista Chico Mendes. Chico Mendes, foi um seringueiro, defensor ambiental e sindicalista nascido em Xapuri, interior do Acre. Defensor do meio ambiente e da preservação da Floresta Amazônica, o líder seringueiro, além de defender o direito dos habitantes a terem a posse das terras locais, lutou e mobilizou forças de toda a população da floresta para combater pacificamente, protegendo com seus próprios corpos, a destruição da mata pelos fazendeiros. A Reserva Extrativista foi resultado de anos de lutas sangrentas entre os seringueiros e os latifundiários contra a derrubada dos seringais para transformá-los, nas palavras de Delmanto, "em pasto puro". Foi através desses conflitos que Chico Mendes começou a receber ameaças de morte de grupos que desmatavam ilegalmente a região. Quando em 1988, o sindicalista e defensor ambiental foi morto em sua casa a mando de um fazendeiro. Visitando a cidade de origem do seringueiro, o grupo pode notar a preocupação da população em manter vivas as memórias trágicas de seu assassinato.

Chegando próximo ao fim da expedição, os artistas do Teatro da Vertigem conhecem Brasiléia. Coincidência ou não a última Br a ser conhecida chamava-se Brasília. Com a construção e a transferência da capital brasileira do Rio de Janeiro para a cidade planejada, a região do interior do Acre teve de ser renomeada. Optou-se, então, por manter o radical "Brasil" na constituição da nova nomenclatura, acrescentando apenas o sufixo "iléia", que, como nos fala o dramaturgista, "quer dizer floresta, mato".

Lembremos que a cidade foi o berço do Santo Daime antes de sua chegada à Rio Branco. Foi em Brasiléia que o mestre Irineu, nascido no Maranhão, teve seus primeiros contatos com o chá da *Ayahuasca*. Porém, antes disso, assim como uma grande quantidade de brasileiros, migrou para a região visando trabalhar na extração do látex, durante o ciclo da borracha. A pré-história da cidadezinha está

ligada a esta migração de brasileiros, em sua maioria nordestinos, à região, no qual carregavam o mesmo desejo de Irineu. Foi assim que rapidamente se formaram diversos seringais pela área. Anos depois dos conflitos que culminaram na assinatura do tratado de Petrópolis, quando a região passou a ser oficialmente território brasileiro, um grupo de homens da classe dominante do, então, mais novo estado do país, fundaram, em 1910, a cidade chamando-a de Brasília.

O coletivo teve acesso a alguns documentos oficiais emitidos pela Secretaria de Educação e Cultura da cidade, em que se pode ler algumas afirmações sobre a história de fundação do município, no qual o dramaturgista cita um trecho em seu diário de viagem, como podemos conferir abaixo:

"A fundação de Brasília não se originou como de ordinário acontece à maioria das cidades, em decorrência de uma residência, um campanário, um lugarejo, um povoado. Surgiu da iniciativa idealista, arrojada e sobretudo do sentimento de brasilidade de patriotas imbuídos dos mais altos propósitos. Um grupo de homens, brasileiros autênticos sem bafejo oficial, sem auxílio do governo, sem interesses escusos, resolveram empreender uma tarefa inédita e incomparável de fundar uma cidade."

Logo após a citação do trecho que traduz, de certa maneira, uma narrativa oficial da história de formação de Brasília, Delmanto segue descrevendo suas percepções acerca de tal discurso:

"Para não sofrer com as pedradas do discurso oficialismo, onde está escrito "sentimento de brasilidade", leia-se "interesses econômicos", e onde está escrito "patriotas imbuídos dos mais altos propósitos", leia-se "proprietários interessados na riqueza da borracha". Tradução feita, o texto é interessante porque revela uma face da cidade que coloca sua história ao lado de outras encontradas por nossa expedição: a utopia da fundação de uma cidade nova. Encontramos esta utopia em Brasília em seus inúmeros reflexos internos: Vale do Amanhecer, Favela Estrutural, Taguatinga. Seguimos viagem e em Porto Velho encontramos uma cidade fundada para ser a primeira estação de uma ferrovia que traria o desenvolvimento e a civilidade ao interior selvagem do Brasil. O fracasso comum destes projetos, ou seja, sua incapacidade de propor um novo modelo urbano para a modernidade no país, retrata o naufrágio de utopias que viam na construção de novas cidade a chance de uma nova sociabilidade, que escapasse aos horrores do restante do país".

Para Delmanto, assim como em um jogo de esconde-esconde, as cidades buscavam transpor as fachadas de seus centros urbanos se oferecendo em espetáculo a uma lógica moderna, civilizatória e mercadológica. O que não se diferencia da maquiagem feita sobre o discurso oficial da história de Brasília,

disponibilizada nos documentos emitidos pela Secretaria de Educação e Cultura, resultado do disfarce das intenções de seringalistas em fundar uma região para a extração da borracha visando, parafraseando Ivan, a construção de um polo comercial e urbano na selva.

Mas, levando em conta toda a história de formação do município acriano, para a companhia o que define a cidade “é sua condição de fronteira”. Brasiléia fica localizada de frente para Cobija, cidade boliviana separada do território brasileiro pelo rio Acre. As margens da marca de uma fronteira natural, o rio é a testemunha dos conflitos ocorridos entre o Brasil e a Bolívia. Foi visitando Cobija que o coletivo pôde notar uma rivalidade alimentada entre os dois países, apesar, segundo o dramaturgista, de uma “mútua dependência econômica”. A cidade boliviana enxerga o Brasil como o grande império da região sul do continente americano. Não à toa, na praça central da cidade está instalada a estátua de, nas palavras de Ivan, “um índio boliviano apontando uma flecha de fogo para o território brasileiro”.

Seguindo o fluxo do rio Acre, os artistas chegaram a uma outra pequena cidade chamada Assis Brasil. Situada a poucas horas de Brasiléia, é na região que fica localizada a fronteira trinacional separando os territórios brasileiro, boliviano e peruano. O Vertigem chega à cidade um dia antes da realização do Sexto Festival de Praias, no qual os habitantes dos três países se reúnem em uma pequena praia no rio Acre. O que salta aos olhos do grupo, levando em consideração as investigações sobre as possíveis identidades brasileiras, é que tanto em Assis Brasil, quanto em Brasiléia, tal discussão se faz complexa, uma vez que a própria noção de brasilidade é relativizada. Araújo dá o exemplo de Brasiléia. Como afirma o diretor da companhia, o município brasileiro é uma “cidade de fronteira, de passagem, de trânsito entre brasileiros e bolivianos. Uma cidade em que se fala português e espanhol, e onde essas duas nacionalidades convivem e se estranham ao mesmo tempo”⁷⁴. O grupo traduz a ideia de fronteira como algo além da delimitação e da separação de territórios. Para o coletivo esse “lugar de fronteira” é responsável por produzir, antes de tudo, um espaço “entre”, atravessado pelo risco iminente da alteridade. Como confirma Hissa e Nogueira:

⁷⁴ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 136.

“As fronteiras são permeadas por esse risco: o outro”⁷⁵. Assim, ficava cada vez mais evidente, na reflexão que o grupo fazia, a configuração de uma identidade móvel.

Nas últimas horas da expedição, a trupe se dividiu e se espalhou entre Brasiléia, um seringal e a visita a uma aldeia indígena em Assis Brasil. Seguindo os passos do dramaturgista do projeto, Ivan mergulhou em deriva buscando ouvir as histórias contadas pelos habitantes da cidade. No relato publicado pela Folha Online com o título “Para os povos da floresta acreana, oralidade define cultura local”, encontramos a narrativa de algumas lendas e histórias contadas à Delmanto no qual este observa a importância do rio para a região. Nas palavras dele, “o rio é a vida de Brasiléia”.

Chegava, então, ao fim a expedição do Teatro da Vertigem. A viagem que partiu de São Paulo com direção a Brasiléia, passando por Brasília e por outras cidades que desenharam o percurso de chegada nas Brs, tidas como eixo da aventura, desvendou o interior de um país que anseia pelo futuro maquiando seu passado. Percorrer o Brasil, nas palavras de Ivan Delmanto, é vivenciar “o país do eterno encontro marcado com o futuro”. É se confrontar com os dejetos de um projeto civilizatório e de modernização que conservam em suas estruturas a eliminação, e consequente miséria, dos “subprodutos que povoam os esgotos e subterrâneos do mundo envidraçado”.

Por fim, as experiências urbanas dos artistas que embarcaram na expedição, serviriam agora como fonte de experimentação e criação artística. Nem todos os estímulos surgidos a partir das vivências durante a pesquisa de campo nas Brs foram incorporados ao espetáculo. Assim como Delmanto ponderou durante a viagem, que o centro da pesquisa do coletivo era a expedição, talvez possamos afirmar que o espetáculo surgido daí é a experiência desse percurso.

“Nossa viagem foi deslumbre e encantadora, foi abandono ao lado das folhas levadas pelo vento novo, foi coleção de detalhes curiosos e antigüidades há muito esquecidas, foi durante muitos momentos a estrada que ficou e nos separou de São Paulo, inaugurando, a cada parada, realidades. Nossa viagem também foi o abrir de caixa de música para ouvir melodias de infância e ver, a cada abertura, uma dança nova, recolhendo e guardando com cuidado o precioso do nunca visto”.

⁷⁵ HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. p. 57.

2.2.2. *A potência do outro*

Quando li o diário com os relatos da viagem escritos por Ivan Delmanto e publicado na Folha Online, fiquei impressionado com a quantidade de narrativas acerca dos encontros e das descobertas feitas através do contato com o outro. Os integrantes que embarcaram na aventura de Brasilândia até Brasília tinham em mente, de certa forma, a ideia de que para que pudessem desviar-se da captura predatória de informações, fosse necessário, em um primeiro momento, entender o lugar ocupado pelos habitantes dessas localidades e enxergá-los como produtores dos espaços urbanos, dando continuidade às investigações começadas em Brasilândia. O outro, os habitantes, seus desejos e sonhos, suas vontades e realizações, suas histórias e lendas, seus trabalhos e ambições, ganhavam importância e produziam novos caminhos para a pesquisa que o coletivo ia desenvolvendo.

Para entender o lugar do outro no projeto Vertigem BR-3, visto também como um colaborador da pesquisa (o chamaremos de colaborador momentâneo), será necessário buscar nos três primeiros trabalhos do grupo um caminho que nos traga subsídio para discutir a presença desse novo criador.

Como já mencionado, foi em seu primeiro espetáculo que a companhia resgatou uma discussão sobre o teatro enquanto arte pública, mesmo acontecendo de forma inesperada e extremista. Era naquele momento que a trupe expandia suas reflexões sobre o trabalho das artes cênicas em lugares tidos como não-convencionais para a prática teatral. Reparem que em *O Paraíso Perdido* o encontro com o outro, neste caso com os protestantes que tentaram impedir a realização da peça na igreja de Santa Efigênia, foi se desenhando a partir de um acontecimento exterior à montagem. Ou seja, talvez se não houvesse uma onda extremista de protestos contra a realização da encenação, questões ligadas ao urbano e a cidade não ganhariam tanta credibilidade nas obras futuras do Vertigem, e não suscitariam perguntas como: existe lugar ideal a ser ocupado para a realização da prática teatral?

Já aqui conseguimos pôr em evidência uma das características desse outro de quem falo. Para além do espectador que vai ao ensaio aberto e que é convidado, no final, a preencher um questionário com perguntas voltadas ao desenvolvimento e melhoramento do espetáculo, esse outro que estamos

destacando é, justamente, aquele quem fornece os recursos para a produção de material poético e é quem cruzará o caminho do coletivo durante a feitura do projeto.

No entanto, de que maneira os protestos realizados contra a estreia da encenação na igreja contribuíram para a construção de *O Paraíso*? Na verdade, em nada colaborou. Contudo, a cooperação se concretizou por outro viés. Na primeira obra da trupe, os católicos mais radicais, no que tange a discussão sobre a arte pública e o espaço urbano, de certa forma, foram os responsáveis por desencadear assuntos que se tornaram valiosos para o grupo, principalmente no que diz respeito à ocupação do espaço da urbe. Isso, por um lado, não anula toda a pesquisa empreendida pelo coletivo em torno da física clássica⁷⁶, que é anterior ao embate com os religiosos. Mas, não se pode negar que foi a partir das discussões suscitadas por esse encontro caótico que o grupo pode maturar, posteriormente, algumas das etapas de seu processo colaborativo, buscando um diálogo mais próximo com o público. E não só isso, foi a partir daí que o trabalho com e na cidade foi sendo desenvolvido até se tornar motor de criação, como em *BR-3*.

Em *O Livro de Jó*, conseguimos notar um dos desdobramentos e o princípio do que viria a ser a pesquisa de campo contribuindo com o desenvolvimento de alguns aspectos da montagem. No segundo espetáculo da companhia, a pesquisa *in loco* era vista como suporte para construção e para o aprofundamento das personagens. Mesmo sendo restringida apenas a experiência vivencial dos atores, sem uma obrigatoriedade de transformar o trabalho *in situ* em material para a construção da peça (isso só começa a acontecer em *Apocalypse I, II*), sua contribuição foi de suma importância no decorrer do processo. Em termos de atividade construtiva, o que se procurava era um aprimoramento do trabalho do ator, no qual era proposto um melhoramento dos mecanismos corporal e vocal. E mais, a ida a campo foi uma das responsáveis por auxiliar e potencializar a produção de um estado de presença, delineando o jogo cênico entre os intérpretes e, também, colaborando com a criação das trajetórias das personagens na encenação.

O outro nesse espetáculo vai ganhando os traços das pessoas encontradas no/e lugares frequentados pelos artistas, que forneceram elementos para o

⁷⁶ Lembremos que em *O Paraíso Perdido*, o Vertigem empreendeu uma pesquisa sobre alguns conceitos da física clássica - como queda, massa, peso, força, volume, energia, entre outros.

desenvolvimento das personagens. Antônio Araújo cita alguns lugares por onde passou o grupo: “foram feitas visitas - em geral individuais - a alas de doentes terminais, necrotérios, aulas de anatomia, Instituto Médico-Legal (IML), entre outros”⁷⁷. De certa forma, a experiência da vivência em espaços da cidade já era vista como meio de angariar material bruto para a peça. No caso de *O Livro de Jó*, o conteúdo surgido dessas experimentações auxiliou apenas na construção das personagens.

A proposta de encenação para o segundo espetáculo não só trazia uma leitura do livro bíblico de Jó, como cruzava a história dessa personagem com um assunto que afetava o grupo naquele momento. Era apresentado ao público um Jó com AIDS. E a escolha do local para a encenação potencializa o modo com o qual o coletivo buscava contar essa história. O hospital desativado, Umberto Primo, materializava a trajetória da personagem Jó e, também, o desejo da companhia em inserir o público no seio da obra-processo. Aos espectadores era proposta uma imersão no interior de um espetáculo em que, como Araújo afirma, eram estimulados os sentidos outros que não a visão. Nas palavras do diretor:

“Buscávamos a realização de uma cena imersiva, caracterizada pela impregnação e convocação dos sentidos, e baseada na participação mais do que na observação, na atuação mais do que na representação. Havia o desejo de produzir uma experiência integral para cada um dos espectadores ali presentes, reunindo e ativando elementos físicos, sensoriais, emocionais e racionais”⁷⁸.

Me pergunto até que ponto essa vontade de produzir uma experiência através da convocação dos sentidos não pode ser vista, de alguma maneira, como um espelhamento da própria experiência do grupo na pesquisa de campo. Reparem o que Araújo afirma quando disserta sobre a escolha do hospital: “o hospital, como lugar-purgatório, como espaço privilegiado do *pathos* e do sofrimento, da contaminação e da iminência da morte, traduzia a leitura de um Jó com AIDS proposto pela encenação”⁷⁹. Os espaços visitados nas atividades *in loco* não se distanciam da definição do lugar hospital, dada pelo diretor. Mesmo sabendo que a tarefa *in situ* visava uma certa impregnação que contribuiu somente

⁷⁷ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. p. 98.

⁷⁸ IBIDEM, p.100.

⁷⁹ IBIDEM.

para a construção das personagens de *O Livro de Jó*, seria errado afirmar que as idas a campo colaboraram com a produção desse espaço imersivo?

O que é certo, é que no trabalho posterior a pesquisa de campo ganha uma outra dimensão, e, assim, o contato com o outro atinge outra potencialidade.

É em *Apocalypse* que se rascunha a estrutura da pesquisa de campo que, mais tarde, foi aprofundada no processo construtivo de *BR-3*. Foi no terceiro espetáculo do Vertigem que, para além de levar em conta a importância do estudo *in loco* como fonte de inspiração para o desenvolvimento das personagens, a ida a campo expandia a forma como o grupo colocava em prática seus modos de criação, levando em consideração as vivências dos colaboradores nos espaços urbanos como importante meio de produzir matéria poética. Se no espetáculo anterior não existia nenhuma obrigatoriedade de transformar a experiência *in situ* em elementos para a criação (situando-a apenas como fonte de inspiração para a construção das personagens), em *Apocalypse 1,11* se torna obrigatório transfigurar os estímulos suscitados pela pesquisa de campo em material para a encenação.

Não esqueçamos de que a referência de um texto-base que apoiava o trajeto de levantamento do espetáculo só foi abandonada em *BR-3*. Aqui ele ainda se fazia presente. Então, ao texto bíblico do Apocalipse de São João, a trupe buscou correlacionar algum evento “apocalíptico” acontecido na época (a peça estreou no presídio do Hipódromo nos anos 2000). Foi assim que o massacre da Polícia Militar aos 111 presos do antigo presídio do Carandiru, em 1992, foi escolhido como elo de ligação entre o texto-base e a pesquisa que o grupo empreendeu em torno do que Araújo chamou de “violenta realidade brasileira”. Portanto, foi na terceira obra que os colaboradores do Vertigem iniciaram o mergulho em processos artísticos imbuídos do desejo em discutir questões ligadas ao país. Foi também neste trabalho que a companhia começou a utilizar as atividades pedagógicas como uma das formas de troca e aprofundamento do processo.

Foram as oficinas executadas no Carandiru que desenharam o encontro com o outro nesse terceiro espetáculo do coletivo. O interesse do Vertigem com a ocupação do complexo penitenciário era utilizar o pavilhão 9 do presídio, local onde ocorreu o massacre, como espaço para a encenação. Depois de inúmeras negociações com autoridades, infelizmente foi vetada a realização da peça no local por questões de segurança. Sendo assim, a vontade de integrar “presos,

atores e espectadores numa experiência teatral”⁸⁰ foi ficando cada vez mais distante. Depois da autorização negada, foi oferecido ao grupo, para a concretização do projeto, o presídio do Hipódromo, desativado em 1995. Mesmo ocupando o presídio desativado, a companhia ainda nutria a esperança de conseguir com que os presos do Carandiru pudessem fazer parte do espetáculo. O que de fato não aconteceu.

Outro momento em que os artistas cruzaram o caminho dos “colaboradores momentâneos”, se concretizou como a feitura das atividades de campo direcionadas não só ao aprofundamento interpretativo, mas também visando a produção de ferramentas que contribuíssem para a criação dramática. Para isso o grupo pré-definiu alguns lugares aos quais fariam visitas, como: “a rodoviária do Tietê; a cracolândia; o Minhocão; as saunas da Rua Augusta; os teatros de sexo explícito da Rua Aurora; uma delegacia de polícia no Pari e, ainda, a Rua Amaral Curgel, com sua mistura de prostitutas, traficantes, travestis e moradores de rua”⁸¹. Como toda a ida a campo carregava a obrigatoriedade de transposição da experiência em material poético para construção artística, sendo assim, o Vertigem buscava produzir tais materiais a partir dos exercícios de improvisação livre que desembocavam na execução dos *workshops*. Os *workshops* - prática recorrente na criação do coletivo - são improvisações mais elaboradas no qual os atores são estimulados a produzir uma visão individual acerca do processo empreendido pelo grupo. Eles determinam que cada criador se responsabilize em preparar improvisações mais polidas e trabalhadas a serem apresentadas para todo o coletivo em sala de ensaio. O diretor do Vertigem chama esse mecanismo de uma “quase cena”.

Por um lado, era com os estímulos produzidos a partir do contato com as realidades urbanas que o grupo ia rascunhando as “quase cenas” que auxiliavam a escrita dramática. Se formos comparar a evolução que a companhia foi adquirindo com a importância dada aos estudos *in loco*, partiremos de um primeiro trabalho em que é pouco possível constatar no processo de pesquisa e experimentação da temática estabelecida um corpo a corpo entre a trupe e o espaço da urbe. Isso só veio a acontecer quando o coletivo ocupou a igreja de Santa Efigênia e com isso resgatou o pensamento da arte enquanto domínio

⁸⁰ IBIDEM, p. 103.

⁸¹ IBIDEM, p.113.

público, suscitado pelos cidadãos que faziam uso do lugar religioso e que negavam a continuação das apresentações do espetáculo. Já no segundo, além de utilizar um hospital como espaço cênico no qual buscava-se inserir o público no cerne da obra, a companhia enxergava na vivência *in situ* um mecanismo potente que colaborava com o aprofundamento da construção das personagens. Então, a impregnação dos artistas nos espaços que foram visitados e, a partir daí, dos encontros que neles surgiram, ganhava um olhar mais atento e que foi expandido no processo do terceiro trabalho do Vertigem. Foi em *Apocalypse* que o grupo começou a utilizar o mecanismo de *feedback* do público como forma de incorporar as críticas dos espectadores ao trabalho que estava sendo executado. Além de se tornar obrigatória a transformação da experiência em campo em matéria poética de criação.

O que difere, então, essas três primeiras obras do Teatro da Vertigem de sua quarta encenação? Em *BR-3*, abandona-se o texto-base e a pesquisa se configura com o suporte de uma viagem por terra em três regiões do país. No quarto espetáculo da trupe, a importância dada à relação do corpo na cidade foi quem guiou toda a discussão em torno da temática da identidade nacional. Sendo assim, sabendo que a constituição dos espaços urbanos está totalmente imbricada com a circulação das pessoas que escrevem no tecido poroso da cidade um texto móvel, encontramos no chamado Projeto Vertigem BR-3 a potência de um espetáculo que não só foi apresentado em um espaço urbano, como a própria pesquisa que proporcionou aos colaboradores do grupo colher material para o levantamento da peça nasce da vivência dos artistas na cidade.

O que é interessante observar no andamento da investigação que deu origem ao espetáculo, é aquilo que pontuamos quando trouxemos Angileli e seu pensamento ao ler a composição das paisagens urbanas vinculada às práticas cotidianas dos habitantes na cidade. Pensar que o Vertigem levava em conta tais questões é também entender, junto aos artistas, a possibilidade de enxergar na cidade praticada e/ou vivida a produção de uma escrita. Raquel Rolnik em um determinado trecho de seu livro “O que é cidade?”, refletindo sobre ocupação e ressignificação do território urbano e de sua arquitetura, nos fala que:

“A arquitetura da cidade é ao mesmo tempo continente e registro da vida social: quando os cortiçados transformam o palacete em maloca estão, ao mesmo tempo,

ocupando e conferindo um novo significado para um território; estão escrevendo um novo texto. É como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases.”⁸²

Com isso, conseguimos ver bem desenhadas duas características que caminharam junto ao coletivo durante o trajeto pelas três BRs: os estímulos suscitados pela arquitetura (os lugares-territórios) e os que relacionam o território às práticas cotidianas de seus habitantes. Os artistas da companhia percorreram e ocuparam Brasilândia, Brasília e Brasília abertas aos estímulos de uma zona de afetação mútua, ao qual os artistas eram afetados pelo espaço urbano e o espaço urbano era modificado pelo trabalho que estava sendo realizado. Um exemplo concreto disso é o diário de viagem de Ivan Delmanto, em que o dramaturgista relata as suas percepções acerca da experiência na expedição e as mudanças estabelecidas a partir do percurso executado pela trupe. Talvez, possamos ler esses relatos como a materialização dessa escrita de que fala Raquel Rolnik. E mais, se levamos em consideração o desejo de buscar no trajeto por entre as três localidades um debate sobre as identidades brasileiras, entendendo o uso do território pelo cidadão como produtor de um texto móvel, já que a cidade e seus habitantes estão em constante movimento, seria compreender que a própria ideia de identidade é, ela mesma, móvel, como observa o diretor do coletivo: “É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo, se conformarem de novo, se precipitarem de novo, para que algum traço identitário possa se realizar de novo”⁸³.

Então, o diário publicado de Ivan Delmanto marcava uma primeira materialização da vivência do grupo nos lugares por onde a caravana passava, incorporando aos relatos não só as dimensões físicas do espaço da urbe, como também os aspectos culturais, sociais, ambientais e econômicos. Aliás, é no diário da viagem que encontramos inúmeras narrativas sobre encontros que, certamente, influenciaram a construção da dramaturgia. Antes de começarmos a fazer uma análise dramática da peça, vamos exemplificar a maneira como o mais simples encontro transformava o “outro”, de quem falamos, em também colaborador e produtor de material para a criação.

⁸² ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 18.

⁸³ AUDIO, Roberto e FERNANDES, Sílvia (org.). *Teatro da Vertigem: BR-3*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 19.

A potência do outro foi percebida quando o Vertigem começou a enxergar a pesquisa de campo como forma de impregnação e contaminação dos corpos-colaboradores nos lugares por onde a expedição passava, para só depois disso extrair material bruto para o desenvolvimento do espetáculo. Descentrar o olhar predatório em detrimento da vivência na urbe, foi compreender no espaço urbano um campo complexo de significações. Sabemos que muitos dos encontros acontecidos no percurso da viagem pelos Brasis não puderam ser retratados no texto escrito por Bernardo Carvalho, mas também sabemos que os estímulos suscitados a partir deles, se transformaram em suporte para os exercícios de improvisação. Sendo assim, qualquer estímulo podia ser transformado em material poético e de criação.

Os exemplos abaixo não são visíveis na dramaturgia do espetáculo, mas, de alguma maneira, constituíram o que foi o Projeto Vertigem BR-3. O próprio diretor do Vertigem pondera que os artistas do coletivo, ao mergulharem nessa investigação que cruzou o Brasil tinham o conhecimento do princípio de que “o projeto do grupo é anterior à escritura da dramaturgia”⁸⁴. Isso deixa visível a importância dada à pesquisa e a experimentação como modo de construção do coletivo.

Começamos no encontro com Adão Lopes na cidade satélite de Taguatinga, em Brasília. Delmanto narra que, no dia 7 de julho de 2004, a trupe cruza o caminho de um poeta popular pelos arredores do plano piloto da capital federal. O relato que foi publicado com o título “Teatro da Vertigem descobre emoção em poeta popular de Brasília”, descreve o momento no qual o poeta declamava os versos de um de seus poemas para o coletivo. O dramaturgista registra a emoção dos artistas do Vertigem ao verem diante de si “a realidade em que a arte não é mercadoria, mas é presente”. Tal acontecimento outorga o fascínio da companhia em poder experimentar um momento artístico comunitário. O grupo e o poeta juntavam-se para comungar uma experiência de arte coletiva. Era dada à companhia uma oportunidade de conhecer aquilo que em *O Livro de Jó* foi proposto ao público, sua inserção dentro de uma ação artística.

Ainda nesse mesmo relato, Ivan disserta sobre a separação dos colaboradores da companhia em pequenos grupos que pretendiam espalhar-se pela

⁸⁴ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. p. 131.

cidade, tentando evitar, assim, a manutenção de uma relação turística do coletivo para com os lugares por onde passavam. Foi a partir dessa forma fragmentada e plural que a pesquisa ganhava, que a trupe conseguiu perceber a presença de inúmeras cidades dentro da capital federal. Como podemos ler nas palavras de Delmanto:

“E a própria forma fragmentária e diversificada da pesquisa nos trouxe uma descoberta importante: há muitas cidades utópicas dentro de Brasília./A Favela Estrutural, o Vale do Amanhecer da Tia Neiva, as seitas místicas e seus cultos, são todas maneiras de se criar, dentro de uma cidade planejada e absoluta, o sonho de um espaço que realmente pertença a quem o habite”⁸⁵.

Outro momento que daria um bom caldo para discutirmos as questões ligadas à potencialidade do outro durante o processo colaborativo e de desenvolvimento de *BR-3*, se delineia quando o coletivo chega à cidade natal de Chico Mendes, Xapuri no Acre. Ivan descreve a região como um rio da memória, onde os habitantes buscam ao máximo preservar a história trágica da época da “mata em sangue”. Lá, com uma simples caminhada na rua era possível “esbarrar e conversar com antigos militantes, membros dos mais diversos sindicatos, professores, seringueiros e agricultores do tempo da mata em sangue, construtores de pedaços da história do homem na floresta”⁸⁶. Foi em Xapuri que o coletivo conheceu o Seu Antônio, dono de dois grandes galpões que abrigam a coleção de objetos variados. Desde garrafas vazias a cartazes de antigos governadores e jornais pendurados no teto, o museu de Seu Antônio testemunha a história viva de uma cidade que busca, através da manutenção de sua memória, desviar-se dos caminhos sangrentos do passado. Foi no contato com essa “instalação plástica”, terminologia usada por Ivan, que o dramaturgista pode perceber a característica de colecionador de Seu Antônio, que “insiste em limpar dos materiais sua poeira do valor”.

Nos dois exemplos que trouxemos, os relatos escritos por Ivan Delmanto tocam em uma questão que acompanhou a trupe ao longo do percurso por terra. O fracasso do processo de modernização de um país. A cidade do lucro, a sociedade

⁸⁵ DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem descobre emoção em poeta popular de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 09/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45796.shtml>

⁸⁶ DELMANTO, Ivan. *Em expedição, grupo de teatro conhece cidade de Chico Mendes*. Folha Online, São Paulo, 26/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46228.shtml>.

transformada em mercadoria e em espetáculo, despertou na trupe o interesse de olhar para o entorno dos grandes centros urbanos por onde a caravana passava, se aproximando dos resquícios produzidos na constituição desses centros. Como no caso de Brasília, onde aos operários que trabalharam nas obras era negada a possibilidade de moradia no local em que a cidade se erguia (o Plano Piloto), fazendo surgir, a partir daí, cidades satélites como Taguatinga, Samambaia, Ceilândia, entre outras, que circundam o Plano Piloto. É em uma dessas cidades que o grupo encontra Adão Lopes, poeta que, de certa forma, trai esse mecanismo de captura mercadológico com os seus versos em forma de presente, ao mesmo tempo em que compactua com ele quando oferece aos artistas do Vertigem, por uns trocados, o CD com suas músicas. O mesmo acontece com os moradores do Xapuri, quando estes procuram manter viva a memória do passado sangrento da cidade após o assassinato de Chico Mendes. Mas que, simultaneamente, a própria memória é transformada em mercadoria quando se usa a imagem do líder seringueiro para a comercialização de produtos.

Ainda no diário de viagem, as matérias intituladas “As histórias e personagens de Brasília” e “Para os povos da floresta acreana, oralidade define cultura local”, nos permitem enxergar a maneira como essa aventura mambembe pelas três regiões foi chegando ao fim. Nas publicações, que sinalizam o fim da viagem do grupo, o autor narra algumas das histórias e lendas que configuram o imaginário dos povos que habitam a fronteira entre o Brasil e a Bolívia, conhecidas e escutadas por meio de conversas e derivas feitas pela urbe. Em uma delas é possível ler a história de Cleonir, que nutria o sonho de ser dona de um quarteirão inteiro na cidade. Para isso, ela construiu um barraco no quintal de sua casa e o alugou para Dalgisa, que se enforcou no varal deixando duas filhas. Cleonir limpa o barraco para que outro inquilino pudesse alugar. Após a limpeza, Cleonir mata as filhas de Dalgisa, já morta, e vende os órgãos das três na Bolívia. No que tange a história de Dalgisa e Cleonir, somos levados a pensar a partir da pesquisa empreendida pelo grupo nessa vontade de progresso e de lucro à custo da violência. Esse querer “ser alguém” ou “se tornar alguém” tendo em vista a dissipação do outro nutre a constituição narrativa do espetáculo do coletivo.

Outra história é a de João Suspiro, que gostava de escrever coisas obscenas nas portas dos banheiros mais sujos da região. Em uma delas, ele conta sua própria história: João Suspiro divide duas identidades, o João que é como ele

se mostra para as pessoas. E o Suspiro, que é a maneira como ele age em casa. O João é aquele que obedece e trabalha. O Suspiro é aquele que vagabundeia. Com a mudança do irmão que saiu de Pernambuco para morar em sua casa, João Suspiro se queixa da limitação causada a sua liberdade, e diz que até em casa ele passou a ser o João. “Eu queria ser vários, não queria ser um só, eu queria que o Suspiro voltasse, mas por enquanto ele ainda não voltou, e o João não me deixa suspirar”⁸⁷. A vontade de João suspiro em ser vários e não um só se junta as percepções tidas pelos artistas no Vale do Amanhecer de Tia Neiva, onde, segundo Delmanto, os fiéis da doutrina escolhiam um papel para assumirem no “teatro da vida”. Bernardo Carvalho, quando escreve a primeira versão textual de *BR-3*, dá vazão a essa ideia identitária que está sempre em escape, ou que está sempre camuflando e transpondo uma outra.

Enfim, o modo com a companhia mergulhou no percurso entre Brasilândia, Brasília e Brasília, e os estímulos que daí foram surgindo, evidenciam a maneira como a produção e a coleta de material para a construção do espetáculo foi sendo desenvolvida. O outro, esse colaborador momentâneo de quem a trupe cruzava o caminho, contribuía para a criação da obra com suas próprias vivências e práticas urbanas. Ao se inserirem no meio urbano, os artistas do grupo puderam conhecer e manter contato com histórias, lendas, espaços e pessoas que possibilitaram à trupe colher materiais para o desenvolvimento artístico. Aliás, *BR-3* ocupa esse lugar de um espetáculo que é construído a partir da contaminação dos corpos dos artistas tendo como ponto de partida a experiência urbana. Pensar na importância desse trabalho para o repertório da companhia, é levar em conta a potência criativa do outro. A encenação de *BR-3* no rio Tietê em São Paulo é a materialização de um projeto de pesquisa que beira uma investigação antropológica, e que enxerga no encontro com o outro e com a cidade uma maneira de transpor as experiências do percurso em matéria poética e de criação. A peça não só narra a história da personagem Jonas e de sua família, como veremos adiante, ela conta, também, o encontro da trupe com Adão Lopes, com os moradores do Xapuri, de Brasília, Brasilândia e Brasília.

⁸⁷ DELMANTO, Ivan. *As histórias e personagens de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 28/07/2004. Disponível em: <https://www.folha.uol.com.br/fofha/ilustrada/ult90u46287.shtml>.

3.

Cidade e criação dramaturgica

“Os lugares são feitos daquele mundo com o qual estabelecemos relações de identidade. Eles são feitos de nós, mas não se trata apenas disso. Somos feitos dos lugares que carregamos em nós. Decorrem disso, inclusive, alguns de nossos sentimentos ou sensações de perdas em razão de perdas experimentadas pelos lugares. Somos os vários lugares ou recortes de lugares que também fazem a nossa corporeidade”.

HISSA, C. E. V.

3.1

Eu odeio os atores

Logo após voltarem de viagem, chegando em São Paulo, aos poucos os artistas retornam com as oficinas e as experimentações em Brasilândia, que durou até dezembro de 2004. Porém, parte da equipe do projeto Vertigem BR-3 embarca rumo ao Festival Internacional de Belo Horizonte (FIT-BH), interrompendo a pesquisa para a apresentação dos espetáculos que compõem a *Trilogia Bíblica* na capital mineira. Assim, foi proposto que o dramaturgo Bernardo Carvalho aproveitasse esse tempo de “intervalo” para dar início a produção de uma proposta de argumento que pudesse ser apresentada ao grupo no início de setembro. Façamos rapidamente um mapa do percurso do projeto até aqui para que possamos nos localizar no processo de criação do coletivo.

- 2º SEMESTRE DE 2003: Realização do fórum que definiu o Projeto Vertigem BR-3 como o próximo processo de pesquisa do grupo;
- JANEIRO - MARÇO DE 2004: Convites a colaboradores e definição da equipe de criação; primeiras incursões à Brasilândia; contato com as lideranças comunitárias da região; inauguração da sede temporária da trupe na periferia e início das oficinas e experimentações;
- JUNHO - AGOSTO DE 2004: Viagem de São Paulo ao Acre que visava traçar um caminho passando por Brasília (DF) e Brasília (AC);
- AGOSTO DE 2004: Retomada das oficinas e das experimentações em Brasilândia; viagem de parte da equipe para o Festival Internacional de Belo Horizonte; início da produção do argumento dramaturgico.

A produção do argumento dramatúrgico consiste na escrita de uma sinopse que descreva os contextos/narrativas a serem propostas pelo dramaturgo, além de apresentar em um ou no máximo dois parágrafos, trajetórias de personagens. Tal atividade adotada pela companhia é anterior a uma outra de grande importância para o processo colaborativo do grupo, a escrita do *canovaccio*.

O *canovaccio* é uma espécie de roteiro, “esqueleto” ou “varal de cenas” como o chama o Vertigem, visto como uma primeira materialização textual do processo de pesquisa e de experimentações do coletivo. Ele funciona como um organizador do material poético e de criação produzido durante o percurso de investigação. Araújo, citando Luís Alberto de Abreu, dramaturgo de *O Livro de Jó*, afirma que tal terminologia era atribuída às criações artísticas da *commedia dell'arte* no qual Abreu a emprega para definir a “estrutura básica das ações e personagens”⁸⁸. Assim, à medida que o grupo lê os *workshops* como improvisações mais polidas e elaboradas, podemos entender o *canovaccio* como uma estrutura textual mais aprimorada do argumento. Uma vez que, apresentado o argumento a companhia, os artistas analisam e discutem as proposições feitas pelo dramaturgo para em seguida mergulharem em exercícios de improvisação, em que se leva em consideração os aspectos do argumento discutido e as vivências de cada um durante o processo de pesquisa. O argumento se desdobra em *canovaccio* a partir dessas improvisações.

Foi o que aconteceu em *BR-3*. Bernardo Carvalho não só apresenta ao grupo um argumento como faz uma síntese da narrativa dramatúrgica que gostaria de criar. Como falamos anteriormente, o dramaturgo já aproveitava as idas a campo e a pesquisa teórica do coletivo como fonte de desenvolvimento dramatúrgico. Era assim que ele construía as tramas entre as personagens. A respeito do modo criativo de Carvalho, o Vertigem, ao convidá-lo para se ocupar das atividades dramatúrgicas do projeto, recebeu uma única condição do escritor. Em suas palavras, ele afirma: “eu não queria fazer uma colagem de esquetes. Eu queria fazer um texto com começo, meio e fim. Que tivesse uma narrativa. Que os personagens seguissem a peça inteira e que você seguisse a história da

⁸⁸ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 167.

personagem”⁸⁹. Foi assim que ele embarcou na expedição: tendo em mente a criação de uma narrativa. Antônio Araújo pondera que ao aceitarem a condição imposta pelo dramaturgo, os artistas estariam abrindo mão, em uma primeira instância, da criação do argumento e da estruturação do enredo, deixando a cargo de Bernardo tais atividades⁹⁰. Isso gerou um clima conflituoso no processo criativo.

Os conflitos que tiveram início com a exposição do argumento para a trupe, seguiu durante todo o percurso do processo do quarto trabalho da companhia. Antônio, por muitas vezes, assumia a mediação e o apaziguamento das brigas calorosas entre os dois polos que se formaram: os dos atores e o do dramaturgo. O diretor afirma que Bernardo muitas vezes se sentia incomodado com a forma como os problemas e as discussões relacionadas ao texto eram colocadas. Em contrapartida, os atores reclamavam de não estarem sendo ouvidos e que suas propostas não eram incorporadas ao texto. Araújo relata que isso gerou uma espécie de comparação injusta com o processo anterior.

“A referência do processo anterior (...) era ainda muito forte (na verdade, a única, pois muitos dos atores não viveram o processo de construção de *O Livro de Jó*). Tal contexto, portanto, foi gerando comparações a todo tempo e de toda ordem, instaurando uma espécie de "saudades do Apocalipse" que, ao fim e ao cabo, se revelavam injustas com ambos os processos”⁹¹.

Levando em consideração tais comparações, seria interessante a abordagem de uma perspectiva de crise no processo colaborativo. Para além dessa confrontação entre o percurso de dois trabalhos distintos, mas que carregam uma estrutura parecida, o que chama a atenção nas queixas dos artistas do projeto Vertigem BR-3, é, em um primeiro momento, uma não escuta e uma não adaptação ao modo de construção criativa do coletivo.

O dramaturgo - talvez por pouco praticar processos em colaboração, sendo *BR-3* seu primeiro trabalho nessa zona turbulenta de criação, e mais, sendo seu primeiro trabalho dramatúrgico - teve dificuldades em lidar com o jogo instável de compor uma obra artística levando em consideração as múltiplas vozes que

⁸⁹ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2A (23 '27).

⁹⁰ “A concordância com essa condição significaria deixar a cargo do escritor, em primeira instância, a composição do argumento e a estruturação do enredo”. Ver: ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 131-132.

⁹¹ IBIDEM, p.132.

integravam o projeto Vertigem BR-3. Em uma de suas falas finais no documentário criado por Evaldo Mocarzel sobre o espetáculo, Bernardo afirma acreditar em autoria. Isso pontua sua não afinidade com a forma como o grupo se estrutura para criar seus trabalhos, já que o processo colaborativo não retira a autoria de Carvalho, mas marca a existência de outras vozes colaboradoras. Ou seja, o trabalho em colaboração do Teatro da Vertigem assinala uma zona turbulenta de proposições no qual todos os artistas imbricados no processo de criação são afetados pelas ideias uns dos outros. Nas palavras do diretor do Vertigem, ele é um "ininterrupto jorro propositivo"⁹². Talvez, o não entendimento deste estar em constante estado de processualidade, que é instabilidade e crise, possa acarretar uma não escuta. Por isso Antônio Araújo busca deslocar a sala de ensaio enquanto recinto destinado apenas aos atores e ao diretor, entendendo que os outros criadores também fazem parte dessa zona instável e potente de processos relacionais entre a função ocupada no projeto (diretor; ator; dramaturgo) e a criação artística. Mas, e se essa não afinidade se tornar uma não adaptabilidade à maneira estrutural de criação da companhia?

Após a discussão do argumento apresentado à trupe, o próximo passo foi iniciar os trabalhos de improvisação. Tal período durou de setembro a dezembro de 2004, sendo também o momento em que o *canovaccio* recebia seus primeiros traços. Como a ideia por trás do *canovaccio* é criar uma primeira sistematização dos materiais levantados pela equipe, o que Bernardo entrega ao grupo como argumento é um quase esboço dele, limitando, de certo modo, as improvisações dos atores à escrita textual organizada e proposta pelo dramaturgo. Talvez parta daí o início das comparações feitas entre o processo de *BR-3* e de *Apocalypse 1,11*. No terceiro espetáculo da companhia, o trabalho textual se configurou a partir de três *workshops* realizados inicialmente. Como Araújo afirma, “não existiu nenhuma proposta a priori por parte do dramaturgo (Fernando Bonassi)”⁹³. Os atores tinham mais liberdade para experimentar e fazer interferências no texto escrito por Bonassi. O que no espetáculo posterior não aconteceu. Antônio observa, em sua tese de doutorado, que a maneira incisiva com o qual Bernardo Carvalho defendia suas ideias era tomada como rígida, deixando cada vez mais evidente o afastamento entre atores e dramaturgo. Até que em 5 de março de

⁹² IBIDEM, p.133.

⁹³ IBIDEM, p. 130.

2005, o escritor publica uma matéria no jornal francês *Libération* intitulada “Eu odeio os atores”, no qual em um determinado momento pode-se ler:

“Estamos na fase de improvisação. Desde janeiro, assisto todas as noites com o diretor ao que os atores oferecem a partir da estrutura dramática (e dos personagens) que projetei quando voltamos da Amazônia. Eu não aguento mais. Não é por acaso que não consigo pensar em mais nada. Para minha surpresa, meu enredo inicial muda aos poucos, e muitas vezes para meu horror, principalmente quando as improvisações são confiadas a um dos trinta jovens atores estagiários em busca de um papel para se juntarem ao projeto. Dizem que faz parte do processo. E cabe a mim se adaptar”⁹⁴.

Os jovens estagiários de quem fala Carvalho eram estudantes selecionados pelo grupo que acompanhavam o dia a dia dos trabalhos executados pelos artistas do projeto Vertigem BR-3. Tal atividade surge na trajetória investigativa do espetáculo anterior como parte das tarefas pedagógicas da trupe. Em *BR-3*, o Vertigem contou com estágios em diversas áreas da criação, entre elas estão a direção, a direção de arte, a interpretação e a produção. Os estagiários que fizeram parte da construção do quarto trabalho do Vertigem foram incorporados à equipe em janeiro de 2005. A eles era proposta a interlocução direta com a obra que estava sendo criada. Portanto eles eram estimulados a contribuir com suas observações e opiniões críticas sobre o projeto que estava sendo executado. Já aí podemos compreender um certo nível de complexidade que circunda a feitura do processo colaborativo do coletivo. São múltiplas as vozes imbricadas na construção do espetáculo, o que torna a criação em colaboração, parafraseando o diretor da companhia, mais colaborativa, mais instável, mais plural, potencializando um estado de crise no percurso de criação.

É preciso saber diferenciar a crise concernente ao processo colaborativo (a crise do processo de trabalho) de uma crise que tomou conta do grupo durante a construção de *BR-3*, e que quase ocasionou o fim da companhia teatral. Não é de se negar que os conflitos que separaram atores e dramaturgo chegaram a um ponto que se distanciavam de uma crise do trabalho, produzindo uma crise no grupo. É evidente que não foi apenas tal questão que alimentou esse desequilíbrio no coletivo, mas também não seria errado afirmar que o desgaste das relações intergrupo foi um possível epicentro dessa instabilidade. Então, se já havia um

⁹⁴ CARVALHO, Bernardo. Je hais les acteurs. *Libération*. Paris, 5 de março de 2005. Disponível em: https://www.liberation.fr/week-end/2005/03/05/je-hais-les-acteurs_511830/ (tradução minha)

distanciamento no qual Antônio Araújo fazia as intermediações entre os dois “grupos”, depois de publicada a matéria no jornal francês, o conflito, que já era significativo, ganhou uma dimensão maior.

Ainda no Jornal *Libération*, Carvalho escreve: “Outra noite de horrores./ Um pesadelo: ouço ao longe os gritos dos atores ensaiando nos diferentes andares do grande edifício, enquanto me aproximo deles nas ruas do centro para mais uma noite de horrores”⁹⁵. O estabelecimento relatado pelo dramaturgo é a Casa Nº1, local ocupado temporariamente pela companhia que formava junto ao Barracão Cultural as sedes do coletivo. Nas queixas de Bernardo, vai ficando cada vez mais evidente a não adaptação a um processo que enxerga na contribuição criativa do outro uma chave para o desenvolvimento dramaturgico. Já aqui podemos pensar em uma questão importante: a dramaturgia no processo de concepção de *BR-3* não pode ser vista apenas enquanto elemento textual, uma vez que a própria elaboração do argumento dramaturgico, e posteriormente o *canovaccio*, levam em consideração a sistematização dos materiais que emergiram de uma experiência coletiva a ser transformada em substância para os improvisos. Ou seja, o texto dramaturgico vai sendo criado junto do que Araújo chama de dramaturgia da cena.

“Insisto na presença desses dois aspectos (o texto final e a dramaturgia da cena) porque, apesar do *canovaccio* estabelecer uma associação mais direta com a produção do texto escrito, ele é, também, uma ferramenta importante na estruturação do espetáculo. Por mais que dividamos em etapas a constituição dessas duas instâncias, trata-se apenas de uma questão de ênfase, pois a feitura do texto e da montagem ocorrem simultaneamente no processo colaborativo. Na verdade, poderíamos dizer que o espetáculo já começa a se delinear desde a primeira improvisação”⁹⁶.

Podemos ler a configuração do texto final, originário das experimentações cênicas do grupo, fora desse binarismo criado pelo diretor do Vertigem (texto final - dramaturgia da cena), já que, não seria todo texto criado a partir de um exercício cênico ele mesmo uma dramaturgia da cena? Embora Antônio Araújo destaque essas duas características dramaturgicas, mesmo sabendo das sua intenção em separar as duas instâncias para análise, optamos por utilizar um ponto de vista outro e que está implícito na afirmação do diretor, no qual a dramaturgia é vista como tudo aquilo que se coloca em, e atravessa a cena. O que traz a possibilidade

⁹⁵ IBIDEM.

⁹⁶ ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. p. 167.

de refletir uma dramaturgia em fruição, em movimento e em constante re-fazimento, como observamos no início deste trabalho. Sendo assim, o figurino utilizado pelos atores, a sonoplastia do espetáculo, os elementos cenográficos e o local escolhido para abrigar a encenação, são elementos imagéticos/sonoros e, de certa maneira, textuais que contribuem com a narrativa da obra. O que se radicaliza, como veremos mais a frente, com a ocupação e encenação do espetáculo no rio Tietê.

Abordar a dramaturgia como uma ideia que não se separa daquilo que se está em cena e/ou do que emerge de experimentos cênicos, é dar potência a afirmação do próprio diretor da trupe, quando este reflete sobre a constituição do *canovaccio* segundo observações feitas por Luís Alberto de Abreu:

“Abreu alerta ainda que "embora o *canovaccio* seja responsabilidade da dramaturgia ele não se constitui em mera 'costura' das propostas do coletivo nem uma visão particular do dramaturgo". Ou seja, o dramaturgo não se transforma em mero escriba de improvisações, atuando apenas como copidesque dos ensaios. Por outro lado, essa estruturação dramática precisa dialogar em alguma medida com o que vem sendo criado em ensaio. **É essa tensão entre voz individual e voz coletiva, marca - e cicatriz - do processo colaborativo, que deverá moldar o corpo do *canovaccio***”⁹⁷.

Parafraseando o diretor, é essa tensão entre a voz individual e a voz coletiva que constitui a dramaturgia do espetáculo. Portanto, a função do dramaturgo não é diluída no projeto, mas ela é exposta a uma zona processual e polifônica do próprio criar. Uma vez que o dramaturgo não leva em consideração os jorros ininterruptos das proposições criadas pelos outros colaboradores do trabalho, ele torna rígido o processo de construção textual, assumindo a posição de um dramaturgo de gabinete (aquele que se isola do processo de experimentação da sala de ensaio para elaborar sua “obra-prima”).

Apesar de todo conflito existente no percurso de construção do espetáculo, Antônio confirma a incorporação de muitos elementos vindos das improvisações, embora não aparecessem com tanta assiduidade como no trabalho anterior. Porém, relembra, também, que o convite ao dramaturgo foi feito para a participação de um projeto coletivo onde a colaboração entre os artistas era o ponto axial do trabalho, além de deixar explícito que o projeto de pesquisa executado pelo coletivo é anterior a qualquer escrita dramática.

⁹⁷ IBIDEM, p. 167-168 (grifo meu).

“Não podemos nos esquecer que, apesar das diferenças de temperamento, estilo e metodologia de trabalho, o dramaturgo é convidado pelo Teatro da Vertigem para participar de uma dinâmica coletiva de criação. Tal dinâmica, contudo, pode assumir distintas formas de funcionamento, sem ter que obedecer a alguma regra "ideal", estabelecida de antemão. Existe apenas um princípio de base: o projeto do grupo é anterior à escritura da dramaturgia. Ou seja, a peça não tem papel fundador nem funciona como ponto de partida. Por outro lado, porém, ela não é mero pretexto e nem está subordinada aos caprichos da encenação. Em outras palavras, o dramaturgo escreve a partir de um projeto cênico grupal a ele apresentado - e não a partir de uma encenação previamente imposta”⁹⁸.

Embora haja uma resistência de Bernardo em mergulhar no fluxo de um processo que vê a produção textual em contínua instabilidade e transformação, buscando refletir, assim como no percurso de pesquisa, uma dramaturgia em processo, os colaboradores do grupo colocavam em xeque esse enrijecimento criativo do dramaturgo. O Teatro da Vertigem, desde o princípio de suas atividades artísticas, proclamava um novo tipo de postura para o dramaturgo: que ele se ocupasse da presença e da existência de um espaço experimental dramático, e da precariedade e fugacidade da linguagem teatral. Nesse caso era preciso que Carvalho encarasse o texto, ou mesmo o próprio *canovaccio* e/ou argumento, como um elemento provisório que sofreria modificações com as interferências dos outros colaboradores da companhia. Não falo que tais ações não tenham acontecido, pelo contrário, aconteceram de uma maneira quase intransigente pelo modo como o escritor relata suas experiências na publicação em que expõe o seu ódio aos atores - gerando, assim, uma espécie de polarização durante o processo da criação de *BR-3* e, conseqüentemente, o princípio de uma crise que acabaria afetando todo o coletivo.

Mesmo assim, a escrita no quarto espetáculo do Vertigem, apesar de nutrir uma trajetória conflituosa, não se distancia de uma escrita exclusivamente cênica, que valorizava, antes de tudo, a produção de material criativo através dos exercícios de improvisação que, posteriormente, se materializam em texto.

Logo após escrever, apresentar e acompanhar as improvisações do argumento e do *canovaccio*, Bernardo Carvalho começa a estruturar, simultaneamente a feitura das improvisações, algumas versões de roteiros para o espetáculo. Assim se encerrava a segunda etapa da criação dramática: com a

⁹⁸ IBIDEM, p.131.

apresentação da versão final desse roteiro, encenada pelos atores que ainda improvisavam as falas. Depois disso, na segunda quinzena de março de 2005, o dramaturgo é convocado para escrever a primeira parte do texto, entregando-a em abril para que a companhia pudesse começar a experimentar e dar prosseguimento à produção da peça.

Nos meses de maio e junho, a companhia deu continuidade à montagem do espetáculo e Bernardo Carvalho escreve a segunda parte do texto, que no mês seguinte, julho, junta-se à que foi escrita anteriormente para então formar a primeira versão textual de *BR-3*. Nesse momento, ainda na Casa Nº1, foi feita uma leitura corrida de toda dramaturgia, com as falas já memorizadas pelos atores e algumas marcações desenhadas. Em agosto os artistas ocupam o rio.

Ainda sobre o distanciamento entre os atores e o dramaturgo, o depoimento dado pelo ator Roberto Audio à Evaldo Mocarzel, confirma o início da desconfiança dos atores do projeto com a apresentação do argumento feito pelo dramaturgo:

“**Audio:** Quando nós fizemos a viagem não existia o argumento. Nós não sabíamos que esse argumento do Jonas, da Jovelina, enfim, dessa família toda... A nossa ideia era trazer os personagens, situações e tudo mais a partir da viagem. E assim que nós chegamos em São Paulo, nós ficamos menos de uma semana e fomos para Belo Horizonte apresentar a *Trilogia*. E quando nós voltamos de Belo Horizonte, o Bernardo veio com essa proposta, que era essa proposta em cima da história de Jonas contada pela Evangelista, que foi se transformando também. Então, assim, os personagens que nós tínhamos imaginado, sei lá, durante a viagem, que podiam tá rolando no meio... a gente ficou meio... acho todo mundo ficou meio desconfiado, assim. Gostamos do argumento, mas ficamos com medo do que...onde ia chegar isso. Então, para mim eu tive, a princípio, uma resistência. A verdade é que eu tive uma resistência. Aí, teve a distribuição dos personagens, tive uma segunda resistência porque eu não conseguia, então, ainda visualizar o personagem e nada. (...) Geralmente acontece o seguinte comigo nos processos de trabalho, eu começo mais suave, assim. Eu começo mais suave, eu vou indo, eu tô mais relaxado. E aí no final, perto da estreia, eu vou ficando mais tenso, eu vou enlouquecendo mais. No *BR-3* não foi assim. A partir do momento em que começamos a trabalhar em cima do argumento, eu já tava tenso e fiquei tenso até o final, assim. (...)”

Mocarzel: Mas você queria um processo mais participativo como foi, por exemplo, em *Apocalipse*?

Audio: É completamente diferente. Então eu acho que uma das questões era... uma das coisas que me deixava um pouco assim (faz um gesto balançando as duas mãos para cima) era isso. Mas, depois também era assim, o personagem foi escrito pelo Bernardo e eu tava tendo dificuldade de ver a minha participação nesse personagem”⁹⁹.

⁹⁹ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2C (12 '25).

No depoimento de Audio, conseguimos compreender que ao apresentar o argumento, o dramaturgo limita a zona de experimentação dos atores. A criação das personagens, anterior às improvisações do grupo em torno da experiência da viagem, deixa de ser, inicialmente, uma construção coletiva, ficando a cargo de Bernardo uma primeira concepção de suas trajetórias e histórias. Em *Apocalipse I, II*, trabalho anterior, aconteceu de forma oposta. As improvisações em torno do texto bíblico do apocalipse de São João, foi quem gerou o material para o desenvolvimento das personagens da dramaturgia. Ou seja, em um dos espetáculos partia-se dos exercícios de improvisação para a composição das personagens, e no outro, partia-se de uma estrutura narrativa definida. A queixa dos atores recai sobre essa organização, já que não existia uma contribuição, em primeira instância, dos artistas para a elaboração das personagens. Portanto, para eles, no argumento apresentado pelo dramaturgo, as personagens eram usadas apenas como suporte para contar uma história.

De fato, o desejo de Bernardo Carvalho era contar uma história. Mas afinal, que história foi contada?

3.2

Uma história

Brasília - DF, 1959.

Grávida em busca de seu marido, Simão dos Santos, peão nas obras de construção de Brasília, e apenas sob o conhecimento das informações contidas em uma carta que Simão lhe enviou havia seis meses, Jovelina vai parar no meio do canteiro de obras do sonho utópico de Kubitschek perguntando aos operários onde localizava-se a Cidade Provisória. Perdida, é levada para uma consulta com Zulema Muricy, médium que sobreviveu a um acidente e, em razão disso, ficou com um problema auditivo. Muricy, que não permite que a chamem pelo seu nome chegando a mudá-lo para Tia Selma, faz uma espécie de profecia à Jovelina. Escutando a voz de Rosinha Marilu, a virgem da boléia protetora das criancinhas e recém-nascidos, revela para Jovelina que seu lugar é em São Paulo, onde deve dar a luz a seu filho Jonas. Com a descoberta da morte do marido no canteiro de obras do Congresso Nacional, a viúva segue o conselho de Tia Selma e embarca em um ônibus em direção à São Paulo. Seguindo o exemplo da médium, muda sua

identidade passando a chamar-se Vanda, nome que Tia Selma havia chamado Jovelina quando essa foi em sua consulta.

Brasilândia - SP, 1981.

Pouco mais de vinte anos da chegada de Vanda e Jonas à Brasilândia e com a morte de Galego, chefe do tráfico, que se envolveu com Vanda tendo como fruto desse relacionamento Helienay, a viúva passa a controlar o tráfico na periferia. Os irmãos, Jonas e Helienay, mantêm uma relação incestuosa, mas logo termina quando Jonas conhece Evangelista que o converte fazendo com que, a mando do pastor do bairro, ele passasse a trabalhar para a igreja local. Mais tarde, Jonas casa-se com uma crente com quem tem dois filhos, Daniel e Patrícia. Já Helienay torna-se amante de um ex-policial chamado Dono dos Cães, que é interessado no controle de Brasilândia.

No ápice de uma guerra familiar, Vanda é morta pelo amante de sua filha. Com medo de uma possível vingança, o ex-policial manda assassinar a esposa e os filhos de Jonas em um incêndio. O pastor, cúmplice de Dono dos Cães, prende e mantém Jonas em cativeiro. Porém, Evangelista descobre os feitos e a ligação do pastor com o ex-policial e o mata. Ela é a responsável por libertar Jonas do cativeiro. Evangelista escreve uma carta para Jonas, se passando pelo pastor, revelando que a responsável pela morte de sua mãe, de sua esposa e de seus filhos era a sua irmã, Helienay. Pois, só assim ele deixaria Brasilândia. Ainda na carta era pedido para que Jonas sufocasse qualquer ideia de vingança e, por fim, mandava-o fugir para os confins do mundo, “até onde termina este país”; “onde só dá pra ver o fim do mundo”; “até não se lembrar mais de quem (ele) foi”. E assim, sem saber que seus dois filhos foram salvos das chamas e separados no momento da adoção, Jonas parte em uma longa viagem pelo país. Chega em Brasília em 1989 e cruza com “a mulher que não gostava do nome”, Tia Selma, que fundou sua religião em um vale afastado da cidade. Jonas continua sua viagem até chegar em Brasília.

Brasília - AC, anos 90.

Jonas bebe o chá do cipó (ayahuasca) oferecido pelo Índio que o guia por Brasília. Ao experimentar o chá alucinógeno, fala que pôde ver o dia de sua morte. E continua “eu vou morrer quando aparecer alguém por aqui me chamando por Jonas”. Nas proximidades de um seringal, funda uma seita religiosa.

Em Brasilândia, dezessete anos após ser salvo do incêndio, ser adotado e ter sido criado no exterior, Douglas volta à procura da família. Orientado por Evangelista, o rapaz vai ao encontro do pai nas bordas do Acre. Patrícia, a filha caçula de Jonas, dias após seu irmão procurar pela família na periferia, foge do reformatório no qual estava. É encontrada pelos capangas de Dono dos Cães e colocada para cuidar de Helienay, agora velha e drogada. Enquanto o irmão está prestes a encontrar o pai, Patrícia ouve da boca da tia sua própria história e acaba matando-a. Ao descobrir as intenções de Douglas e a identidade de Patrícia, o Dono dos Cães arma uma emboscada para que, usando Patrícia de instrumento, consiga matar Douglas. Então, influenciada pelo ex-policial, a caçula parte em direção à Brasília com a intenção de salvar o pai das mãos de quem ela acreditava ser o Dono dos Cães, mas que na verdade tratava-se de seu irmão. Douglas e Patrícia chegam à Brasília. A história chega ao fim no encontro dos filhos com o pai, que adotara o nome do filho para proteger-se de seu suposto assassino.

Este é o resumo da narrativa contada pelo Teatro da Vertigem em *BR-3*.

3.3

Desdobramentos e afetações

Partia do Memorial da América Latina, em São Paulo, o ônibus que abrigava o público que assistiria ao, na época, novo espetáculo do Teatro da Vertigem. O trajeto feito era em direção ao rio Tiête, sítio escolhido para abrigar o quarto trabalho do coletivo. Chegando ao local, saindo do ônibus, os espectadores eram recebidos ao som de tiros. Desesperada, Evangelista aos gritos pergunta aos que ali chegaram: “como é que vieram parar aqui em Brasilândia? Ninguém lê os jornais? Não sabem que há uma guerra?”. Ao mesmo tempo em que falava, podia-se ver ao fundo, em um pequeno barco no rio, a imagem de um homem enforcado à deriva. Uma espécie de metáfora daquilo que aconteceria ao longo da história que Evangelista narraria. Com o clima de guerra instaurado, a personagem, então, abriga os "desinformados" em um barco no qual tem estampado em sua fachada a frase “Jesus é mais alvo do que a neve”. Tratava-se de um barco-igreja que, ao abrigar os espectadores, transformava-os em, também, fiéis daquela congregação.

Antes de darmos prosseguimento, vamos entender de que forma o público acompanharia a história a ser contada pela companhia. As cenas em *BR-3* aconteciam tanto nas margens do rio Tietê, quanto dentro do grande barco que abrigava a plateia e, também, em embarcações menores que circulavam em torno desse grande barco. Ou seja, qualquer lugar do rio gerava espaço para o desenvolvimento cênico. Tal perspectiva adotada para o desenrolar da encenação desdobra a busca do Vertigem, que procurava produzir, a partir da inserção do público dentro do espetáculo, uma zona sensorial, de experimentação e de vivência para os espectadores. Sendo assim, quando Evangelista os recebe em seu barco-igreja, cria-se uma nova relação entre o espetáculo teatral e sua recepção pelo público. O coletivo colocava em questão a instância da contemplação, do ir ao teatro para assistir a um espetáculo, desfigurando a própria noção de espectador. Muitos já o fizeram.

Com o advento do pensamento sobre a cena em campo expandido, as práticas teatrais deslocam de vez a supremacia de um texto fechado em significado único e a primazia do teatro psicológico. Erika Fischer-Lichte aponta em seu livro *Estética do Performativo* que a partir dos anos 60 do século XX¹⁰⁰ há uma virada performativa (*Performative Turn*) onde as fronteiras entre as artes tornam-se mais fluidas. A autora defende que a fluência das fronteiras dá lugar ao que nomeia ser a produção de “acontecimentos” em detrimento da produção de obras de arte, ou mesmo de espetáculos. Para tanto, segundo a autora, com a fluência das fronteiras entre as artes a produção de significado de um trabalho artístico dá-se durante o “acontecimento”. Ou seja, não há sentidos determinados a priori, mas produções de signos no “aqui e agora” e no contato entre o artista e o público.

Antonin Artaud em última carta a Paule Thévénin¹⁰¹, publicada no Brasil pela editora Rocco em livro com cartas do poeta intitulado “A perda de si: cartas de Antonin Artaud” organizado por Ana Kiffer, revela a amiga, depois da censura de sua emissão radiofônica¹⁰², que passaria a se dedicar exclusivamente ao teatro.

¹⁰⁰ Certamente a eclosão do deslocamento da primazia do texto e do teatro psicológico ocorreu por volta dos anos 1960, mas não podemos deixar de lembrar que Antonin Artaud já reivindicava isso nos anos 1930. Ver ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2006. Ver também KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*, Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

¹⁰¹ Amiga íntima de Artaud, dedicou grande parte de sua vida à edição e publicação das *Obras Completas* do poeta.

¹⁰² Segundo nota contida no livro de cartas organizado por Ana Kiffer, Artaud foi convidado, em 1947, pelo diretor da Radiodifusão Francesa a produzir uma emissão radiofônica. Mesmo

Em suas palavras: “ao teatro/ tal qual o concebo/ um teatro de sangue/ um teatro que a cada representação faça ganhar/ *corporalmente*/ alguma coisa/ tanto para aquele que atua quanto para aquele que vem ver a atuação,/ aliás/ não se atua,/ se age./ O teatro é a gênese da criação./ Isso se fará.”¹⁰³. O espectador, em Artaud, é posto em desvio do lugar no qual foi colocado pelo teatro ilusionista, de contemplador, inserido-se no seio do ato de criação. Em outras palavras, com o resgate da valorização do contato entre atores e espectadores, abafado pela crescente do teatro ilusionista, reativa-se, parafraseando Fischer-Lichte, uma ideia de comunidade entre artistas e público.

Vinda do Latim, *spectātor*, a palavra espectador significa entre outras coisas aquele que observa/contempla algo. Portanto, se refere a um sujeito que se distancia de um objeto para poder, então, “examiná-lo”. O que *BR-3* propõe não é a privação do “ver”, mas é, a todo momento, uma interrogação desse distanciamento para o observar/examinar. Um exemplo concreto dessa deformação do olhar¹⁰⁴ proposta pela trupe, é a escolha do rio enquanto *locus* de ação artística. Saindo das paredes seguras do edifício teatral, - vale lembrar que, embora o Teatro da Vertigem não tivesse até aquele momento apresentado nenhum de seus trabalhos em edifício teatral, *BR-3* é o primeiro a ocupar um local aberto da cidade - a companhia escolhe apresentar sua quarta criação em uma localidade efêmera. E é nessa efemeridade do próprio trânsito urbano e interurbano que entendo que a formação do lugar classicamente atribuído ao espectador enquanto observador ganha contornos que interessam a esta pesquisa. Quais sejam: a cidade como lócus privilegiado de uma interação entre trânsito e efemeridade cênica, processualidade e impossibilidade de acabamento. O que esperar de um espetáculo encenado em um espaço em trânsito, senão a própria incorporação da obra no movimento dessa espacialidade?

Sendo assim, a narrativa contada pelo Vertigem era afetada pelas características tanto materiais, quanto sonoras e sensitivas que constituíam a região ocupada. Ou seja, os cheiros, o barulho dos carros atravessando as avenidas

garantindo a liberdade de que o poeta poderia fazer o que quisesse, a produção de *Para acabar com o Juízo de Deus* foi interdita pelo diretor-geral da rádio.

¹⁰³ ARTAUD, Antonin. *A perda se si: cartas de Antonin Artaud*. Org. Ana Kiffer; Trad. Ana Kiffer; Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. p. 173-174. (col. Marginalia).

¹⁰⁴ Faço alusão ao artigo de Ana Kiffer: *Desformar o olhar*. In: Celia Pedrosa; Maria Lúcia de Barros Camargo. (Org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. 1ed. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, v. 1, p. 11-20.

próximas e os animais que disputavam lugar com o lixo jogado nas águas, e que se acumulava nas margens do rio, eram, também, elementos dramáticos da peça. A todo momento o “enxergar” era questionado pelo cheiro podre do rio e pelo medo de contato com suas águas poluídas, por exemplo. A atmosfera estava criada. Como Bonfanti escreveu: “os espetáculos do Vertigem transitavam pelo sensorial. (...) O espectador tinha de vivenciar uma experiência, mesmo sabendo que era teatro”¹⁰⁵.

Dessa maneira, foi nesta zona sensível no qual o espetáculo estava imbricado, dando vazão à produção de uma dramaturgia viva, uma vez que a todo momento os elementos da vida urbana cruzavam o percurso da encenação, que Evangelista acolheu em sua igreja os que ali esperavam assistir a uma peça. Lá, ela começa a contar a história de Vanda, cujo nome verdadeiro era Jovelina.

Jovelina carrega uma história semelhante à de muitas famílias que perderam seus entes queridos durante as obras de construção da capital federal. O documentário intitulado *Conterrâneos Velhos de Guerra*, de 1991 do cineasta Vladimir Carvalho, expõe os depoimentos de diversos cidadãos, em sua maioria nordestinos, que, em 1959, deixaram suas cidades natais para trabalhar na edificação de Brasília. A insalubridade, as grandes cargas horárias e as péssimas condições de trabalho a que os calangos (como ficaram conhecidos esses trabalhadores) eram expostos, levaram a um grande número de mortes. E é nesse contexto, porém no plano ficcional, que encontramos Jovelina, grávida, à procura de Simão. Em um dos depoimentos contidos no documentário de Vladimir, conseguimos notar uma aproximação da narrativa proposta no espetáculo da realidade que afetava os construtores da capital brasileira. Um dos calangos relata o modo como muitos trabalhadores partiam para os canteiros de obras, sendo seduzidos pelas descrições de um ambiente de trabalho confortável, em que se pagava muito pela mão de obra. Os operários migravam, então, para Goiás, deixando para trás não só suas cidades natais, como também seus parentes, aos quais mandavam mensalmente cartas e dinheiro.

No espetáculo do grupo, Jovelina não recebe cartas do marido há seis meses, e vai em busca do amado nas obras do Congresso Nacional, perguntando onde ficava localizada a cidade provisória. A cidade provisória, ou cidade livre, foi uma área construída pela Companhia Urbanizadora da Nova Capital

¹⁰⁵ FERNANDES, Sílvia (org.): *Teatro da Vertigem*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. p. 25.

(Novacap), para receber os trabalhadores que chegavam na cidade em construção buscando uma oportunidade de emprego. Seguindo com a história do Vertigem, foi no escritório dessa empresa, último lugar em que Jovelina procurou por Simão, que a grávida descobriu a morte do marido.

Antes mesmo de ir ao escritório da Novacap, Jovelina é levada para fazer uma consulta com a médium Zulema Muricy. Tal personagem conserva os traços da história de Tia Neiva, fundadora do Vale do Amanhecer. Zulema, descrita como a caminhoneira que sobreviveu a um acidente mortal quando seguia em direção as obras de Brasília, em suas primeira falas no espetáculo faz a revelação de uma profissão:

“Zulema Muricy: A verdade é que dentro de alguns anos, eu também construirei uma cidade onde antes só havia deserto e solidão. A verdade é que eu também ressuscitarei ao longo dessas novas vias, onde cada um poderá imaginar um novo papel para si. A verdade é que mesmo aqueles que vivem em condições anormais se sentirão melhores que antes. A verdade é que eu também imagino uma arquitetura que irá conferir a cidade um carácter irreel, e será o seu atrativo e o seu encanto. A verdade, finalmente, é que por sua escala e intenção, esta cidade que pensamos, já corresponde à grandeza e ao destino de nosso país. Onde só havia deserto e solidão, erguerei o templo. Salve Deus!”¹⁰⁶

Já de início, conseguimos enxergar com a fala da personagem as influências da experiência do coletivo no Vale do Amanhecer da Tia Neiva. E cabe aqui fazermos algumas ponderações acerca da escrita dramatúrgica em *BR-3*. Embora o espetáculo tenha como gênese a experiência dos artistas no percurso feito por entre as três Brs, é preciso que façamos uma distinção entre a representação de uma experiência no território da cidade, de uma representação do que é esse território. Uma vez que, o que Vertigem coloca em jogo com a encenação não é a tradução do que são os lugares por onde passaram os colaboradores da trupe, mas é o resquício da impregnação neles. Porém, não seria a própria tradução da experiência dos artistas nesses terrenos, responsável pela criação de imaginários urbanos? Uma coisa não se pode negar, o texto escrito por Bernardo Carvalho conta a história de Jovelina e sua família conservando em si histórias reais como a de Tia Neiva, a do mestre Irineu, a da experiência do dramaturgo na igreja em Brasilândia, e de muitos outros acontecimentos compartilhados coletivamente e transformados em ficção.

¹⁰⁶ PEÇA BR-3/ Material - Evaldo Mocarzel # Vídeo único (10 '45)

Se levarmos em conta que a ideia de imaginário urbano carrega em si uma ligação com a fabricação de poder simbólico calcado na experiência de uma prática da cidade, podemos entender que a ficção criada pela companhia se insere na zona de desenvolvimento desses imaginários. Como afirma Campbell: “se a noção de imaginário está ligada a um poder simbólico, podemos então pensar que o imaginário urbano tem relação com a maneira como interpretamos e experienciamos a cidade, os elementos urbanos e a vida nas cidades, em níveis simbólicos e subjetivos”¹⁰⁷. Ou seja, embora haja um desejo de transposição das vivências da trupe em texto dramático, ela é feita tendo em vista as experiências em Brasilândia, Brasília e Brasília. Portanto, podemos pensar que o Teatro da Vertigem constrói com *BR-3* um espetáculo que traduz e produz imaginários criados no contato corpo a corpo do grupo com os terrenos habitados durante o percurso por entre as três regiões do país.

Sendo assim, neste ponto vale revisitar a questão que se colocou no início da pesquisa do coletivo, quando os colaboradores se dispunham a descentralizar os modos de captura de materiais para a construção do espetáculo, enxergando a coleta dos registros como resultado de uma vivência urbana.

O vale do Amanhecer, como pudemos constatar na viagem da companhia, é um lugar cabalístico, uma cidade habitada pelos fiéis da doutrina fundada por Tia Neiva, que circulam pela região vestindo indumentárias coloridas. Tanto Ivan Delmanto, em seu diário de viagem, quanto Bernardo Carvalho, na narrativa criada, associam os seguidores da doutrina, e a própria história de sua fundação, à materialização de um mundo imaginário onde cada um faz uso de certas vestimentas de acordo com um papel assumido. No espetáculo, o Vale aparece referenciado duas vezes. A primeira delas, é justamente essa em que Jovelina vai ao encontro de Zulema Muricy. E a segunda é quando Jonas, fugindo de Brasilândia, visita a cidade fundada pela médium. Em ambas as abordagens, o texto dramático sugere uma doutrina fantasiosa, no qual “a escolha de um papel” é parte central das cenas. É como se as indumentárias vestidas revelassem a função que tal pessoa assumiria nesse reino do imaginário.

Isso, de certa forma, revela uma distinção da associação feita entre o Vale e Brasília. Segundo a profecia feita por Muricy, na narrativa da peça, ela

¹⁰⁷ CAMPBELL, Brígida. *Arte para um mundo sensível: arte como gatilho sensível para novos imaginários*. 2018.

construiria uma cidade tal qual Brasília. Embora o dramaturgo crie uma ligação entre as duas cidades, existe um grande paradoxo no eixo dessa fusão. No espetáculo do grupo, a ideia de utopia é o que une e é, ao mesmo tempo, o que diferencia a construção da capital do Brasil do Vale construído por Zulema Muricy. Em Brasília, esse sonho de edificação é traduzido na encenação como uma utopia real, concreta e palpável. Já o Vale, apesar de ser a materialização do mundo imaginário de Neiva Chaves Zelaya, é visto enquanto, valendo a redundância, a utopia do sonho, o mundo imaginário, a fantasia. Nas palavras de Bernardo Carvalho: “a impressão é a de um parque de diversões mambembe, de um teatrinho infantil, de uma festa a fantasia no interior”¹⁰⁸. É de se questionar se as influências da visita feita ao Vale do Amanhecer não se limitaram aos olhares rígidos, suprimindo outros aspectos da região. O que o espetáculo transparece é, por vezes, uma abordagem superficial da localidade visitada. O mesmo acontece com a interpretação que o coletivo faz de Brasilândia.

Em um dos depoimentos coletados por Evaldo Mocarzel para a construção do documentário sobre *BR-3*, encontramos a fala do ator Bruno Batista. Nela, o ator que é morador de Brasilândia tece algumas observações sobre o modo como o coletivo insere a periferia na narrativa da encenação. Podemos ler no trecho transcrito o seguinte:

Bruno: Onde eu vivo, nas situações em que a gente vive, Brasilândia, pra muita gente que não conhece e que tá sendo falada, porque na peça eles não falam muito sobre Brasilândia. Eles falam uma micro parte, assim, de Brasilândia. Mas pra gente que convive lá é outro mundo, é outra...entendeu? É outro ritmo. Então, é complicado, assim. Não é uma coisa... (...)

Mocarzel: Como é que você acha que a Brasilândia, você que é da Brasilândia, como você vê a Brasilândia no espetáculo? Ela foi folclorizada? Ela tá retratada com fidelidade? Como é que você vê a Brasilândia representada em *BR-3*?

Bruno: É... pra mim, assim... Não foi folclorizada no caso. Mas, como é teatro, você não tem que levar ao pé da letra. Eu não sei se assim.. sinceramente falando, eu não vejo Brasilândia. Eu vejo a situação que assim.. Brasilândia é periferia. São Paulo periferia é tudo. Entendeu? Assim, eles estão falando de Brasilândia, mas estão falando do todo. Não é a fundo igual o que eu penso que deveria ser. Mas eu acho que as pessoas conseguem ter um pouco de noção do que é, realmente, periferias. **Apesar de que é uma visão, eu penso assim pra mim, é uma visão difícil de ser mostrada porque é o que mostra na mídia, é o que tá no dia a dia. Se você mostra isso pra alguém, isso te gera mais distanciamento.** E eu acho que periferia não é só isso, né.

Mocarzel: O que que é periferia?

¹⁰⁸ *BR-3*. Sílvia Fernandes; Roberto Audio (orgs.) - São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.p.33

Bruno: Porque assim... periferia são pessoas comuns, entendeu? Batalhando pra sobreviver. Não vou falar pra você pessoas que não tem condições, não tem recursos, não tem acesso a muita coisa. Entendeu?... estão ali no dia a dia tentando sobreviver. Então o tráfico, pode ser até estranho falar pra você, o tráfico é uma empresa que rege muitas coisas dentro de uma periferia. (...)

Mocarzel: (...) se você pudesse colocar no espetáculo, ou como dramaturgo ou como encenador, outras coisas sobre a Brasilândia, nesse espetáculo *BR-3*, o que você colocaria?

Bruno: É.. pensando nisso que você tá falando, é complicado. Porque assim, o espetáculo mostra necessariamente, assim, o que a mídia mostra. Porque assim, eu penso que... mídia não vai mostrar que na periferia um vizinho tá ajudando o outro a construir uma casa. Isso não tem utilidade. Não tem... entendeu? Eles não vão mostrar isso. Então fica difícil, é... num espetáculo desses, porque assim, o que eu tenho pra mim é que se você mostrar isso num espetáculo, é o que eu falei, distância mais. Mas fica uma dúvida difícil. O que você colocaria num espetáculo que é tão... sabe, pesado quanto esse que é o *BR-3*?¹⁰⁹

No trecho destacado, o ator começa falando que apenas uma micro parte da periferia é retratada no espetáculo e, mais do que isso, aponta como o grupo faz de uma periferia a mostra de um todo, de Brasilândia um exemplo de todas as periferias do Brasil. Sem escapar da “superficialidade” aos olhos do morador/colaborador daquilo que faz a mídia em geral. Para que possamos ter noção, Brasilândia é um dos distritos mais populosos da cidade de São Paulo, dividido em quarenta e uma regiões. Os artistas do projeto Vertigem BR-3 tinham como centro para a execução de suas atividades a sede provisória que ficava localizada no Jardim Paulistano, uma dessas quarenta e uma regiões. Seguindo com as observações, o que o ator expõe, e o que queremos colocar em questionamento, é, de que Brasilândia o Teatro da Vertigem escolheu falar? Lembremos que foi nessa BR o local onde os colaboradores da companhia ficaram por mais tempo, um ano especificamente.

Diferente do que aconteceu com o Vale do Amanhecer, abordado por um viés folclórico, Brasilândia é situada no espetáculo como o local de acontecimento de uma guerra pela disputa do controle do tráfico de drogas. O que Bruno põe em jogo, analisando por uma outra perspectiva, é, se a ocupação feita a região da zona norte de São Paulo via nos estímulos sensíveis absorvidos no corpo a corpo dos artistas com o território periférico uma maneira de produzir material poético para criação, porque reduzir a narrativa do espetáculo a um único recorte? Que tipo de imaginários o coletivo está criando a partir de tal abordagem sobre a periferia?

¹⁰⁹ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 3A (25 '50). (grifo meu)

A importância que ecoa nas observações que o ator faz a Mocarzel é imbuída de uma revelação urgente, ou melhor, de um questionamento. Bruno não nega a existência do tráfico em Brasilândia, pelo contrário, ele nos interroga a todo momento: quais tipos de imaginários urbanos estão sendo criados quando reduzimos o território periférico a um território apenas de tráfico? E é esse mesmo questionamento que coloca em interrogação a pesquisa feita pelo Teatro da Vertigem: se ao praticarmos o território da cidade estamos, de certa forma, atualizando e recriando os espaços urbanos em nosso cotidiano, de que modo a companhia reinventa o terreno periférico com a ocupação de Brasilândia? Reproduzindo um discurso já em voga pelos meios jornalísticos, como afirma Bruno? Essas são questões relevantes para entendermos de que formas alguns limites, territoriais e simbólicos, vão sendo desenhados.

O ator, entre outras coisas, fala que, ao abordar as questões ligadas ao tráfico de drogas, ou a cooperação entre vizinhos, quer dizer um sentido de comunidade que não existe mais no asfalto ou que raramente existe a companhia perde o que, talvez, seja o mais essencial na pesquisa que empreenderam: a delimitação de Brasilândia enquanto uma das Brs. Já que, ao entender a região a partir da perspectiva do tráfico, os artistas retratam uma situação de periferias. Portanto, podemos pensar que o que está em jogo na narrativa do espetáculo é uma situação periférica que, sim, diz respeito a uma vivência do coletivo no bairro, mas que engloba não só Brasilândia como também qualquer outra área periférica. E aqui cabe uma outra questão: Quais são os traços que definem Brasilândia no espetáculo do Teatro da Vertigem?

Tais interrogações foram postas ainda em 2006, com o depoimento de Bruno Batista para Evaldo Mocarzel. Mas que, infelizmente, não foram acrescentadas à edição final do documentário¹¹⁰. Principalmente o momento em que o ator fala que a visão escolhida pelo grupo para abordar Brasilândia na encenação gerava mais distanciamento entre cidadãos não periféricos e periféricos, e assim compartilhava, de certa maneira, da mesma opinião dos discursos midiáticos. No documentário o relato do ator conta com alguns cortes de edição. Se no material bruto das entrevistas Bruno fala com Mocarzel durante

¹¹⁰ Documentário disponibilizado pelo cineasta Evaldo Mocarzel para o desenvolvimento desta dissertação.

cerca de dezessete minutos e vinte dois segundos, no documentário do cineasta o depoimento de Batista dura apenas um minuto e quarenta segundos.

Nos atentemos para a afirmativa do ator, quando este fala, antes de responder, de fato, a pergunta de Evaldo sobre como ele via a região da zona norte de São Paulo sendo retratada no espetáculo: “Mas, como é teatro, você não tem que levar ao pé da letra”. Nos permitamos, mergulhar um pouco mais a fundo na observação de Batista.

Olhando para o processo criativo de *BR-3*, o que os artistas buscavam a todo momento era uma interlocução mais íntima com os lugares delimitados no início da pesquisa. Como pudemos ver, o Teatro da Vertigem enxerga na dupla articulação entre a investigação teórica e a investigação prática, uma maneira de dar vazão ao processo colaborativo exercido pela companhia; tendo, em seu quarto trabalho, a pesquisa de campo como principal ferramenta de construção. Também já foi falado que, o que guiava a ida à campo dos artistas do coletivo era um desejo de incorporação nesses lugares, onde, a partir daí, buscava-se entender os vários regimes sensoriais suscitados, procurando manter contato, de certo modo, com as micropolíticas urbanas. Era através desse processo, no qual a construção artística não era vista como algo separado da vida, que o grupo enraizava seu trabalho na vida da cidade.

Tendo em vista essas características, sabemos que a trupe desfigurava uma certa noção tradicional do que é o teatro, ligada a representação de um sentido, colocando em cena um espetáculo em processo, e criando um jogo de fluidificação entre o real e o ficcional. O que é o texto dramático de *BR-3* senão a materialização desse jogo entre o real e a ficção? Talvez seja aí que habite um problema na encenação.

Vamos pensar no seguinte: toda obra que tem o cotidiano como meio de angariar material para sua construção, está determinada a se inserir no próprio movimento dos lugares escolhidos pela companhia como eixo para criação. Os materiais que vão sendo extraídos dessa experimentação, de certa maneira, já formam uma espécie de narrativa, como por exemplo é o diário de viagem de Ivan Delmanto (não só o dele, como o de todos os outros colaboradores que também participaram da expedição feita pela companhia). Concomitantemente a isso, temos os exercícios de improvisação com base nesses registros das derivas feitas nos terrenos da cidade. Ou seja, há uma acumulação e uma produção em massa de

material de criação. E mais, junto a tudo isso, temos o trabalho feito pelo dramaturgo na construção do texto. Portanto, podemos falar que um possível lema no processo do projeto Vertigem BR-3 era o de que a obra não surgia do nada, pois mantinha uma conexão com as circunstâncias dos territórios vivenciados pela trupe, e com o constante acúmulo e transformação dos materiais.

Continuemos nesse fluxo de pensamento: inserir na trajetória do percurso de construção do espetáculo a impregnação, a contaminação e a afetação dos corpos dos artistas na cidade, é, de alguma maneira, ativar regimes de sensações. Quer dizer, é tonificar as formas de conhecimento e coleta de informações do mundo exterior através do estímulo de todo o corpo. Assim, o percurso por terra feito de São Paulo ao Acre é visto como esse momento de proximidade e troca com as cidades. É ele quem cria as relações, uma vez que, quando mantemos contato com o terreno da urbe, caminhando, por exemplo, estamos reinventando o espaço urbano - lembremos dos situacionistas que defendiam uma vivência lúdica dos espaços. Se pegarmos como exemplo a ocupação feita pelo grupo em Brasilândia, vemos bem desenhada essa relação entre os artistas e a periferia de São Paulo. Que mais tarde é questionada pela forma como é retratada na narrativa da encenação.

Longe de querer tratar de uma distinção entre o que é o real e o que é o ficcional na ação cênica, essa é uma questão já muito discutida nos estudos e práticas teatrais¹¹¹. O interessante a se pensar no caso de *BR-3* é que, como o ponto nevrálgico da criação é a construção de um espetáculo com base em um percurso por entre três territórios, e sabendo que os registros e a consequente acumulação de material durante o processo constituem narrativas/ficções, conseguimos notar a composição do texto dramatúrgico como resultado de rascunhos anteriores. Por isso, em seus projetos, o coletivo não trabalha com um texto fechado, e sim com a acumulação de materiais que geram subsídios para produção de versões textuais. Essas versões retratam, como sabemos, a experiência dos artistas nesses lugares. Portanto, elas estão produzindo imaginários urbanos.

¹¹¹ Ver o estudo do alemão Hans-Thies Lehmann no livro publicado pela editora Cosac & Naify em 2007 chamado: *O teatro pós-dramático*, traduzido para o português por Pedro Sússekind. E também, ver: FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* in: Além dos limites: teoria e prática do teatro/ Trad. |J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

Talvez tenha sido uma falta de cuidado da companhia o que Bruno pontua em sua fala. Se reproduzimos um discurso que afasta uma certa camada da população de um determinado lugar, conseqüentemente, a reverberação de tal discurso intensifica cada vez mais esse distanciamento. Em sua encenação o Vertigem peca em não mostrar uma face mais humana da periferia, preferindo compartilhar dos discursos da mídia que, nas palavras de Batista: “não vai mostrar que na periferia um vizinho tá ajudando o outro a construir uma casa. Isso não tem utilidade. Não tem... entendeu?”.

Retomemos a história de Jovelina.

Depois de descobrir a morte de Simão, Jovelina resolve seguir os conselhos de Zulema Muricy/Tia Selma - pega um ônibus (barco-ônibus) para São Paulo e adota um novo nome, passando a ser chamada de Vanda. Grande parte da história contada pelos atores no espetáculo é ambientada em Brasilândia, uma vez que foi este o local onde os colaboradores permaneceram por mais tempo. Há na encenação uma diferenciação de regimes temporais. A história começa instaurada no tempo presente, o da guerra pela disputa do tráfico de drogas. Ao receber o público no barco-igreja, Evangelista começa a narrar a pré-história da guerra. A embarcação funcionava como uma espécie de cinema, no qual eram mostradas à plateia *flashbacks* do passado de Vanda/Jovelina, delineando os traços que gerou o conflito pelo controle do tráfico em Brasilândia. Tal metáfora, entre igreja e cinema, é invocada na fala da própria personagem, no momento em que esta afirma, antes de receber o público no barco-igreja: “Eles fizeram uma igreja onde antes havia um cinema. Mas os filmes não me saem da cabeça. Aqui estarão a salvo”. Ao entrarem no barco, os espectadores seguiriam a linha evolutiva da trama, conhecendo o passado de Vanda/Jovelina, até chegar no instante em que a narrativa se presentifica - no ano de 1981, momento em que a personagem Dono dos Cães mata Vanda/Jovelina, e quando Evangelista assassina o pastor ao descobrir que este mantinha Jonas em cativeiro.

Dito isso, é nesse jogo cênico no qual o público está inserido, acompanhando o conflito que dá desenvolvimento a trama do espetáculo, que há a fluidificação da posição do espectador. Ao aceitarem o convite de Evangelista para abrigarem-se na igreja, os espectadores são colocados em uma situação parecida com a que Bernardo Carvalho vivenciou na igreja evangélica em Brasilândia. Só que, ao contrário do dramaturgo, o público foi convidado a entrar

em contato com a história de Jovelina e sua família. Colocados dentro da trama do coletivo, eles eram personificados, transformados em fiéis da congregação coordenada por Evangelista. Não foi apenas nesse momento que a posição ocupada pelo público foi colocada em xeque. Nos aproximemos do final da narrativa. Em Brasília, Jonas funda uma seita religiosa. No espetáculo a cena que caracteriza o que seria o ritual dessa seita acontece na parte superior do barco onde ficavam os espectadores. Deslocando-se para essa nova ambiência, os que ali participavam da encenação eram recepcionados pelas personagens que representavam os seguidores da doutrina criada por Jonas, que pediam para que fossem separados os homens das mulheres. Curioso é constatar a semelhança que tal cena nutre com o ritual do Santo Daime, conhecido pela companhia durante o período da pesquisa de campo, no qual homens e mulheres são separados durante a realização do rito. Não seria essa uma outra maneira de colocar o público em uma posição diferente, para além de meros espectadores?

Na parte final do espetáculo, a personagem Jonas, interpretada por Roberto Audio, em sua chegada a Brasília faz uso de chá do cipó, oferecido pelo índio que o orientava pela cidade. Mais uma referência ao nascimento da doutrina do Daime, quando mestre Irineu teve seu primeiro contato com o chá alucinógeno da *ayahuasca*.

Enfim, os traços do texto dramatúrgico do quarto trabalho da companhia deixam visíveis as marcas de um processo de montagem impregnado pelo urbano. Embora tenha sido em *Apocalipse 1,11* os primeiros passos dados em direção à transformação da experiência da pesquisa de campo em material poético e de criação, é em *BR-3* que tal investigação é ampliada, se tornando o motor de criação. E mais, é neste trabalho que, pela primeira vez, a cidade é vista como um campo vivo de experimentação, no qual é valorizada a grafia dos corpos dos artistas em seu terreno. Ou melhor, o que é valorizado é algo além das simples caminhadas e do percurso por terra traçado nos terrenos da urbe. O que está em jogo é a experiência desses corpos no território da cidade. Como nos lembra Hissa e Nogueira, quando estes refletem sobre as ações do artista belga radicado no México, Francis Alÿs, cujo trabalho enxerga no ato de caminhar um certo protagonismo:

"O caminhar é apenas um meio. Um meio de apreender significados, talvez. Mesmo que o artista não se proponha a desenvolver uma *epistemologia do caminhar*, ou mesmo do espaço, ele acaba provocando o desejo de capturar *sentidos urbanos*, fazendo-nos atentar para a dimensão afetiva das espacialidades cotidianas"¹¹².

¹¹² HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. p. 74.

4.

O Vertigem ocupa o rio

“A cidade está ocupada. Corpos. Ações. Forças. Gestos. Coletivos. Uma multiplicidade infinita de possibilidades singulares constituindo a cidade em processo. Todos os produtores de arte re-inventando, re-existindo na/a cidade, ocupando e criando atuais potências de vida em seus espaços públicos, em suas veias e vias expostas ao sol. Produzir alegria. Produzir vida. E que tudo mais vá para o inferno! Esse é o lema de Maiakovski e do Sol. E por que não nosso?”.

PIRES, Ericson.

4.1

Redescobrimo o Tietê

Por mais que o sítio escolhido pela companhia viesse a ser revelado depois da viagem que os artistas fizeram, a ocupação do rio Tietê já fazia parte de um forte desejo do coletivo em dar desenvolvimento ao seu, então, mais novo trabalho. Antes mesmo de iniciar o processo de ocupação em Brasilândia, durante o momento da escolha e convite a possíveis colaboradores, o grupo já tinha esquematizado o projeto estabelecendo dois aspectos que buscariam durante o trajeto de construção de *BR-3*. O primeiro deles, como vimos, foi a delimitação das três Brs como eixo da pesquisa. O segundo, era calcado na aspiração da trupe em apresentar a peça no rio Tietê.

No dia 22 de fevereiro de 2005, Valmir Santos, pesquisador de teatro e jornalista, publicou na Folha de São Paulo uma matéria intitulada: “Teatro da Vertigem fará próxima peça em trecho do rio Tietê”. Nela, podemos ler a confirmação de que a escolha do rio como local que abrigaria o espetáculo do coletivo, nasce junto ao desejo de ocupar Brasilândia, Brasília e Brasília. O próprio Bernardo Carvalho, em depoimento dado a Mocarzel solidifica tal afirmação quando expõe que, quando o grupo o convida para assumir a coordenação dramática do projeto, já havia, de antemão, a definição desses dois aspectos. No momento em que Carvalho é perguntado como se deu o convite feito pela companhia, o dramaturgo fala que:

“O que aconteceu foi que eles me chamaram, e assim, já havia duas ideias determinadas. A ideia dos três lugares, né. Brasilândia, Brasília e Brasília. Uma ideia do Tó (Antônio Araújo). E a outra coisa, que não foi logo revelada no

início, mas que depois eles me abriram na hora que eu aceitei, é que tinha que ser encenada no rio Tietê. Então, essas eram as duas condições pra escrever o texto.”¹¹³

Sendo assim, diferente do que aconteceu n’*O Paraíso Perdido*, em *BR-3* a escolha do sítio foi esboçada antes do início da pesquisa. Curioso é notar que o coletivo não escolhe um ponto específico do rio como área para a encenação. Eles selecionam um trecho de aproximadamente 11 quilômetros, delineando um espetáculo a ser apresentado em constante deslocamento, como uma maneira de refletir, nas águas do Tietê, a experiência de locomoção Brasil adentro que constituiu o gesto embrionário de *BR-3*.

Na matéria de Valmir, o jornalista faz referência aos trabalhos anteriores do grupo, apontando uma espécie de conversão dos lugares que sediaram as apresentações dos espetáculos da *Trilogia Bíblica*, em palco para tais peças. O pesquisador finaliza seus apontamentos a esse respeito conferindo a quarta obra da trupe essa mesma transfiguração, pontuando que o trecho escolhido do rio serviria “como espaço não-convencional para o espetáculo”¹¹⁴. Pensemos nessa ideia de espaço não-convencional como aquele que, literalmente, escapa ao que é convencional. Aquele que desvia, trai e fissa ideias como a de espaço apropriado. Ainda hoje o que se entende por espaço não-convencional para a realização cênica, são lugares que não mantêm uma certa estrutura física adequada para a acomodação do espetáculo teatral e do público. Manifestações artísticas que desviam dessa lógica espacial, no qual a sala preta ou o edifício teatral é visto como espaços ideais para o desenvolvimento cênico, são vistas como menores ou designadas como teatro de rua. No caso do Teatro da Vertigem, o coletivo coloca em xeque tal ideal limitante no momento em que enxerga na potência do urbano um modo de executar seu trabalho. Diferente do que se convencionou, o grupo não utiliza o espaço como suporte para a apresentação de suas obras, o que normalmente acontece com espetáculos apresentados no edifício teatral. Há, antes de tudo, a instauração de relações com esses espaços, que se desenham de uma maneira articulada. Se com a ocupação do Tietê o Vertigem visava a apresentação de seu, então, novo espetáculo, o rio, também, se ocupava em agir sobre a

¹¹³ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2A (18 '58).

¹¹⁴ SANTOS, Valmir. *Teatro da Vertigem fará próxima peça em trecho do rio Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22/02/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49472.shtml>

encenação de diversas formas. Assim, ia se delineando um trabalho com traços interventivos, que, entre outras coisas, mantinha o desejo de ser afetado pela porosidade, pelas relações coletivas e pelo fluxo urbano. Tratava-se, então, de teatro feito na rua.

É importante destacar que o mesmo processo empreendido pela companhia no percurso por entre as três localidades tidas como eixo do espetáculo, de certa maneira é refletido com a entrada dos colaboradores da trupe no rio Tietê. No trabalho corpo a corpo da pesquisa de campo, as vivências dos artistas serviam como substância para o desenvolvimento e prática de improvisações e *workshops*. Quando o Vertigem chega ao Tietê, essa tomada cênica vai sendo desenhada, também, a partir do fazimento de improvisos e *workshops*, que visavam a especificação dos locais que abarcariam determinadas cenas. Tais atividades começaram a ser realizadas em agosto de 2005, sete meses antes da estreia.

Ainda na matéria publicada por Valmir, o pesquisador relata que:

“quando o grupo fez a primeira viagem no trecho escolhido do Tietê, a bordo de uma lancha, notou que a instabilidade sobre as águas mexe com os sentidos do olhar, da audição, do olfato (possivelmente, o público receberá máscaras). Brecha para um estado alterado de consciência. Como nos espetáculos anteriores do grupo teatral, o Vertigem almeja que o espectador modifique a sua percepção quanto ao lugar ‘redescoberto.’”¹¹⁵

Conseguimos ver, sugerida nas reflexões do jornalista, o delineamento de um espaço que incorpora na encenação estímulos sensíveis como o cheiro e a sonoridade. Tudo isso nos leva a pensar em uma obra que se enraíza no sítio escolhido para a sua realização, e que tais estímulos contribuem com o trabalho em desenvolvimento. A isso, podemos acrescentar que o regime que se rascunha a partir desse enraizamento do espetáculo na vida urbana está ligado a sensorialidade, a sensibilidade, a sensação. Eis o motivo para Santos afirmar que os estímulos que constituem a dinâmica do espaço escolhido pelo grupo, abrem a possibilidade de modificação de um estado de consciência. O que Valmir põe em jogo com tal indicação é, de alguma maneira, uma distinção entre a consciência enquanto qualidade psicológica ligada à mente, e a consciência como instância da sensibilidade que reconhece todo o corpo como lugar de conhecimento. Em outras

¹¹⁵ IBIDEM.

palavras, é como se toda essa instabilidade do rio colocasse em tremor os sentidos do corpo, principalmente o sentido da visão que a todo momento era interrogado pelo olfato. Pela audição. Pelo tato.

Logo em seguida, Santos afirma que o desejo dos artistas do Vertigem com *BR-3* era dar continuidade ao que se fez nos espetáculos anteriores: alterar a percepção do “espectador” “quanto ao lugar ‘redescoberto’”. Nessa observação do pesquisador, há duas questões que gostaria de tratar separadamente. A primeira diz respeito ao lugar ao qual o “espectador” é colocado na obra do coletivo. A segunda está relacionada a uma redescoberta do rio no momento em que o grupo passa a ocupar o Tietê.

Assim como Hélio Oiticica, em suas manifestações ambientais enxergava no “espectador” a potência de um “participador/criador” da obra, conseguimos notar um pensamento parecido no trabalho executado pelo Teatro da Vertigem. Há, em *BR-3*, a intenção de considerar o “espectador” um “participante” que está imbricado com a criação do espetáculo. Oiticica acreditava que a criação artística se completava através da participação ativa do “espectador”, no qual experienciava o trabalho. No documentário *H.O.*, de 1979 do cineasta Ivan Cardoso, em uma reflexão sobre os parangolés (um conjunto de obras de Hélio, espécie de roupa/capa de vestir, com fotos, textos e cores), Oiticica fala que:

“O parangolé não era assim como uma coisa para ser posta no corpo e pra ser exibida. A experiência da pessoa que veste, da pessoa que tá fora vendo a outra vestir ou das que vestem simultaneamente a coisa, são experiências simultâneas; são multi-experiências. Não se trata assim do corpo como suporte da obra, pelo contrário, é total in-corporação. É a in-corporação, in-corporação do corpo na obra e da obra no corpo; eu chamo in-corporação.”¹¹⁶

Ora, qual a relação entre o trabalho executado pela companhia de São Paulo e os parangolés de Oiticica? Esse conjunto de obras de Hélio, assim como outros trabalhos do artista (os penetráveis, por exemplo), suscita a transposição do quadro, da pintura e do objeto de arte em experiência criativa. Na encenação do Teatro da Vertigem, os “espectadores” estão inseridos no interior da narrativa, ou seja, estão totalmente in-corporados ao espetáculo. Eles estão ali para participar de um experimento artístico coletivo. E mesmo os que vão com a intenção de assistir

¹¹⁶ *H.O.*. Direção: Ivan Cardoso. Produção: Fernando Carvalho e Ivan E. S. Cardoso. Rio de Janeiro, 1979. (04 '09).

a trama, são interrogados a todo momento por uma visão de dentro do trabalho. Com a escolha do rio Tietê enquanto *locus* de ação artística, o coletivo extingue qualquer rastro que possibilite o “espectador” se ausentar do espetáculo. Por isso Valmir aponta uma certa alteração no estado de consciência visto que, a necessidade intrínseca ao público de capturar a narrativa apenas através do “ver”, é alargada pela sua in-corporação na encenação. Regina Melim, em livro publicado em 2008 pela editora Zahar, intitulado “Performance nas artes visuais”, define essa inserção do espectador no cerne da obra como *espaço de performance*, no qual possibilita a produção de uma “estrutura relacional”.

Nos trabalhos anteriores do Teatro da Vertigem, principalmente em *O Livro de Jó* e em *Apocalipse 1,11*, conseguimos notar uma abordagem espacial parecida com a de *BR-3*. Em *O Paraíso Perdido*, embora também houvesse um pensamento semelhante, ainda era tímido o enfoque do coletivo nas questões concernentes ao local onde o espetáculo foi apresentado. Talvez por apenas o terem ocupado poucas semanas antes da estreia. Porém, tal espetáculo em muito contribui para o modo como foi sendo desenvolvido os trabalhos posteriores.

Araújo relata que na primeira obra da companhia, eles estavam abrindo mão do edifício teatral em prol da importância dos sentidos que a igreja carregava e que podia contribuir com a atmosfera criada para a peça. Nas palavras do diretor: “mais do que um jogo de representações, buscávamos a concretude do imanente”¹¹⁷. Ou seja, vejamos que já em *O Paraíso*, a trupe procurava trabalhar com a materialidade do local escolhido, deixando de lado um pensamento que determina a igreja enquanto cenário para o trabalho. Pelo contrário, não se tratava de ocupar o espaço visando sua transformação em um cenário verossímil que traduziria o que estava em pauta na encenação. O que estava sendo almejado pelo coletivo era “um local de representação com força autônoma, que pudesse se colocar em pé de igualdade com o núcleo temático da peça”¹¹⁸. Portanto, um local que integrava suas dimensões sociais, físicas e culturais à encenação. Por isso a importância de entender que a ideia de dramaturgia, nos trabalhos do Teatro da Vertigem, deve ser vista como tudo aquilo que se põe em cena.

¹¹⁷ ARAÚJO, A., *A gênese da Vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. p.166.

¹¹⁸ IBIDEM.

A percepção do espetáculo pelo espectador, que circulava pela a igreja, era a todo momento posta em suspensão pela maneira como o Vertigem friccionava e enraíza a temática da encenação ao local escolhido. Segundo Araújo:

“A ideia-chave era criar uma zona híbrida, de intersecção entre o “real” ou “realidade” do espaço e o “ficcional” ou “teatral”, advindo do roteiro e do espetáculo. Esse terreno intermediário e movediço poderia ser capaz de desestabilizar o espectador e interferir concretamente na sua percepção, afetando, assim, a leitura e recepção da obra.”¹¹⁹

Ora, não são as mesmas perspectivas de que fala Valmir Santos quando este reflete sobre a ocupação do Tietê pelo grupo na matéria da Folha de São Paulo? Vai ficando cada vez mais evidente que a inserção do “espectador” na obra, nos trabalhos do Teatro da Vertigem, tem como motivação a configuração de um espetáculo que, antes de tudo, visa proporcionar uma vivência ao público. Os espectadores, de certa forma, experimentavam a criação do grupo.

Nos centremos agora em nossa segunda questão.

Em depoimento dado para a construção do documentário sobre o espetáculo, Marília De Santis, atriz que interpretou Jovelina/Vanda, ao ser questionada por Evaldo Mocarzel sobre qual foi o seu maior desafio ao interagir com a espacialidade escolhida para o desenvolvimento do espetáculo, a atriz responde:

“Acho que o primeiro foi perceber que isso é um rio. Eu tinha uma imagem de que o Tietê era um grande esgoto. Ele é também, mas não só isso. E como todo rio, ele tem as características de um rio, né. Ele tem correnteza. Dependendo do vento as cenas acontecem de uma forma ou de outra. Se o rio tá mais cheio, as comportas ficam abertas, isso altera um pouco até a velocidade das cenas. Eu acho que o primeiro grande desafio foi perder o medo. Foi ter um preparo físico pra também encarar essas rampas todas, essas entradas no barco, a velocidade com que isso acontece. Eu acho que esse foi o grande desafio inicial. E aí depois como contar essa história, vivendo essas adversidades todas. Como conviver com essa população natural do rio, também, que são esses animais que às vezes a gente encontra pelo caminho. Desde ratos, baratas, já aconteceu de gato entrar no meio da cena, um filhotinho de gato que abandonam aí nas margens. Quer dizer, como viver a história, contar a história, trabalhar a linguagem do espetáculo, e ainda lidar com esse acaso que é um dado natural de ser um rio.”¹²⁰

¹¹⁹ IBIDEM.

¹²⁰ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 3 (30 '00).

O depoimento da atriz sintetiza os relatos de algumas entrevistas feitas com outros colaboradores do projeto Vertigem BR-3. O que todos têm em comum? A tomada de consciência de que aquele local, que recebeu o trabalho da companhia, se tratava de um rio. O Tietê cruza a região metropolitana da maior cidade brasileira, São Paulo. Não à toa carrega em seu nome, de origem tupi-guarani, o significado de “rio grande”. Com a crescente modernização e superpopulação da cidade, os problemas ambientais que ainda hoje geram complicações deixando marcas no Tietê, remontam ao início do século passado, quando o rio começou a receber dejetos industriais e urbanos no curso de suas águas. Tendo em vista esse histórico, conseguimos imaginar o porquê da atriz achar que antes mesmo do Tietê ser um rio, ele era um esgoto.

Uma das coisas que, talvez, o pesquisador e jornalista Valmir Santos se refira, no momento em que menciona em sua reportagem o desejo da trupe em modificar a percepção do espectador em relação ao local “redescoberto”, escolhido pela companhia para a encenação de *BR-3*, seja, primeiramente, essa tomada de consciência dos artistas no momento em que o coletivo faz a integração do espetáculo ao Tietê. Tal redescoberta, de alguma maneira, é também proposta ao público, uma vez que o Vertigem o coloca frente ao mesmo problema que seus colaboradores enfrentam quando iniciaram a ocupação no rio. Nas palavras de Carol Pinzan, responsável pela direção de cena da encenação: “Eu acho que esse espetáculo teve essa grande preciosidade que foi trazer a população para o rio - e população eu também digo eu -, e fazer com que, justamente, a gente se deparasse com o fato de que isso é um rio, e tentar se dar aí alguma transformação”¹²¹. Ou seja, há um desejo que está além da apresentação do espetáculo no rio. O que o grupo também buscava, como bem apontou Valmir, era uma modificação da percepção da população em relação ao Tietê.

Dando prosseguimento a fala de Marília, a atriz reitera nossa observação de que, ao enraizar o espetáculo no sítio escolhido para tal trabalho, o coletivo integra, também, no movimento criativo as dimensões físicas do local. Sendo assim, a noção de dramaturgia deve ser analisada na contribuição entre o texto dramático, a plasticidade do espetáculo e a imponderabilidade do urbano ao qual a encenação está imbricada. É justamente no tensionamento entre esses três modos que enxergamos a constituição dramática da quarta obra do Teatro da

¹²¹ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1A (39 '00)

Vertigem. Seja uma sonoridade, o fluxo de água do rio, um objeto ou, para usar o exemplo da atriz, um gato invadindo a cena. Tudo que se põe no movimento artístico—cria significado (ou significados) para a cena. Ao entendermos isso, compreendemos que o espetáculo está sendo reinventado ao passo em que está sendo executado. Portanto ao enraizar o trabalho no espaço público, a trupe incorpora, inevitavelmente, o movimento, as sensações, os sons e cheiros que constituem a vida nessa localidade, transformando-as em matéria cênica. Sendo o espectador colocado dentro desta zona caótica e de interseção no qual o real (o espaço urbano) mantém um constante diálogo com o ficcional (a narrativa da peça).

Vamos agora entender de que maneira isso se dava em outras áreas criativas, como por exemplo na sonoplastia. Marcos Siqueira e Thiago Curi, diretores musicais do projeto, além de trazerem para a sonorização do espetáculo elementos da viagem e ocupação em Brasilândia, Brasília e Brasília, também fizeram muitas visitas e derivas pelo Tietê, com o objetivo de entender as características sonoras do rio. Assim, a constituição do corpo sonoro de *BR-3* foi ganhando um estado fluído, no qual aos elementos trazidos da pesquisa de campo eram somadas as contribuições musicais do Tietê. Além disso, grande parte dos componentes sonoros da peça eram produzidos no momento da execução do espetáculo, ficando a cargo dos operadores de som e microfone a produção de mixagem e de alterações nas vozes dos atores. Era como se a trilha fosse concebida com os traços de um *Work in progress*.

Já na iluminação, Guilherme Bonfanti, que durante a viagem pelo Brasil reconheceu a importância de se colocar à disposição dos terrenos percorrido para deles sair impregnado, buscou executar seu trabalho embebido dessa perspectiva. Para ele, “é muito difícil você trazer ideias prontas para um trabalho como esse”¹²², apostando todas as suas fichas no percurso de construção do espetáculo, pois, segundo o artista, “é o processo quem manda”¹²³. O responsável pelo desenho de luz conta que, diferente dos trabalhos anteriores (a *Trilogia Bíblica*), houve uma intensificação na intervenção urbana feita pelo grupo. Ao se inserir no rio, Guilherme se dá conta que existem fatores externos caracterizando o que é o espaço do Tietê, um deles é a luz. O oposto do que aconteceu na igreja, no

¹²² DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1A (1 '01' 22).

¹²³ IBIDEM (1 '00' 00).

hospital e no presídio, onde, de certa maneira, existia um controle sobre os mecanismos de iluminação, em *BR-3* ter esse controle não era possível. Como primeira ideia, Bonfanti pensou em interromper a iluminação de partes do Tietê para que pudesse ser produzida o que ele chamou de “luz artificial”. Em outras palavras, a luz ia se desenhando como forma de anular a relação entre a espacialidade do rio e o trabalho que estava sendo executado. Mas, durante os ensaios no Tietê, o iluminador conta que foi ficando cada vez mais latente a necessidade de criar um diálogo com a cidade e com aquele espaço. Inclusive, era Antônio Araújo quem falava com Guilherme sobre essa importância de inserir a cidade e o rio no espetáculo. A partir daí, Bonfanti começou a olhar a cidade como, também, uma colaboradora do trabalho que estava compondo. Nas palavras do artista:

“ (...) eu comecei a olhar, e o Tô (Antônio Araújo) foi definindo mais onde acontecia cada cena, e eu fui vendo que o diálogo com esse espaço era muito mais interessante do que anular esse diálogo. E o Tô até me pedia muito que a cidade tinha que aparecer, o rio tinha que aparecer. E em um dado momento meu trabalho começou a fugir do que eu fazia até então. Eu não tinha um diálogo com a arquitetura como tinha nos trabalhos anteriores, porque eu tava muito preocupado com a cena em si e não vendo a relação dela com a cidade. Aí quando eu entendi que na verdade eu tinha que absorver a cidade, trazer ela pra cena, fazer uso dessa luz que interferia na cena e somar com a minha luz, aí eu acho que consegui resolver a equação. E comecei a fazer a utilização de um vapor de sódio que tá na marginal, e que invade a cena na diagonal e cria determinadas sombras; então a minha luz teria que atuar no lado oposto a ela, pra desenhar um pouco o rosto e a dramaticidade do ator. Mas aquela interferência existia. Então isso passou a ser parte do meu olhar dentro da cena. Eu comecei a dialogar com isso e comecei a me ocupar dessa luz que a cidade tinha.”¹²⁴

Vai ficando cada vez mais visível a configuração de um trabalho que se desenvolve através dessa zona instável que é o processo de criação. *BR-3* se insere na movência de um trabalho que interroga a todo instante ideias pré-definidas. É evidente que tal característica guia a maneira como o coletivo estrutura seu fazer artístico, através da prática do processo colaborativo. Essa particularidade não é exclusiva da quarta montagem da companhia. Lembremos que já em seu primeiro espetáculo o Teatro da Vertigem estava imbricado na construção de uma obra que era processo, movência, instabilidade e precariedade. O que muda com a execução do projeto Vertigem *BR-3* é uma nova maneira de olhar a pesquisa de campo e a

¹²⁴ DOC. *BR-3/ Material Bruto # Fita 1A (49 '53)*

intervenção urbana. Como pontuou o iluminador do projeto, era estimulada a produção de um diálogo entre trabalho artístico e urbanidade e, como consequência, a absorção na encenação dos estímulos suscitados com a incorporação do espetáculo no espaço urbano.

No trabalho de Marina Reis, figurinista do projeto, a indumentária criada foi conceituada em torno da ideia de construção/desconstrução. Segundo Marina, em depoimento para Mocarzel, tal conceituação é vista como um panorama da pesquisa feita pela companhia. Desde a viagem até a ocupação do rio, as noções de construção e de desconstrução circundaram as discussões do grupo. O próprio projeto nasce da ideia embrionária de Tó, que nutria o desejo de fazer uso das representações dos símbolos nacionais pela metade ou/e em construção, surgida com a ida do diretor à exposição de Thomaz Farkas. Marina fala da importância da viagem feita pela trupe, e faz um paralelo entre as noções que dizem respeito à conceitualização por trás da constituição dos figurinos e da pesquisa de integração do espetáculo no Tietê. No momento em que o Vertigem se enraizou no rio, acontecia uma obra, uma tentativa de despoluição do local. E foi justamente as indumentárias usadas pelos operários que trabalhavam nas obras do Tietê que serviram como influência para a produção dos figurinos. Macacões, galochas, capacetes e coletes constituíam as indumentárias da encenação. E mesmo os poucos figurinos que desviavam disso, mantinham a ideia de construção/desconstrução como base, em que eram utilizados, por exemplo, materiais como telas de construção de prédio para a confecção.

Sendo assim, conseguimos enxergar a acumulação de estímulos que delineiam as criações de cada artista do projeto. Se no trabalho de sonorização e música, os colaboradores responsáveis por tal área fizeram algumas imersões no Tietê com o objetivo de entender como se caracterizam as sonoridades do local, acrescentava-se a isso os estímulos sonoros de Brasilândia, Brasília e Brasília investigados durante a viagem. A expedição pelas três Brs teve grande importância para a confecção dos figurinos, pois foi ela quem traçou uma conceituação para o desenvolvimento das indumentárias. Foi quando o coletivo se inseriu no rio, que a figurinista percebeu as vestimentas dos operários que trabalhavam em sua “recuperação”, e as levaram como influência para desenvolver o seu trabalho. Já na iluminação o trabalho se configura de um modo diferente, uma vez que, além da tentativa de trazer uma ambientação de

Brasilândia, Brasília e Brasília, o iluminador tinha uma luz característica da espacialidade, que foi acrescentada como ferramenta de criação. O que liga todos esses aspectos criativos é o entendimento de que o rio Tietê não representa um cenário urbano para o espetáculo, pelo contrário, ele é a encenação. *BR-3* é a cidade.

Assim como o coletivo percorreu as três regiões do país buscando colher materiais para a construção de um novo espetáculo, podemos ler o rio inserido nesse percurso de pesquisa para a encenação. Com a inserção dos artistas no Tietê, houve um período de experimentação no sítio escolhido para a apresentação. Essa integração entre a obra artística e o rio foi se rascunhando em torno de um trabalho de entendimento do que era aquela espacialidade. Por isso, conseguimos observar na fala da atriz Marília De Santis uma espécie de redescoberta em relação ao rio Tietê (“Acho que o primeiro foi perceber que isso é um rio. Eu tinha uma imagem de que o Tietê era um grande esgoto. Ele é também, mas não só isso”). Como o trajeto por terra do coletivo pelas três Brs tinha o desejo de compreender os espaços através da vivência dos colaboradores neles, me pergunto até que ponto essa vontade não constitui a própria ocupação feita no rio. Talvez seja falho não compreender que essa tomada de consciência está imbricada com o processo de integração do espetáculo no sítio.

Integração que faz parte do trabalho executado por Márcio Medina, responsável pela direção de arte e cenário do projeto. Nele, Medina buscou, assim como os outros criadores, um diálogo com o espaço da cidade. Diferente do edifício teatral, no qual o espaço conserva uma certa neutralidade, os trabalhos que se inserem em circuitos urbanos carregam a necessidade de pensamento sobre o como a incorporação da obra deve ser feita, já que o enraizamento do trabalho artístico em espaços públicos se coloca na movência cotidiana desses lugares, agregando suas dimensões físicas e ambientais. É tendo em vista tais perspectivas e preocupações que Márcio desenvolve o seu trabalho.

“Foram seis meses de trabalho que foram feitos aqui no rio. Assim, eu tentei utilizar, na verdade, o espaço e a arquitetura somando a ela os elementos e a pesquisa que a gente trouxe da viagem. Não ir contra ela, nem brigar com ela - com a cidade, nem com arquitetura, nem com a coisa. Mas é... tentar extrair delas as possibilidades e o universo que a gente pesquisou nesse trabalho. Então, é um trabalho de tentar se integrar no espaço. É um trabalho, até um pouco de humildade da minha parte complicado assim, de eu olhar muito para o espaço e

ver como ele se apresenta. Como é que eu posso utilizá-lo pra passar a atmosfera de cada ponto de cenografia que o espetáculo percorre.”¹²⁵

Aqui vemos, mais uma vez, o pensamento de acúmulo de materiais para o desenvolvimento criativo. O que a cenografia buscou foi sua in-corporação à própria dinâmica do rio. Sendo assim, levando em consideração a extensão de tempo entre o início da ocupação do rio e a estreia do espetáculo, chega um determinado momento em que a intervenção urbana começa a existir em outro nível, uma vez que ela passa a se tornar cotidiana. Nas palavras de Carol Pinzan:

“O maior desafio é considerar que a cidade possui um invisível e que vai tá sempre nesse lugar de invisível. E é isso. Isso é inalterável. Mesmo que o público venha pra cá, há coisas nesse lugar que são invisíveis. Elas começam a aparecer depois de um tempo que você tá aqui, depois de um tempo que teu organismo já se acostumou com isso. E você já conhece as brechas, você já conhece as vidas que existem aqui. E essas vidas, elas vão permanecer aqui. E isso é uma coisa que o público não leva.”¹²⁶

A fala da artista abre a possibilidade de compreendermos que o espetáculo *BR-3* faz parte de um desejo anterior à montagem e apresentação de uma peça. Como já mencionamos, Antônio Araújo afirma que embora houvesse imbricado no desejo investigativo a vontade de uma produção artística, o projeto de pesquisa era anterior a qualquer elaboração cênica. Em outras palavras, o relato de Pinzan evidencia que apesar do coletivo enraizar sua obra no espaço público, há algo de invisível que os “espectadores”, que aceitam participar do trabalho, não conseguem se ater. Seja porque a investigação *in situ* por Brasilândia, Brasília e Brasília se configure em algo além daquilo que foi abordado no espetáculo - fazendo um comparativo da fala da colaboradora com a viagem feita -, e/ou, também, porque ao se integrarem no rio, os artistas passavam a conviver com as vidas existentes naquele lugar. Isto é, embora o coletivo transfigure as experiências tidas nos lugares delimitados no início do projeto, o que chega ao público é uma vivência outra; que está interligada com a narrativa proposta pela trupe e os estímulos sensoriais do lugar escolhido para a encenação. As vidas (re)descobertas pela companhia no contato com o rio, de que fala Carol, são rastros das experimentações do coletivo que através da ocupação do sítio pôde ativar a percepção do Tietê enquanto espaço urbano vivo.

¹²⁵ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2 (18 '04)

¹²⁶ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1A (32 '40)

Por isso, para os artistas a intervenção urbana se dá em uma outra camada, pois ao entrarem em contato com o rio e, a partir daí, produzirem significado (ou significados), eles estariam retirando a insuficiência de signos que coloca o Tietê em um estatuto de “não-lugar”. Considerar o rio como lugar invisível é compreendê-lo como uma região que mantém os seres que nele habitam anônimos. Portanto, um não-lugar escasso de significados e relações que produzam signos capazes de o transformar em lugar. Então, para Carol Pinzan essa invisibilidade só é percebida no momento em que essa localidade é incorporada ao cotidiano, ao dia a dia, às práticas urbanas e à produção de relações com ela. A estagiária de direção dá o exemplo de dona Maria, que construiu sua moradia embaixo de uma das pontes que cruzam o rio Tietê. Ela aponta que, mesmo não contribuindo diretamente com a feitura da obra, dona Maria é mais um estímulo para a criação da trupe. Embora o rio fosse percebido pelo Vertigem como um lugar vivo, o questionamento de Pinzan recai sobre o público: será que mesmo sendo inseridos no interior do rio/esgoto os espectadores ainda irão preferir mantê-lo na invisibilidade?

Sérgio Siviero, ator que dá voz ao Dono dos Cães, em seu depoimento para Mocarzel faz uma interlocução desse espaço invisível que é o rio Tietê com a expedição empreendida pelo Vertigem durante a pesquisa de campo. Em suas palavras o ator afirma que: “O *BR-3* nasceu... o rio Tietê nasceu com um pensamento de trajetória, de percurso para este país. O percurso de um lugar invisível, que a gente não visita, não conhece, não quer conhecer, não quer olhar”¹²⁷. Reparem que no início da fala do ator há um certo entendimento de que o espetáculo e o rio são a mesma coisa. O que de fato se concretiza no momento em que Siviero aponta, em um determinado trecho de sua entrevista, que tal encenação, ao ser a primeira do grupo apresentada em espaço aberto, era a cidade. *BR-3*, além de manter um processo de edificação cênica impregnado pela vivência dos corpos dos artistas na urbanidade, se insere no seio de um rio na cidade de São Paulo para espelhar, em suas águas, os tensionamentos entre a periferia, a capital federal e a cidade fronteiriça. E mais, propõe, também, a abertura de uma nova percepção sobre o rio que corta a maior metrópole brasileira.

Aliás, Valmir Santos publicou em 2006, dois dias antes da estreia do espetáculo, uma outra matéria na Folha de São Paulo, intitulada: “Vertigem

¹²⁷ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 4 (08 '28)

espelha cidade nas águas do Tietê”. Nela podemos encontrar um depoimento do ator Roberto Audio, que dá voz à personagem Jonas, se referindo a interlocução entre seu trabalho artístico e o rio. Segundo o ator: ““no Tietê, é como trabalhar com um paciente em coma, mas que está em tratamento’, diz Roberto Audio, 40. ‘Ao mesmo tempo que tomo os devidos cuidados para não ser infectado, estou atento para melhorar suas condições de saúde e ajudar. Esperança requer atenção.’”¹²⁸.

Audio traz uma questão importante que circundou a ocupação do Tietê. Além do que já foi mencionado, sobre a tomada de consciência de que aquele sítio escolhido se tratava de um rio, porém de um rio em coma, o que chama a atenção no depoimento do ator é uma espécie de risco ou até mesmo a colocação da vida enquanto limite do trabalho artístico. O que se sabe é que ao entrarem no local de encenação, os colaboradores do *Vertigem* mantinham uma série de cuidados de saúde, incluindo a ingestão de antibióticos semanalmente para a prevenção de doenças como por exemplo a leptospirose, e a vacinação contra a hepatite e o tétano.

Tendo em vista essas prevenções, conseguimos enxergar a complexidade de um espetáculo executado no espaço urbano. Podemos até fazer uma interlocução entre *BR-3* e *O Paraíso Perdido*, quando esse último, em determinado momento, precisou ser amparado pela vigilância da polícia de São Paulo, devido às manifestações extremas de religiosos católicos. É evidente que cada espetáculo tem suas particularidades, mas não podemos negar que ao inserir uma proposição artística em circuito urbano, o trabalho, assim como o sítio a que foi destinado, se co-implicam. Portanto, para que os artistas pudessem dar prosseguimento, com as devidas precauções, ao processo que estava sendo executado, era preciso manter um certo cuidado imposto pela insalubridade da espacialidade do Tietê.

Tais precauções tem ligação com a própria indeterminação do andamento do espetáculo no rio. Já que, nunca se sabia o que podia acontecer durante o desenvolvimento da narrativa. Em uma das cenas finais da peça, por exemplo, durante uma apresentação, a embarcação onde ficavam dois atores foi afundando no Tietê os deixando submersos em suas águas sujas. De certo modo, esse é um

¹²⁸ SANTOS, Valmir. *Vertigem espelha cidade nas águas do Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22/03/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59003.shtml>

exemplo radical de como o acaso é um dado que atravessa a construção do quarto trabalho da trupe. Talvez a máxima que se delineou a cada apresentação do espetáculo era a de que os artistas tinham conhecimento do que deveriam fazer, mas o caminho a ser percorrido para que a encenação se realizasse, ou seja, o “como” as ações dos artistas se concretizariam, era uma novidade a cada apresentação. A ocupação feita no rio Tietê se transfigurava em uma instalação viva e dinâmica.

Antes de publicar a matéria que buscou refletir sobre o espelhamento da cidade no rio, Valmir Santos escreveu uma outra, publicada no dia 24 de novembro de 2005, com o título: “Vertigem abre ensaios no rio Tietê”. Nela, o jornalista fala que, diferente do que aconteceu na *Trilogia Bíblica*, em *BR-3* era o espaço que determinava o “como” as ações do coletivo se desencadeariam. Em suas palavras, Santos afirma:

“Aqui, não é o Vertigem que determina o espaço, mas o espaço que se impõe. O grupo “negocia” com ele desde agosto. Exemplo: o barco usado nos primeiros ensaios, o Explorer, “descia” o rio sem problemas. Quando foi incorporado o barco oficial (26 m de comprimento x 7 m de largura), descobriu-se que era impossível manobrar com agilidade em alguns pontos em que precisava atracar. Resultado: inverteu-se o curso da navegação, já que é mais fácil “subir” o rio.”¹²⁹

O jornalista relata de maneira sucinta a inversão do direcionamento da encenação. As palavras de Valmir camuflam uma outra crise no processo de construção do espetáculo. Antônio Araújo, em sua tese de doutoramento, relata o trauma causado em toda equipe quando foi anunciada a necessária mudança de direção da peça. O espetáculo que havia sido marcado no sentido do fluxo do rio, teve que ser reiniciado e repensado agora na direção oposta, no contrafluxo. Para o diretor de *BR-3*, esse foi o pior momento no que diz respeito à ocupação espacial do Tietê.

Embora a crise estivesse instaurada, os criadores conseguiram contornar a situação e entenderam que trabalhar no contrafluxo do rio refletiria, de certo modo, a expedição que fizeram até o Acre. Isto é, se com a viagem o coletivo buscou traçar um caminho rumo ao interior do Brasil, com o novo direcionamento da encenação, os artistas percorreriam o interior de um rio em coma espelhando

¹²⁹ SANTOS, Valmir. *Vertigem abre ensaios no rio Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24/11/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55462.shtml>

em suas águas não só as três Brs - eixo da pesquisa do Vertigem - como também a própria cidade de São Paulo, como veremos adiante.

O que vai ficando evidente, fazendo uma comparação entre *BR-3* e outros trabalhos do coletivo, é que quanto mais o grupo busca inserir suas obras no tecido urbano, na cidade, na rua e em espaços abertos da urbe, maior é a intensificação da intervenção urbana. Lembremos da dupla articulação que co-implica cidade e criação artística. Se o trabalho cênico busca intervir no urbano, o urbano também intervém na criação. Não à toa o ator Sérgio Siviero fala que *BR-3* é a cidade. É nesse jogo de fluidificação entre o sítio e o trabalho, o Tietê e o projeto Vertigem *BR-3*, que as fronteiras que delimitam o local escolhido para a encenação e a peça teatral se tornam cada vez mais dissipadas. Não que isso não aconteça em outros trabalhos da companhia. Na *Trilogia Bíblica*, por exemplo, há uma relação com o espaço tal qual no quarto espetáculo do grupo. É evidente que cada sítio tem características próprias, isso faz com que as relações estabelecidas com ele se modifiquem de acordo com sua especificidade. Como é o caso do rio. Diferente de *O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*, apresentados em locais fechados, a encenação seguinte se enraíza em terreno aberto. Ou seja, o espetáculo é in-corporado à imponderabilidade do urbano. Em trabalhos posteriores como *Bom Retiro 958 metros* (2012) e, o mais recente, *Marcha à ré* (2020), é indiscutível a ação da cidade sobre a obra. O primeiro foi apresentado pelo bairro de Bom Retiro, na cidade de São Paulo. E o segundo, uma performance, foi executado em um trecho que liga a Avenida Paulista ao Cemitério da Consolação, também em São Paulo. *BR-3* pode ser considerado um marco nos projetos feitos pelo Teatro da Vertigem, uma vez que foi esse espetáculo que primeiro sugeriu uma discussão sobre a construção teatral com base na impregnação dos corpo-criadores na cidade.

Assim como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, por exemplo, a companhia não enxerga suas criações, ou melhor, não entende suas construções cênicas como distintas daquilo que é a vida, optando por transformar o cotidiano não só em palco, como também na própria obra. Sílvia Fernandes em seu livro *Grupos teatrais: anos 70*, cita um bom exemplo que gostaria de replicá-lo. Tomando emprestado de Heloísa Buarque de Holanda algumas observações feitas sobre a

poesia marginal, Fernandes escreve: “pode-se dizer que a prática do Asdrúbal é a teatralização da experiência do cotidiano e não o cotidiano teatralizado”¹³⁰.

Partindo da associação feita por Sílvia, nos permitimos ler isso na chave das práticas do Teatro da Vertigem. Ao aproximar o teatro da vida, os artistas estão colocando em relação às características que delineiam o que é o teatral e o que é vital. Sendo assim, o ato cênico vai se desenhando como a realização de uma ação que não é apenas artística, pois engloba o social e o existencial de cada criador. Como Fernandes aponta: “É um teatro que exige, para realizar-se, ‘uma *physique-du-rôle* não só físico, mas existencial’”¹³¹.

Com a integração do espetáculo no rio Tietê, o sítio passa a ser uma ferramenta capaz de produzir uma zona de sensibilização para os artistas e, também, para o público. Sentados no barco que os guiam rio adentro, os espectadores que são expostos à narrativa de Jovelina e sua família, recebem uma proposição do coletivo: perceber a cidade de dentro do rio ferido. Proposta essa que os próprios artistas vivenciaram no momento em que começam a enraizar a peça no rio.

Embora a escolha do Tietê tenha sido anterior ao início das pesquisas do projeto Vertigem BR-3, ela foi ganhando uma importância durante as investigações *in situ*. Tanto em Brasilândia, quanto em Brasília e Brasília, o elemento fluvial se fez presente na pesquisa. A sede provisória do coletivo na periferia de São Paulo ficava próxima a um rio que era o esgoto da região e, ao mesmo tempo, o local da desova de corpos. Em Brasília, o elemento água conhecido pela trupe foi o lago Paranoá que, assim como a cidade, foi construído artificialmente. Já no percurso rumo à Brasília, o grupo se depara com inúmeros caminhos fluviais e populações que dependem do rio para manter a sobrevivência. Chegando na cidade acriana, mais uma vez o Vertigem encontra o rio. Aliás, uma das características que define Brasília é a sua condição de fronteira, na qual o rio Acre é o que separa o território brasileiro do boliviano. A cidadezinha, como narra Ivan Delmanto em um de seus últimos relatos contidos em seu diário de viagem, constrói suas lendas e histórias tendo em vista uma relação muito próxima ao rio.

¹³⁰ FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas - SP: Editora da Unicamp. 2000. p.238.

¹³¹ IBIDEM.

Citando a fala de uma das moradoras da região, o dramaturgista escreve: “o rio é a vida de Brasília.”¹³².

E por que não pensarmos no rio Tietê como elemento que traz vida ao quarto trabalho do Teatro da Vertigem?

O grupo teatral paulista trilhou um caminho que procurou inserir o público no centro da ação cênica, buscando, a partir das experiências tidas durante o processo de pesquisa para a construção do espetáculo, contar a narrativa imbricada na criação teatral. E mais, instigava os espectadores a produzirem uma nova percepção sobre o local ao qual o espetáculo foi integrado. Arriscamos falar que até mesmo os incentivaram a tomar partido dos problemas causados ao Tietê. Em outras palavras, *BR-3* não foi apenas um espetáculo que teve como matriz de criação a vivência na cidade, ele, também, propunha ao público uma ressensibilização das percepções acerca da relação entre o espaço em que o trabalho foi enraizado e a cidade de São Paulo.

4.2

O rio e São Paulo

Com o início do processo de integração do espetáculo no rio Tietê, a companhia pôde constatar um resquício de vida no local. Aquele, que para muitos cidadãos de São Paulo, se tratava de um não lugar, de um espaço invisível, de um esgoto a céu aberto, foi escolhido para sediar a narrativa da encenação que buscava colocar em evidência, a partir de toda pesquisa feita, a imagem de um país deteriorado, pautando-se em questões ligadas a discussão em torno da identidade brasileira degradada, e até mesmo onde, talvez, tais reflexões não existissem.

A tomada cênica do Tietê, como falado, aconteceu de forma semelhante a pesquisa de campo em Brasilândia, Brasília e Brasília. Portanto, além das inúmeras incursões feitas ao interior do rio, eram executados exercícios de improvisação como maneira de ambientar os colaboradores na localidade. Embora existam delimitadas as três cidades para o desenrolar da pesquisa do coletivo, o

¹³² DELMANTO, Ivan. *Para os povos da floresta acreana, oralidade define cultura local*. Folha Online, São Paulo, 03/08/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46429.shtml>

Tietê já era um dado tanto para o desenvolvimento do texto dramaturgico quanto para a expedição realizada pelo Vertigem. É justamente através da continuidade da pesquisa de campo no trecho do rio ocupado pela trupe, que é colocado em evidência, ou melhor, resgatada a percepção do Tietê como um rio.

Em entrevista dada a Gustavo Fioratti, publicada no Guia da Folha em 2006 (uma espécie de roteiro disponibilizado pelo jornal Folha de São Paulo com dicas sobre lazer, gastronomia e atividades culturais que acontecem pela cidade), Antônio Araújo relata a vontade que cerceou o fazimento do espetáculo no rio. O diretor fala que: "É uma experiência muito forte estar dentro do Tietê, dessa veia doente. Faz parte de um desejo de 'ressensibilização', de olharmos a cidade de um outro ponto de vista"¹³³. Tais afirmações fazem parte de uma experiência própria do diretor com o Tietê. Aliás, podemos dizer que a fala de Araújo representa não só sua percepção acerca da localidade escolhida, como, também, abarca a sensação dos outros criadores do projeto, lembremos do depoimento da atriz Marília De Santis.

É a partir desse olhar ou, como o diretor falou, dessa ressensibilização, que o Vertigem coloca em pauta uma questão que caminha junto a narrativa, e até mesmo solidifica a temática da encenação: a relação entre o rio e a cidade de São Paulo.

Na matéria de Valmir Santos ("Vertigem espelha cidade nas águas do Tietê"), fica evidente a solidificação da temática da peça, a que nos referimos. Nela, podemos ler inicialmente que a apropriação cênica "do leito, margens e algumas pontes num trecho do Tietê"¹³⁴, rascunhou o desejo do coletivo em ativar uma nova percepção sobre o rio. Mais à frente, o jornalista descreve a aspiração de Bernardo Carvalho que vê o rio funcionando "como um eco de sentido, dando um segundo grau de compreensão ao que é narrado"¹³⁵. Ao contrário do que está sendo colocado aqui, o dramaturgo enxerga de maneira distinta a narrativa do espetáculo da espacialidade ao qual ela está imbricada. Então, para Carvalho a história contada pelo espetáculo é o centro da criação, deixando como coadjuvante o sítio onde tal narrativa se coloca. Diferente de Bernardo, acreditamos que ao

¹³³ FIORATTI, Gustavo. *Teatro da Vertigem encena peça no rio Tietê*. Guia da Folha, São Paulo, 24/03/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59079.shtml>

¹³⁴ SANTOS, Valmir. *Vertigem espelha cidade nas águas do Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22/03/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59003.shtml>

¹³⁵ IBIDEM.

enraizar o espetáculo no rio Tietê, a narrativa passa a se constituir no tensionamento entre a espacialidade e o texto dramatúrgico. Sendo assim, não existe “um segundo grau de compreensão”, o que há é a produção de significados tendo em vista esse tensionamento.

Antônio Araújo, em determinado momento de seu depoimento para Mocarzel, reflete sobre uma questão de grande importância para o entendimento do processo de enraizamento do espetáculo no rio Tietê. Refletindo sobre a noção de espetacular, o diretor fala que:

“Eu acho que a gente vive... eu acho que é, talvez, uma questão pra o teatro, que é como que o teatro dialoga com essa sociedade do espetáculo que a gente tem hoje, pra pegar lá o Guy Debord. Como é que você lida, o teatro lida, com esse contexto que a gente vive? Então, pra mim, qual foi o fio da navalha? Eu tô trazendo as pessoas pra um lugar que é um lugar difícil, complicado, todo poluído, que foi degradado e devastado por nossa ação, né. Então, como é que eu não escondo isso e, nesse sentido, poetizo, espetacularizo - aí no mal sentido, nesse sentido da sociedade do espetáculo. E aí eu coloco glitter nisso, luzes e vira uma coisa bonita de estar aqui no rio, que eu acho que isso não interessa. E como por outro lado eu não fico só mostrando a sujeira, e o rato, e a berma que tá suja e o cheiro do rio. Porque esses dois opostos não me interessam. Nem espetacularizar, nem ficar nessa coisa realista, naturalista de esfregar na cara da pessoa a sujeira, a merda, e o cocô, e o bicho morto, e o rato e a barata. E aí, eu sinto que o espetáculo tenta fazer esse trânsito. Quer dizer, tem momentos em que a gente escancara a sujeira do rio, em que a água é iluminada. E em outros momentos, em como, a partir dessa sujeira ou dentro dessa sujeira, você consegue criar momentos poéticos aqui dentro.”¹³⁶

Mesmo que não seja este o foco que nos interessa aqui, a referência ao situacionista francês Guy Debord e seu livro “A sociedade do espetáculo”, se desdobra na fala de Araújo, criando aspectos que não podemos negligenciar. O primeiro deles é o questionamento de Antônio de como o teatro lidaria com o contexto dessa sociedade na qual o poder do espetacular está disseminado por toda a vida social, produzindo constantemente consumo de mercadorias e de imagens. Como fazer com que *BR-3* não seja uma réplica dessa sociedade? Ou seja, como fazer com que o quarto espetáculo da companhia desvie desse pensamento massivo de produção de imagens “espetaculares”? E, por outro lado, como não cair em uma abordagem realista da espacialidade do rio?

Ao mesmo tempo em que o coletivo pretendia mostrar a realidade do local degradado pelas indústrias, em prol do desenvolvimento econômico, e pelos

¹³⁶ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1E (35 '00)

próprios cidadãos que habitam a cidade, existia uma resistência de não reduzir o espetáculo a essas questões. Por outro lado, utilizar esse espaço como suporte para a encenação, maquiando os problemas existentes no rio, seria uma maneira de torná-lo espetacular. Está aí um paradoxo de *BR-3*. Por isso, se faz importante entender que o rio Tietê não é um cenário do espetáculo. Entendê-lo enquanto cenografia urbana, seria compreendê-lo como um resultado desse processo de espetacularização da cidade. Agora, se inserir dentro do Tietê para, daí, construir momentos poéticos, cria alguma resistência ao espetacular. Uma vez que, ao estar no centro do rio, o coletivo reinventa o espaço através de uma experiência corporal. Em outras palavras, entendemos esse processo de espetacularização tal qual Fabiana Dultra Britto e Paola Berenstein Jacques, quando estas afirmam que “o processo de espetacularização está, portanto, diretamente relacionado a domesticação da experiência urbana corporal, sensível e perceptiva, na contemporaneidade”¹³⁷, o que dialoga com as reflexões de Debord.

Então, a valorização do enraizamento da obra na cidade e da cidade na obra, está ligada a esse desvio do espetacular e, também, do realista, centrando o desenvolvimento de *BR-3* numa zona na qual o tensionamento entre o texto dramático e o sítio que abriga a obra desenha a constituição do próprio espetáculo.

O que falar do público em *BR-3*, tendo em vista tais perspectivas? Por que não pensar que a própria inserção dos espectadores no seio da encenação é, também, uma maneira de trair a configuração desse estado espetacular, já que ao estarem dentro do espetáculo eles podem produzir novas percepções sobre a cidade? Assim como Antônio Araújo relatou a Mocarzel que “estar no rio me promove ver São Paulo em uma outra perspectiva”¹³⁸, no barco, mesmo sentado e fora de qualquer risco que o Tietê possa oferecer, o público é colocado na instabilidade do percurso “cênico-fluvial” - para usar a terminologia dada por Antônio ao trajeto feito de barco pelos mais de 11 quilômetros de espetáculo - sendo exposto a uma proposição: observar o rio e a cidade de São Paulo de dentro do Tietê.

¹³⁷ BRITTO, F. D. JACQUES, P. B. *Corpo e cidade: coimplicações em processo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 142–155, 2012. p. 154.

¹³⁸ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 1E (18 '26)

É o que o esperava o marinho Fábio Augusto Soares Vargas que trabalhava nas obras do rio, como relata Valmir Santos em mais uma reportagem sobre o projeto da companhia paulista. Com o título “Vertigem abre ensaio no rio Tietê”, a matéria narra o trabalho de integração do espetáculo no local escolhido pela trupe. Nela, entre outras informações, podemos encontrar o depoimento de Vargas, que diz: “com o teatro, as pessoas vão prestar mais atenção ao rio. O povo da cidade tem nojo, mas é sujeira dele mesmo. Se cada um se conscientizasse, ele estava limpo”¹³⁹. Da mesma forma que o diretor do grupo nos fala sobre a devastação causada ao Tietê, Vargas afirma que fazer o público se deslocar até o rio seria uma maneira de o despertar para o fato de que o desmonte feito ao Tietê estava intrínseco as ações que ele mesmo exercia contra a existência do local enquanto um rio. Então, se em *BR-3* havia um desejo de criar momentos poéticos dentro da sujeira que é o principal rio de São Paulo, eles se faziam levando em consideração que o público estaria imerso, flutuando nas águas que carregavam dejetos. Ou seja, os espectadores, de certo modo, eram confidentes do jogo fluido de integração do trabalho em seu sítio.

Voltando ao depoimento dado pelo diretor da companhia para Evaldo Mocarzel, Araújo relata uma certa sensação de vínculo do trabalho com a cidade de São Paulo. Para ele, *BR-3* foi um espetáculo feito para São Paulo, ressaltando acreditar num pensamento sobre a arte enquanto instância local, situada no aqui e no agora. Podemos ver no diálogo entre o diretor e o cineasta as seguintes reflexões:

“Araújo: Agora, engraçado, apesar das três cidades, eu sinto que é um espetáculo feito pra São Paulo. Em São Paulo. Tem a ver com São Paulo. Acho que nesse sentido, pra mim, teatro é uma arte do local. Assim, é a arte mais local, né, do aqui e do agora. E eu acho que é um espetáculo que tem sentido aqui. Como *Apocalipse* tinha sentido aqui. Como *Jó* tinha sentido aqui.

Mocarzel: O *Jó* você levou até mesmo pra hospitais em funcionamento/

Araújo: Sim, mas eu digo, quando a gente estreou, por exemplo o *Jó*, o *Jó* tinha a ver, assim, São Paulo era o número um em caso de aids no país. Então, era um espetáculo que pra mim falava pra São Paulo, de uma condição de São Paulo naquele momento.”¹⁴⁰

¹³⁹ SANTOS, Valmir. *Vertigem abre ensaios no rio Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24/11/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55462.shtml>

¹⁴⁰ DOC. BR-3/ Material Bruto # Fita 2B (28 '00)

De início, o que chama a atenção no depoimento de Araújo é o entendimento do teatro, resguardando todo o contexto em que o diretor faz tal referência, como uma arte do local. Obras que nutrem o desejo de enraizamento no espaço urbano, de certa maneira, resistem a sua implementação no sistema artístico. Talvez possamos pensar que os artistas do Vertigem, em uma primeira instância, não almejavam a inserção do espetáculo em circuito teatral, já que a essa precarização da linguagem teatral é somada a proposta de intervenção urbana que, por sua vez, transforma a encenação em ação do urbano, da cidade. Isto é, no momento em que o grupo opta por incorporar um espaço público em seu trabalho artístico, a ele são, também, integrados a história, os imaginários e as simbologias produzidas pelos cidadãos que vivem na região, em nosso caso, na cidade de São Paulo. Como falamos, se colocar dentro do rio Tietê para daí criar momentos poéticos, é compreender que os problemas enfrentados pelo rio estão inseridos na própria encenação, criando significado (ou significados) para ela. Portanto, assim como em *O Livro de Jó*, citado pelo diretor, *BR-3* toca numa discussão que está relacionada a uma condição de São Paulo.

É o que confirma Mocarzel em mais uma reportagem de Valmir Santos para a Folha de São Paulo, pouco depois da interrupção abrupta da temporada do espetáculo. Com o título “‘BR-3’, montagem ambientada no rio Tietê vira documentário”, encontramos na matéria de jornal a seguinte fala de Evaldo: “O espetáculo fez uma intervenção urbana. O rio é o espelho da cidade, e São Paulo tem dificuldade em se ver nesse espelho narciso, comatoso e pútrido”¹⁴¹. O cineasta reforça nossas observações de que há um tensionamento entre a narrativa do espetáculo e a sua integração no sítio escolhido. O resultado disso, como já mencionado, é um trabalho que se delineia em via dupla (o rio afeta o espetáculo e o espetáculo afeta o rio). O próprio texto dramático se torna refém dessa dupla articulação. Para exemplificar, podemos citar a cena final da peça, quando a atriz Cássia Goulart, que dá voz a personagem Evangelista, se dirigindo diretamente ao público - fazendo uma espécie de rememoração do que foi a história contada - profere a seguinte fala: “(..) Houve um rio, houve uma cidade, houve um país, isso tudo é o que resta (...) e a vocês, só resta acreditar.”¹⁴²

¹⁴¹ SANTOS, Valmir. “BR-3”, *montagem ambientada no rio Tietê, vira documentário*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11/10/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65044.shtml>

¹⁴² PEÇA BR-3/ Material - Evaldo Mocarzel # Vídeo único (02 '01' 00).

A peça termina lançando um questionamento aos próprios espectadores. Durante o percurso do espetáculo foi exposta ao público a temática que acompanhou os colaboradores do Vertigem durante toda trajetória da pesquisa que deu desenvolvimento à encenação. A história de Jovelina/Vanda e sua família, era apenas um pretexto para uma discussão sobre questões concernentes à identidade brasileira. Somada a isso, temos a ocupação feita a um rio degradado, pútrido, poluído, em coma e invisível. Como vemos na fala de Goulart, no fim o que sobra é a materialidade do rio, da cidade e do país. O que resta senão acreditar?

5.

Conclusão

BR-3 é um espetáculo que pode ser analisado a partir de diversas instâncias. A escolhida para o desenvolvimento da escrita da dissertação foi aquela que ligou o processo de criação artístico da companhia paulista ao meio urbano, a porosidade e fruição do estar na cidade, habitar a cidade, ser contaminado e contaminá-la também. Tendo em vista tais perspectivas, alguns aspectos se delinearão:

1º) Ficou evidente que o quarto trabalhado do Teatro da Vertigem é, antes de tudo, processo. Portanto, por se tratar de uma obra aberta, de um trabalho em transformação, de um “teatro em progresso” como nos fala Sílvia Fernandes, a obra não se cristaliza em torno do próprio projeto. Então, ao se inserir nessa zona transitória do *Work in progress*, o coletivo se colocava num campo precário onde o fracasso rabisca as tentativas falhas de conclusão do trabalho.

2º) Embora a pesquisa não mergulhe a fundo em reflexões técnicas sobre o processo colaborativo - adotado como *modus operandi* de construção teatral do Vertigem -, ficou notório que o convite feito a novos colaboradores para juntar-se ao projeto a ser executado pela trupe estava imbuído de um chamamento para criação coletiva, em colaboração. Embora funções fossem destinadas a determinados criadores (atores, diretor, figurinista, dramaturgo, entre outros), faz parte da maneira como o grupo põe em desenvolvimento seus trabalhos o abandono da autoria individualizada, abrindo um espaço de troca entre os criadores de todas as áreas artísticas. Ou seja, há uma produção massiva de co-autores.

3º) Se tratando de uma obra em movimento, as questões que levanto durante o estudo não tem a pretensão de direcionar a encenação para uma possível conclusão. Pelo contrário, me coloco junto a fruição do espetáculo para só daí poder abocanhar indagações. Como, por exemplo, fiz esboçando os três aspectos que compõem o desenrolar do processo da quarta criação da companhia. São eles: 1 - A percepção do corpo enquanto território do sensível; 2 - O entendimento de que a cidade não pode ser vista de fora, uma vez que se está a todo tempo dentro

de seu terreno; 3 - A potência do encontro e a transposição da experiência de vivência na cidade em material de construção teatral.

O primeiro deles aborda uma tomada de consciência dos colaboradores do projeto Vertigem BR-3. Se o desejo do grupo era dar início a um processo de pesquisa que via em uma viagem por terra por entre três regiões do Brasil um modo de colher material para o desenvolvimento de uma peça, tal coleta precisaria se desviar de uma ideia predatória e se centrar na experiência, na vivência, na impregnação e incorporação, enfim, na ação sensível de percorrer, derivar e estar no território urbano. Já o segundo, é a conscientização de que para que essa experiência do instante pudesse ser elaborada, os artistas precisariam se colocar no seio da urbanidade. Os três aspectos não são vistos como emancipados uns dos outros, eles se confundem, dialogam, se tensionam e fruem em conjunto. Sendo assim, ao se inserirem no terreno urbano, os criadores de *BR-3* eram expostos aos estímulos sensíveis da cidade, contornando a captura predatória de material poético e de criação, uma vez que estava sendo ativado todos os sentidos corpóreos como modo de registrar experiências e, por que não materiais para a construção cênica? O último, diz respeito a transposição das experiências de vivência em Brasilândia, Brasília e Brasília em material cênico. Como? Através da realização de exercícios de improvisação. Os improvisos são um modo da companhia produzir subsídios para a construção do texto dramático e, também, são uma ferramenta que possibilita a criação de imagens e o desenvolvimento de pequenas cenas. O Vertigem trabalhava com acúmulo, com o jorro propositivo.

4º) Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, pondera que a noção de percurso além de significar o espaço a ser percorrido significa, também, produção de narrativa. No que tange o processo de construção de *BR-3*, todo o material colhido na viagem empreendida pelo grupo, é visto enquanto sequela da contaminação causada pela vivência dos integrantes do Vertigem no percurso por entre Brasilândia, Brasília e Brasília, e que mais tarde se transformou em texto dramático. Em outras palavras, a construção do texto dramático no trabalho do Teatro da Vertigem não se desvincula de uma experiência dos corpos no espaço urbano. E é a partir dessa contaminação causada pela experimentação dos corpos na cidade que podemos falar em construção e em transformações dramáticas.

5º) A integração do espetáculo no rio Tietê faz parte da pesquisa de linguagem que a companhia foi construindo. Nos espetáculos anteriores (*O Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó* e *Apocalipse 1,11*), a ocupação de espaços “não convencionais” para a realização cênica já constituía o modo do pensar e do fazer artístico da trupe. Mas, embora tal integração existisse, foi em *BR-3* que as proporções do enraizamento da obra em território urbano ganharam uma maior intensidade. O quarto trabalho da companhia foi o primeiro a ser apresentado em um lugar aberto. Apesar das encenações que formam a *Trilogia Bíblica* terem se ocupado de espaços da cidade como uma igreja, um hospital e um presídio, ainda assim os artistas estavam seguros por entre as paredes dessas espacialidades. Com a escolha do Tietê, os criadores são inseridos na movência e na vida da cidade. Ao enraizar o espetáculo no rio, o coletivo cria uma abertura para a incorporação das dimensões físicas, ambientais e sociais que integram o lugar escolhido. É com base na inserção dos artistas e no enraizamento da obra no rio Tietê que o Vertigem lança uma proposição para o público: ressensibilizar a percepção sobre a cidade reinventando-a de acordo com os nossos desejos mais íntimos, levando em consideração a efetivação de ações coletivas no cotidiano.

Por fim, a reflexão sobre *BR-3* me levou a caminhos através dos quais pude compreender afinidades com o meu próprio fazer artístico. As artes cênicas - assim como acreditavam os situacionistas, mesmo que em um contexto político diferente - se transformará no momento em que enxergar o território urbano como um terreno a ser praticado, a ser vivido ludicamente e, assim, a ser mudado, reinventado, atualizado e vivenciado.

6.

Referências Bibliográficas

ALICE, Tânia. *Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como revolução dos afetos. Reflexões sobre a linguagem da performance no Brasil*. In: Catálogo Nacional do SESC, 2014.

ANGILELI, C. M. M. M., *Paisagem revelada no cotidiano da periferia: Distrito de Brasilândia, Zona Norte do Município de São Paulo*. 2007. 281 f. Dissertação (Mestrado em arquitetura e urbanismo) Faculdade de arquitetura e urbanismo, Universidade de São Paulo.

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

ARAÚJO, A., *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. 228 f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. organização J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARTAUD, Antonin. *Perda de si: cartas de Antonin Artaud*. Seleção, organização e prefácio: Ana Kiffer; Tradução: Ana Kiffer e Mariana Patrício Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BR-3. Sílvia Fernandes; Roberto Audio (orgs.). - São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

BRITTO, F. D.; JACQUES, P. B. *Corpo e cidade: coimplicações em processo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 19, n. 1 e 2, p. 142–155, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2716>.

CAMPBELL, Brígida. *Arte para um mundo sensível: arte como gatilho sensível para novos imaginários*. 2018. 314 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: O caminhar como prática estética*. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CARVALHO, Bernardo. *Je hais les acteurs*. Libération. Paris, 5 de março de 2005. Disponível em:

https://www.liberation.fr/week-end/2005/03/05/je-hais-les-acteurs_511830/

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELMANTO, Ivan. *1º dia: Teatro da Vertigem parte rumo a uma cartografia do Brasil*. Folha Online, São Paulo, 30/06/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45494.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Como interagir com as cidades sem desfigurar a pesquisa?* Folha Online, São Paulo, 01/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45659.shtml>

DELMANTO, Ivan. *A arquitetura, o planejamento e o vazio de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 03/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45689.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Para Teatro da Vertigem, poder de Brasília é um terreno perdido*. Folha Online, São Paulo, 05/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45660.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Da Alvorada à doutrina, grupo reconhece teatro na vida*. Folha Online, São Paulo, 05/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45661.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Favela revela ao Teatro da Vertigem outra face da utópica Brasília*. Folha Online, São Paulo, 08/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45754.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem descobre emoção em poeta popular de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 08/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45796.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Grupo de teatro deixa Brasília e visita sítio arqueológico em Goiás*. Folha Online, São Paulo, 09/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45799.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Foco de pesquisa do Teatro da Vertigem muda durante a viagem*. Folha Online, São Paulo, 12/07/2004. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45864.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem conhece "cidade-fantasma" no Mato Grosso*. Folha Online, São Paulo, 17/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46028.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Expedição do Teatro da Vertigem vai a comunidade do Santo Daime*. Folha Online, São Paulo, 17/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46029.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem visita ruínas de estação ferroviária em Porto Velho*. Folha Online, São Paulo, 19/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46058.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Expedição de grupo de teatro chega ao Acre*. Folha Online, São Paulo, 19/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46059.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem faz nova expedição ao Santo Daime*. Folha Online, São Paulo, 23/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46202.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Grupo de teatro conhece reserva extrativista Chico Mendes*. Folha Online, São Paulo, 24/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46203.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Em expedição, grupo de teatro conhece cidade de Chico Mendes*. Folha Online, São Paulo, 26/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46228.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Brasília surpreende grupo de teatro em viagem pelo interior do Brasil*. Folha Online, São Paulo, 26/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46229.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem se "aproxima" da realidade de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 27/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46255.shtml>

DELMANTO, Ivan. *As histórias e personagens de Brasília*. Folha Online, São Paulo, 28/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46287.shtml>

DELMANTO, Ivan. *No Acre, grupo de teatro visita cidade onde fica fronteira trinacional*. Folha Online, São Paulo, 29/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46334.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Teatro da Vertigem: Brasília é uma utopia na floresta*. Folha Online, São Paulo, 30/07/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46335.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Cidade boliviana visitada por grupo de teatro vê Brasil como império*. Folha Online, São Paulo, 02/08/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46399.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Para os povos da floresta acreana, oralidade define cultura local*. Folha Online, São Paulo, 03/08/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46429.shtml>

DELMANTO, Ivan. *Grupo encerra expedição seguindo "pegadas do processo civilizatório"*. Folha Online, São Paulo, 03/08/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46431.shtml>

ESTRUTURAL. Direção de Webson Dias. Brasil: 3Conto, 2016. (89 min).

FABIÃO, Eleonora. "Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea". In: Próximo Ato: teatro de grupo. ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando; TENDLAU, Maria (orgs.). São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p.235-246. Disponível em: <https://issuu.com/itaucultural/docs/proximoato>

FABIÃO, Eleonora. *Performance e Precariedade*. Em: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p.63–85.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites. Teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. Campinas - SP: Editora da Unicamp. 2000.

FERNANDES, Sílvia (org.): *Teatro da Vertigem*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FIM de patrocínio suspende encenação de "BR-3" no Tietê. Folha de S. Paulo, São Paulo, 09/06/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61245.shtml>

FIORATTI, Gustavo. *Teatro da Vertigem encena peça no rio Tietê*. Guia da Folha, São Paulo, 24/03/2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59079.shtml>

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Tradução: Manuela Gomes. Lisboa - PT: Orfeu Negro, 2019.
- HISSA, C. E. V.; NOGUEIRA, M. L. M. *Cidade-corpo*. Revista da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 54–77, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/2674>. Acesso em: 27 dez. 2021.
- GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução: Marcela Vieira, Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- JACQUES, P. B. *Elogio aos errantes*. Salvador : EDUFBA, 2012.
- KIFFER, Ana. *Antonin Artaud*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.
- KIFFER, Ana; GIORGI, Gabriel. *Ódios políticos e política do ódio: lutas, gestos e escritas do presente*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- KIFFER, Ana . *Teatro e vida- obras, passagens, limites, saídas*. In: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula. (Org.). *Cenas de Ficção - teatralidades contemporâneas*. 1ed.Rio de Janeiro: Confraria dos Ventos, 2015, v. 1, p. 27-37.
- KIFFER, Ana . *Desformar o olhar*. In: Celia Pedrosa; Maria Lúcia de Barros Camargo. (Org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. 1ed.Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, v. 1, p. 11-20.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2008
- NESTROVSKI, Arthur e col. *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PIRES, Ericson. *Cidade Ocupada*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2007. (Tramas Urbanas; V. 2).
- ROLNIK, Raquel. *O que é cidade?*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª Edição, Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.
- SAGRADO pontua viagem do Teatro da Vertigem. Folha de S. Paulo, São Paulo, 18/08/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u46784.shtml>
- SANTOS, Valmir. *Projeto do Teatro da Vertigem pesquisa os "Brasis"*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03/03/2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42028.shtml>
- SANTOS, Valmir. *Teatro da Vertigem fará próxima peça em trecho do rio Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22/02/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49472.shtml>

SANTOS, Valmir. *Vertigem abre ensaios no rio Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24/11/2005. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u55462.shtml>

SANTOS, Valmir. *Vertigem espelha cidade nas águas do Tietê*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 22/03/2006. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u59003.shtml>

SANTOS, Valmir. *"BR-3", montagem ambientada no rio Tietê, vira documentário*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 11/10/2006. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65044.shtml>

TEATRO da Vertigem parte para pesquisa pelo Brasil; acompanhe a viagem.

Folha de S. Paulo, São Paulo, 11/10/2006. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u45495.shtml>

UM SONHO começou o Vale do Amanhecer. Correio Braziliense. Brasília.

30/06/2004. Acesso: 22/ 02/ 2022. Disponível em:

https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2020/03/23/interna_cidadesdf,835578/um-sonho-comecou-o-vale-do-amanhecer.shtml