

SHAKESPEARE, BÉJART E JOSÉ CELSO: possibilidades da cidade como suporte da cena ¹

SHAKESPEARE, BÉJART AND JOSÉ CELSO: possibilities of the city as the support of the scene

Evelyn Furquim Werneck Lima

UNIRIO/CNPq

Niuxa Dias Drago

UNIRIO

Resumo

Este artigo visa ampliar as noções de interface entre a cidade e o teatro, que não se resumem à dramaturgia ou à utilização do espaço urbano como cenografia. Para tal, foram analisados três eventos de naturezas distintas – o espetáculo de dança *Bolero* (1989), apresentado ao ar livre no Aterro do Flamengo; a adaptação de *Na Selva das Cidades* (1969) para a cidade de São Paulo, pelo Grupo Oficina, com cenografia de Lina Bo Bardi; e a “teatralização” da cidade de Verona a partir do clássico shakespeariano *Romeu e Julieta* – com base em conceitos de Pavis (1990), Boyer (1998) e Argan (1998). O resultado das análises comprova que a natureza das cidades é a mesma do teatro, natureza simbólica criada a partir do encontro de coletividades, que não se limita à materialidade. A relação entre cidade e teatro também não se restringe ao momento do evento teatral, propagando-se no tempo e reconstruindo-se dialeticamente.

Palavras-chave | espaço teatral | espaço urbano | cenografia.

Abstract

This article aims to enlarge the interfaces between the city and the theater, which are not limited to the drama or to the use of the urban space as set design. For such, three events of different natures were analyzed - the show of dance *Bolero* (1989), presented outdoors in the Aterro do Flamengo; the adaptation of *In the Jungle of the Cities* (1969), focusing the city of São Paulo, by the Grupo Oficina, with set design by Lina Bo Bardi; and the “teatralization” of the city of Verona starting from the shakespearean classic *Romeo and Juliet* - with base in concepts of Pavis (1990), Boyer (1998) and Argan (1998). The result of the analyses proves that the nature of the cities is the same as that of theater, a symbolic nature that happens as the encounter of collectivities occurs, which is not limited to the materiality of the city. The relationship between city and theater is also not restricted to the moment of the theatrical event, spreading in time and being dialectically rebuilt.

Keywords | Theatrical Space | Urban Space | Set Design.

SHAKESPEARE, BÉJART E JOSÉ CELSO: possibilidades da cidade como suporte da cena

Evelyn Furquim Werneck Lima

UNIRIO/CNPq

Niuxa Dias Drago

UNIRIO

Há muito que a cidade tem propiciado ao teatro, à dança e a todo o tipo de *performance*, cenários e espaços significativos de inúmeras possibilidades. A História do Espetáculo é rica em períodos nos quais o teatro sai do edifício teatral e vai para as praças públicas ou para “lugares” de intenso simbolismo. Também se constata que a cidade tem atuado como personagem para muitos dramaturgos e encenadores. Ora como personagem explícito, conforme comprovado por Drago (2008: p.97-112), ora como dramaturgia, como atesta Carreira (2008: p.67-78), ora ainda quando é criticada em cena pelas batalhas sociais que se desenvolvem no espaço urbano. O fato é que a cidade tem sido suporte da cena em diferentes momentos.

Neste artigo, discutimos o tema da cidade como suporte da cena, tendo como base teórica os estudos de Patrice Pavis (1990) e Christine Boyer (1998). Partimos das discussões empreendidas por alguns teóricos que vêm, há mais de cinqüenta anos, discutindo questões sobre o lugar teatral.

Para Patrice Pavis, o lugar teatral pode ser o edifício teatral, sua arquitetura e sua inscrição na cidade ou na paisagem, isto é, o lugar institucionalmente teatral, incluindo a disposição de seus espaços internos (platéia, coxias, etc.) e externos (hall, pátio de entrada, etc.); porém, pode também ser o local não construído para a encenação, mas onde ela escolheu se instalar (praças, avenidas, etc.) (PAVIS, 2003: p.141), ou seja, espaços da cidade. Depois de redefinir o conceito de lugar teatral como o lugar da troca, ou seja, o lugar onde se estabelece “uma relação entre os que representam e os que assistem a uma cena”, Denis Bablet lembra que é a representação que dá ao lugar seu caráter teatral. Ele adverte que o lugar teatral é onde se cria uma nova comunidade, na troca da comunidade de atores com a dos espectadores. No momento da representação se estabelece uma relação entre dois mundos, portanto, o lugar teatral é um espaço de reunião, do encontro de coletividades (BABLET, 1961: p.13).

Jean Jacquot enfatiza que, nesta relação entre atores (cena) e espectadores (sala), os últimos não podem ser vistos como a parte passiva do jogo teatral, afinal, a eles cabe toda uma ação social para que estejam ali presentes. Além da escolha do espetáculo e da disposição para assisti-lo, esta ação social se traduz em novas formas de ver e refletir sobre

a cena, como queria Brecht. A perda da hegemonia da 'cena a italiana' e a criação de novas formas de cena e de arquitetura teatral vêm com as novas formas de encenar, que não cabem mais numa cena sustentada pela ilusão dramática. O teatro tem que dar visibilidade e conforto a todos de maneira uniforme (JACQUOT, 1961: p. 11). A idéia da igualdade também impulsiona a criação de teatros populares de grandes dimensões. Retorna a idéia de encenações em estádios, onde a comunhão do evento teatral não encontre barreiras sociais.

No Congresso de 1948, realizado em Paris e intitulado *Architecture et Dramaturgie*, constam comunicações e discussões de Le Corbusier, de Souriau e de André Barsacq, entre outros.² Naquele momento, os intelectuais que atuavam numa Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial queriam estabelecer regras diferenciadas para articular a arquitetura e a dramaturgia sem seguir o modelo do teatro à italiana, tradicional há quatro séculos em todo o Ocidente. Sonhando em fugir do palco italiano, Barsacq desconfia das concepções e teorias fixas, e se preocupa ao ver os arquitetos tomando o lugar dos autores, dos encenadores e atores, impondo-lhes certas soluções de espaço teatral que ele julga ultrapassadas. Sugere que os próprios espectadores criem soluções para a cena teatral e comunga com a idéia do Movimento Moderno de que a transformação social poderia conduzir à transformação da sociedade e, conseqüentemente, do próprio teatro. Elogia o retorno às regras mais simples do que aquelas que vinham sendo impostas, como à arte dos tablados de feira (BARSACQ, 1950: p.170).

A partir daí, descreve as três experiências ao ar livre que viveu sob a direção de Jacques Copeau: um Milagre do século XV encenado no Claustro do Mosteiro de Santa Croce, em Florença (1933), a ópera *Savonarola*, encenada para 4.000 espectadores na Piazza della Signoria, também em Florença (1935), e a adaptação de um milagre medieval, encenada num sanatório da cidade de Beaune, com público de 2000 espectadores (1943). Estas experiências de Barsacq seriam apropriadas para outros espetáculos em lugares inusitados, a partir dos anos 1950. A cidade retorna como suporte da cena.

Entendemos que o espaço cênico ideal seja, como afirmou Ariane Mnouchkine em entrevista a Gael Breton em 1989, o "lugar encontrado" ou um determinado espaço inusitado que se adegue perfeitamente a esta ou àquela encenação fora do edifício teatral. A preferência pelo "lugar encontrado" foi aceita com dificuldade pelos arquitetos teatrais, entretanto, "(...) para os artistas experimentais e vanguardistas, o espaço "encontrado" anuncia claramente que o teatro encenado de hoje é diferente do que era ou ainda é representado nos edifícios teatrais tradicionais". (ODDEY e WHITE, 2008: p.148).

Alguns trabalhos mais atuais de Christine Boyer (1998) e de Marvin Carlson (1989) discutem a questão das relações entre a cidade e o teatro. Os dois autores têm servido para compreender melhor a poética e a semiologia do espaço teatral, em especial quando a

cidade é o cenário da cena ou da própria dramaturgia. Boyer enfatiza que sempre houve forte relação entre a cidade e o teatro, considerando o teatro como um reflexo das representações da vida pública, e o espaço público projetado como se fosse “um lugar para a representação teatral”. (BOYER, 1998: p. 74). Tanto o teatro quanto o espaço urbano são “lugares da representação”, da reunião, das trocas entre atores e espectadores, entre o drama e o lugar da cena. A palavra grega, *theatron*, significa literalmente “lugar de ver”; demonstrando analogicamente que os espaços arquitetônicos erguidos como edifícios teatrais são locais nos quais o espectador “experimenta a realidade social e observa os mecanismos dessa realidade espacial metafórica, estabelecendo uma cena como autêntica e verdadeira, ou como fantasiosa e espetacular” (BOYER, 1998: p. 74).

Esta dualidade entre realidade e representação, que constitui em si mesma a essência do teatro, está cada vez mais presente no *marketing* urbano e transforma as cidades constantemente, inserindo nelas pequenos fragmentos de cena. O caso extremo desta “teatralização comercial”, alavancada pela indústria do turismo, pode ser encontrado nos grandes parques temáticos ou na reconstrução fiel de monumentos históricos destruídos, como a RomerPlatz de Frankfurt. O espetáculo teatral, embora não transforme as cidades materialmente, tem o poder de conferir resignificações aos seus espaços, como no caso do Rio de Janeiro dos anos 1980, cujo centro histórico e alguns monumentos do patrimônio cultural da cidade foram revalorizados por meio dos espetáculos de Aderbal Freire-Filho e o Centro de Demolição do Espetáculo (CARDOSO, 2008).

Pensando nestas tantas formas de diálogo entre a cidade e o teatro, investigamos aqui três casos distintos em que a cidade suporta e é suportada pela arte teatral, num ciclo que se completa, pois “o conceito de arte não é uma invenção da filosofia moderna; ele pertence a todas as civilizações históricas e nasce da consciência da sua convergência intencional numa unidade que se chama arte, mas se realiza, de fato, naquele organismo cultural complexo que é a cidade” (ARGAN, 1998: p. 83). Foram analisados o espetáculo de dança *Bolero*, de Maurice Béjart, encenado no Aterro do Flamengo, o espetáculo *Na Selva das Cidades*, de Brecht, adaptado pelo Teatro Oficina de São Paulo e a relação entre a cidade de Verona e um dos maiores clássicos da literatura dramática mundial, *Romeu e Julieta*.

A Baía de Guanabara como cenário: o *Bolero* de Maurice Béjart

O espetáculo de dança apresentado pela Companhia de Maurice Béjart, Opera Nacional da Bélgica, em junho de 1989, foi uma das comunhões mais perfeitas entre a paisagem, os cidadãos e a arte. O palco descoberto - montado à beira da baía da Guanabara, tendo como cenografia o mar e as formas pitorescas dos morros do Pão de Açúcar e do Cara de Cão ao cair da tarde, embeveceu a platéia heterogênea que invadiu aquele espaço privilegiado da cidade do Rio de Janeiro. O espetáculo da famosa companhia internacional de dança trouxe ao Brasil o bailarino argentino Jorge Donn, que interpretou

diferentes versões do *Bolero* de Ravel, entre outros números. Tratava-se de comemorar o bi-centenário da Revolução Francesa e Dalal Achcar foi convidada, pela SR Produções, a apresentar um espetáculo de ballet para um público superior a 100 mil pessoas.

O local escolhido para o espetáculo corrobora com a afirmação de Boyer de que “a forma arquitetônica da cena inserida no espaço urbano estabelece essa composição teatral como um ponto focal, uma espécie de truque da memória artificial, não apenas para espectadores ao acaso, mas para os cidadãos da própria cidade”. (BOYER, 1998: p. 75). Os depoimentos de alguns residentes nos edifícios da Avenida Rui Barbosa, Praia do Flamengo e Glória, que assistiram ao espetáculo de suas janelas, e o próprio público que se aglomerou no espaço aberto para assistir - ao redor do tablado vermelho e circular - ratificam a afirmativa da teórica. Aliás, era uma prática nas companhias dirigidas por Bédart, aproximar o balé das massas, apresentando-se em estádios desportivos e circos. Sua obra abarca cerca de 140 coreografias, nas quais somou à dança efeitos teatrais, textos literários e elementos de multimídia, criando uma arte peculiar, na qual o cinema, o teatro e a ópera se mesclam harmoniosamente.

A montagem no Aterro do Flamengo, onde a vegetação luxuriante do paisagismo de Burle Max acentuava a paisagem idílica, foi um esforço perfeito para fundir a cidade e o teatro, lembrando, pela forma semicircular, um anfiteatro grego, que incluía os seus espectadores. Como declarado por um morador da Avenida Rui Barbosa,

Na época eu morava na Avenida Rui Barbosa e de tanto olhar esta linda vista só não tinha decorado as placas dos carros que por ali passavam. O resto estava tudo sob o meu domínio e controle óptico (...) Aos poucos a torre foi tomando forma, eu acompanhava da minha janela praticamente metro a metro a sua subida. Por fim a réplica da torre Eiffel ficou pronta. Ela foi construída para um mega evento patrocinado pelas Lojas Mesbla em homenagem ao bicentenário da Revolução Francesa. (...) Assistimos à execução do *Bolero* de Ravel interpretado pelo e com o bailarino Jorge Donn. (Depoimento de Luiz Jefferson. Disponível em <http://allbeautyofworld.blogspot.com/2008/12/bolero-de-ravel-com-o-extraordinario.html>)

Ao encenar o *Bolero* de Ravel num tablado circular pintado de vermelho, tendo por um lado o mar e as montanhas e, do outro, os edifícios do bairro, com milhares de pessoas debruçadas nas janelas para ver e usufruir o espetáculo, é possível que Bédart tenha se inspirado nos *corrales* do teatro do Século de Ouro espanhol, que também faziam uso da cidade como suporte da cena, utilizando as janelas das edificações como camarotes.

A coreografia de *Bolero* ainda é vista como a marca registrada de Maurice Bédart, especialmente na densa interpretação de Jorge Donn. Maurice Bédart e seu balé imprimem ao espetáculo uma mensagem estética que busca expressão por meio de suas formas-

movimentos, uma mensagem de vida e de perplexidade diante de um mundo. A matéria-prima é o homem e suas ilusões, frustrações, amores e esperanças.

Além do trabalho com seus grupos, Maurice Béjart dirigiu teatro, criou danças para óperas e fez cinema. Da tradição oriental, inclusive do teatro japonês Khabuki, tirou inspiração para vários trabalhos, Para Boyer, "o teatro é propriamente ambíguo: pode se emancipar por liberar paixões e imaginações ou por criar uma sociedade fora de seus espectadores, mas também pode subjugar e controlar uma audiência através de recursos de distanciamento e interiorização". (BOYER, 1998: p. 75) Entendemos que o trabalho que presenciamos realizou ambos os objetivos, e que o cenário da Baía de Guanabara, a réplica da Torre Eiffel, a *performance* dos atores-bailarinos provocou profunda emoção ao lado de uma sensação de irrealidade, diante de tanto *pathos* estético. (fig. 1) No espetáculo apresentado no Rio de Janeiro, a atuação perfeita do intérprete e dos demais bailarinos, a paisagem e a música fizeram da cidade um perfeito suporte da cena.



Fig. 1 Foto do Aterro tirada da janela de um apartamento do Flamengo, durante o espetáculo, tendo atrás da réplica da Torre Eiffel, a paisagem da baía de Guanabara. Autor: Luiz Jefferson
(ver <http://allbeautyofworld.blogspot.com/.../bolero-de-ravel-o-aterro-do-flamengo.html>)

Ainda no *Quattrocento*, o arquiteto e tratadista Alberti escreveu sobre sua cidade ideal repleta de praças para o teatro, e afirmava a importância dessas praças,

Glórias brotando nas praças públicas; a reputação é nutrida pela voz e pelo julgamento de muitas pessoas de honra, no meio do povo. A fama escapa de todos os locais solitários e privados para habitar alegremente na arena, onde multidões são reunidas e o encontro é celebrado; lá o nome é brilhante e luminoso, daquele que com suor e trabalho duro e assíduo para fins nobres é projetado para fora do silêncio, da escuridão, da ignorância, e do vício (ALBERTI, *apud* BOYER, 1998: p. 78).

Para o teórico renascentista, um arquiteto bem treinado poderia projetar palcos ideais da cidade e inseri-los ao acaso na mistura heterogênea das formas urbanas, insinuando

uma ilusão de ordem harmoniosa que controlava a caótica e incontrolável realidade. Este era o ponto de fuga para o qual todas as teorias de Alberti se esforçavam: a milagrosa ligação do mundo humanista com a realidade, do espiritual com o temporal e, por extensão, os ideais teatrais reordenando a alma do espectador. Desse modo, sua cidade imaginária se tornou um palco pictórico para a representação de ações significantes, um meio teatral de poder e *status*, de encantamento e estabilidade, dignidade e glória que aconteciam em um mundo enganoso e turbulento.

O mundo ideal e o mundo real estimularam existências separadas, e Alberti permaneceu pessimista sobre como poderia, de fato, mudar a realidade e alcançar uma harmonia irrealizável. Não obstante, seguindo as regras da perspectiva, poderia criar a ilusão da unidade e, assim, poderia impor um ideal humanista a um mundo resistente. A cidade planejada, o aterro de largas avenidas, os espaços lúdicos e verdejantes estabeleceram a ilusão de um mundo perfeitamente harmonioso, tal como a utopia e o mito desejados por Alberti. O espetáculo veio completar esta perspectiva, colocando por sobre o mundo real da natureza carioca, delineado no perfil das montanhas e do mar, o mundo ideal construído pelo engenho humano, representado para sempre no perfil da torre de metal de Gustave Eiffel. Natureza e construção em harmonia, ainda que efêmera, traziam ao espectador o sentimento de utopia que só pode ser traduzido pela arte.

Na Selva das cidades: A São Paulo dos anos 1960 como suporte da cena

O cineasta Glauber Rocha, que assistira ao espetáculo a *Ópera de três tostões* na Bahia, impressionou-se com o afinamento entre o cenário de Lina Bo Bardi e os aspectos políticos defendidos por Brecht. Na época, comentou com o diretor do Grupo Oficina, José Celso Martinez Correa que, por sua vez, declarou-se surpreendido com a energia que emanava do cenário daquela peça. Paralelamente, Lina era curadora de uma exposição sobre o ambiente político cultural de Brecht - no Museu de Arte Moderna da Bahia, instalado, naquela ocasião, provisoriamente, no Teatro Castro Alves. Segundo depoimento da arquiteta, o interesse de José Celso em relação "às idéias sobre teatro pobre", no sentido da simplicidade dos meios de comunicação, coincidiram com o tipo de 'montagem' que ele queria para encenar outra peça do jovem Brecht: *Na Selva das Cidades*. (BARDI *apud* FERRAZ, 1996: p.235)

Como resultado parcial de uma das pesquisas institucionais de nosso Laboratório de Estudos do Espaço Teatral, foi realizada uma análise da peça *Na Selva das Cidades* inicialmente concebida por Brecht para a cidade de Chicago e deslocada na montagem de José Celso, em 1969, para a cidade de São Paulo nos anos da ditadura militar. Naquela época, o Brasil convivia com intensas contradições: a ditadura mostrava-se cada vez mais repressiva, ainda em 1968 havia sido lançado o Ato Institucional nº 5; a luta armada levava a população às ruas das principais capitais. A cidade de São Paulo, estava semidestruída ao

longo de quilômetros para a realização das obras da via elevada que hoje a atravessa. As passeatas estudantis preenchiam os espaços públicos.

Em consonância com suas crenças marxistas, José Celso e Lina eram contrários à massificação trazida pela sociedade de consumo e valorizavam aquilo que emanava das raízes culturais de um povo. Os estudos antropológicos que a arquiteta realizou no Nordeste possibilitaram-lhe explorar uma nova poética do espaço na qual o surreal se obtinha por meio de uma fácil identificação do público, a partir da exploração do inconsciente e do uso concomitante de elementos do artesanato local. Por meio da imaginação e dos elementos de que dispunha, buscados na arte popular ou às vezes usando materiais como lixo e detritos encontrados na rua, a arquiteta critica a sociedade cada vez mais impregnada pelo vício do consumismo.

Em busca de uma experiência ousada, o grupo Oficina, realizou a montagem de *Na Selva das Cidades*, e o diretor José Celso convidou a arquiteta para fazer o cenário desta nova montagem, estreada em setembro de 1969. O texto de Brecht, escrito em 1923, aborda o conflito entre um comerciante de madeira e um funcionário de biblioteca que, detonado por motivos pueris, termina tragicamente. Esta segunda peça escrita pelo autor é considerada uma das mais líricas, enigmáticas e radicais. A trama se passa na Chicago de 1912 e trata da luta entre dois homens presenciando a decadência de uma família que veio dos campos do interior para a "selva" da cidade grande. Para o dramaturgo não interessavam os motivos da luta, mas sim julgar "com imparcialidade os métodos de luta dos adversários e dirigir seu interesse para o 'round' final." (BRECHT, 1987: p. 11).

Brecht pregava a necessidade de uma revisão de valores na sociedade ao colocar em cena um embate sem quaisquer motivos que se justificasse dentro da lógica ética e moral estabelecida pelos códigos sociais. Ele demonstra a insuficiência e a ineficácia desses códigos e leis para a compreensão do homem moderno. Convida o público a assistir uma luta que se constrói pela simples vontade de vencer. A divisão das cenas em *rounds* traduz-se numa luta de boxe, esporte onde duas pessoas se enfrentam pelo prazer do esporte, metáfora para a luta de cada dia na cidade moderna. O antagonismo entre cidade e campo não está presente só no título, mas também acontece pela posição dos personagens na história: a família de Garga, que veio do campo e é pobre, e a de Shlink, que é rico, pertence à grande cidade. O texto dramaturgico espelha as dificuldades causadas pela urbanização, já no início do século XX.

No espetáculo do Teatro Oficina, a ação desloca-se, explorando as semelhanças entre a 'selva' de Brecht, em 1923, e a *selva* vivida no Brasil na grande São Paulo em 1968 – período de autoritarismo político da ditadura militar e do descontentamento de intelectuais e dos estudantes. Trata-se da cidade de São Paulo como suporte da cena. Esta transposição é representada pela faixa pendurada no alto do palco, onde se lia: "*São Paulo*, a cidade que

se humaniza”, numa sátira acirrada à realidade. Já desde uma crônica publicada em 1958, Lina comparava a grande cidade cantada pela fantasia dos poetas com o “sinônimo de dura negação da vida, retórica dos especuladores (...) que aviltam os homens, na negação de tudo o que é necessário ao homem para viver” (BARDI, 28 set.1958).

Enquadrando-se na definição de Gianni Ratto, do espaço cênico não tem limites e se multiplica pela dimensão do texto e suas personagens, que não pode ser medido por metros quadrados ou cúbicos; que existe em sua infinitude, “onde uma palavra de poesia ressoa”, (Ratto, 2001: 36), os espaços cênicos propostos por José Celso e Lina desconhecem limites, pois sua amplitude vai além do tempo e torna-se referência para o desenvolvimento de outras atividades instigantes da sua contemporaneidade. Utilizando a cidade como suporte da cena, Lina cria diferentes relações palco-platéia, induzindo o espectador a uma participação efetiva no espetáculo, que corresponde aos anseios mais recentes dos estudos em teatro. A cenografia e os figurinos inusitados permitem perceber a capacidade antropológica da arquiteta e sua luta em prol da liberdade de expressão. O Teatro Oficina, ambientado com um cenário recoberto de lixo e um palco em arena, torna-se estímulo à prática vanguardista que ultrapassava as fronteiras dos olhares estrangeiros, estabelecendo uma perspectiva que reafirma o espírito da arte do século XX.

O cenário de *Na selva das cidades* transpõe para o espaço teatral signos visuais que realmente pertencem ao cotidiano paulista da época. A peça foi montada num período no qual ocorria no Brasil um confronto com intensos paradoxos. Os elementos cenográficos diziam respeito ao contexto brechtiano, mas também representavam uma crítica à situação em que São Paulo se encontrava na época, em seu intenso processo de desumana metropolização, na qual se acentuava a migração de camponeses pobres para a periferia da cidade, em busca de trabalho.

Novamente se percebe a sintonia entre a cenógrafa e o autor da obra dramática, pois Lina acata a divisão cênica em *rounds* e projeta um espaço teatral, no qual as cadeiras foram retiradas e o palco giratório desmontado, abrindo um amplo espaço cujo centro foi ocupado por um ringue de boxe. A plataforma elevada foi o palco predominante na maior parte das cenas. O depoimento do diretor José Celso Martinez Correa atesta a excelência da plasticidade deste trabalho da artista:

Na selva das cidades" é uma das encenações mais lindas que eu já fiz, e é a origem deste espaço, como está hoje. (...) Lina já começou no teatro com o ringue de boxe e a demolição. A peça tem 11 *rounds*. Em cada *round* ela destrói uma instituição, até destruir o próprio ringue. No final, os atores estão tirando o chão do teatro e chegando na terra. (CORREA, 1998).

Como o tema da violência permeia toda a encenação de Zé Celso, Lina intensificou este aspecto cênico projetando uma estética suja (Fig. 2). Acumulou no palco uma grande

quantidade de elementos aleatórios, muitos retirados do lixo, além de móveis e adereços que, ao final de cada *round*, são esmagados pelos atores em cima do ringue ao grito de: "quebra!" José Celso conduz cada 'round' para a destruição de tudo, e móveis e objetos se vão amontoando, nas partes laterais do ringue, numa imagem de impressionante eloquência (Magaldi, 17 set. 1969). Como observa Pavis, a encenação não é somente uma produção (coletiva, para o público do teatro) de sentido (portanto, redutível a significados), mas também de sensações (cujos significantes envolvem e interpelam o espectador sem que ele saiba justamente aquilo que eles querem dizer). Esta percepção da materialidade do espetáculo, da corporeidade dos atores faz parte da experiência teatral: é esta sedução, esta insatisfação do desejo que impede que a encenação se reduza a um sentido terminal e a uma decodificação de signos e das intenções. (PAVIS, 2003:14).



Fig. 2 e Fig. 3 Fotos da montagem de *Na Selva das Cidades* no Teatro Oficina (1969)

Fonte: Acervo de Lina Bo Bardi, e FERNANDES, Silvia: 2000.

A atriz Ítala Nandi, principal personagem feminina, lembra que, além de remontar o interior da estrutura do teatro, a arquiteta e cenógrafa afixa a faixa com os dizeres "São Paulo, a cidade que se humaniza" - slogan de Paulo Maluf-, indicando que a trama se passa em São Paulo (NANDI, 1989: p. 134-135). A cidade, de dimensões metropolitanas e com áreas de extrema pobreza, longe de se humanizar, retratava com acuidade a "selva" de Brecht. Acreditamos que a noção contemporânea de fragmento já estava presente no cenário de Lina para a montagem de *Na selva das cidades* do Grupo Oficina, em 1969(Fig 3).

A Verona de *Romeu e Julieta*: cidade teatralizada.

Se a "formosa Verona" é conhecida em toda a Itália como a "cidade dos namorados", isso certamente se deve à lenda de Romeu e Julieta, imortalizada na tragédia de Shakespeare. Sem nunca ter deixado a Inglaterra, Shakespeare foi admirador de Ovídio e, certamente, também de Petrarca, Dante e Boccaccio, criadores dos sonetos, arte literária a que o bardo também se dedicou com ardor. Sem nunca ter deixado a Inglaterra, ambientou suas obras dramáticas na Europa continental (principalmente em cidades que hoje

pertencem à França e Itália) e na região do Mediterrâneo.

A Itália é, sem dúvida, seu cenário preferido. Além de *Romeu e Julieta* e das tragédias do Império Romano (*Tito Andronico*, *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra*, *Cimbelino* e *Coriolano*), Shakespeare ambientou em cidades italianas, total ou parcialmente, sete de suas comédias, além, é claro, de uma de suas mais importantes tragédias: *Otelo*, ou o *Mouro de Veneza*.

A fascinação das cidades italianas advinha do poder da nascente burguesia, dos produtos e da arquitetura de influência oriental, da miscigenação trazida pelos caminhos do Mediterrâneo, da opulência das famílias de Veneza, Florença, Verona. A arte italiana chegava ao esplendor do Renascimento e, embora a Espanha fosse nesse momento o grande centro da Europa³, é muito provável que tenha chegado à Londres de Shakespeare a fama dos gênios de Michelangelo, Rafael e Leonardo. Por outro lado, o continente ainda teria que esperar uns séculos para ouvir falar do gênio do bardo inglês.

Verona aparece em três obras de Shakespeare escritas entre 1594 e 1595: *A Megera Domada*, *Os Dois Cavaleiros de Verona* e *Romeu e Julieta*, sendo sem dúvida a última a mais importante delas. Através dos versos de *Romeu*, Verona tornou-se um lugar mágico no coração dos espectadores londrinos (*"Mundo não pode haver fora dos muros / de Verona, mas dores, purgatório, / o próprio inferno. Estar aqui banido, é banido também estar do mundo, / e semelhante banimento é a morte"*).

Na verdade, sabemos que no teatro elisabetano não havia nenhuma preocupação com a veracidade histórica de cenários e figurinos. As encenações eram dotadas do que chamamos hoje de sentido "épico" e as indicações verbais eram suficientes para ambientar as cenas. Os figurinos em nada pretendiam reproduzir costumes locais das cidades citadas. Verona foi o cenário escolhido para a tragédia por estar citada em versões anteriores da lenda. Dante indica, na *Divina Comédia*, a existência de duas importantes famílias veronesas: Montecchi e Cappelletti, transformadas por Shakespeare em Montecchio e Capuleto (Nunes, s/d: p.13). Se for possível identificar algum traço local nas personagens, diríamos que o "sangue latino" parece ser o motivo de várias das passagens cômicas da peça, como os duelos por motivos inexistentes, os ataques de fúria da ama e, quem sabe, as mirabolantes idéias do Frei Lourenço para unir os amantes.

A escolha de ambientações exóticas ao mundo inglês provia o bardo de liberdade para colocar em cena assuntos polêmicos, através de um "distanciamento" também épico. O preconceito de classe, o preconceito religioso ou racial, a ética dos governantes, a mercantilização das relações humanas, o sentido das guerras e outros assuntos em que não poderia tocar sem comprometer-se com a nobreza londrina, eram tratados mais livremente quando os personagens tinham outra cidadania, outra religião, outra língua. Importa perceber também que "A maioria das comédias, a exemplo das tragédias, se passa nas

cortes ou nas mansões, com protagonistas de elevado nível social. As protagonistas das peças cômicas, em geral, pertencem ou à aristocracia ou à alta burguesia” (Santos, 2008; p.67). A sociedade mediterrânea, muito mais que a inglesa, era dotada destes personagens, burgueses a quem o poder econômico proporcionava autonomia, porém, destituídos de moral fidalga, estando livres para criar as situações embaraçosas das comédias.

Para Argan, “sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos” (ARGAN, 1998, p.73). O encontro entre cidade e teatro, que pensamos fugaz, se propaga no tempo de maneira simbólica e, como tal, imprevisível. Jamais ficou comprovada a existência dos protagonistas de *Romeu e Julieta*, ou mesmo de outro casal que tenha tido tal saga passional. Mesmo entre as famílias citadas por Dante, nunca existiu a inimizade alardeada. No entanto, o romance passou à história como um marco, e Verona ficou para sempre como a imagem de cenário do mais belo e mais impossível dos amores ocidentais. Verona absorveu essa imagem “romântica” como se tentasse se libertar da imagem de “mercantilismo” que maculou algumas cidades italianas. Por exemplo, se pensarmos na Veneza de outra obra de Shakespeare, *O Mercador de Veneza*, lembramo-nos da crua desumanização e da ganância dos mercadores daquela cidade sob sua face de grande esplendor.

Verona é uma cidade onde o espírito do teatro se faz presente não apenas nas pedras do milenar anfiteatro romano, mas na materialização dos espaços imaginados da obra *Romeu e Julieta*. A casa da família Cappelletti tornou-se, desde 1935, quando foi restaurada, a imaginada casa de Julieta Capuleto. Quando, em 1968, Franco Zeffirelli filmou a versão cinematográfica definitiva da tragédia romântica de Shakespeare, escolheu a casa como locação, ajudando a sacramentar o destino da edificação, nem tão destacável assim, construída no século XIII. A inesquecível cena do balcão, onde os dois amantes fazem as primeiras juras de amor, tornou esta pequena sacada de Verona a varanda mais famosa do mundo (fig. 4).

Os anos 1960 delimitam segundo vários estudiosos a chegada da arte contemporânea, atrelada à espetacularização das cidades. Clássicos como *A Sociedade do Espetáculo*, de Guy Debord (1992) ou *Alegoria do Patrimônio*, de Françoise Choay (1992), tentam desvendar como a cidade passa de espaço à imagem e as relações aprofundam seu caráter de representação. Para Debord, “*le spectacle est le coeur de l’irrealisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le modèle présent de la vie socialenent dominante* »⁴ (DEBORD, 1992: p.17)

A Carta de Veneza, de 1964, que substitui a Carta de Atenas, introduziu entre os historiadores uma concepção mais abstrata de patrimônio. Não mais o monumento, ou documento histórico, mas todos os espaços, relações e conjuntos que tenham para os

habitantes da cidade uma significação. Passa a integrar a história da cidade não apenas o que é construção, mas o que é subjetivo, imaginário, memória coletiva. Pensando desta forma, não apenas entendemos melhor a arquitetura contemporânea, como podemos entender porque o balcão de Julieta, e sua estátua, podem ser os pontos mais visitados de Verona, pelos turistas de todas as partes do mundo.

A imagem de Julieta (fig. 5), executada em 1972 pelo escultor Nereo Costantini, foi na verdade concebida por Shakespeare, na última cena da tragédia, ao colocar na boca do velho Montecchio a seguinte promessa: "(...) *hei de a estátua /dela mandar fazer do mais puro ouro. / Enquanto for Verona conhecida, / nenhuma imagem terá tanto preço / como a da fiel e mui veraz Julieta.*" Parece realmente incrível que, construída em bronze, a estátua só tenha o seio direito dourado, polido pelo atrito diário das mãos de centenas de turistas. Exatamente porque se acredita que quem passar a mão no seio direito da estátua terá amor correspondido. Da secular lenda nascem monumentos, dos monumentos, novas lendas, neste palco infinito que é a cidade.



Fig. 4 e Fig. 5 Balcão e estátua de Julieta. Verona, Itália.

Fonte: acervo de imagens do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral (UNIRIO). Fotos: Niuxa Drago

Assim, a partir de três abordagens, vimos as possibilidades da cidade como suporte da cena em diferentes circunstâncias. No espetáculo ao ar livre realizado por Maurice Béjart no Aterro do Flamengo, a cidade e a paisagem constituem a própria cena, atingindo as massas como queria Erwin Piscator, na Berlim dos anos 1920. O diretor José Celso transfere a cidade de Chicago do texto de Brecht para a Cidade de São Paulo nos anos de ditadura militar, enfatizando a luta pela sobrevivência em uma cidade que vivenciava, além da luta armada, uma drástica cirurgia urbana que afetava a todos os cidadãos. Em Shakespeare, a cidade italiana de Verona é berço e sepulcro de um amor que seus habitantes querem ver eternizado no próprio espaço urbano, teatralizando-o, num surpreendente diálogo entre o

passado imaginado e o presente espetacularizado, o eco da palavra no espaço, realidade e ilusão.

Notas

¹ Este artigo divulga um dos resultados da pesquisa Institucional Estudos do Espaço Teatral (5ª etapa), apoiada pelo CNPq e contou com a participação da bolsista de IC/PIBIC Tainá Barbosa.

² Consultar neste número da *opervejo_ online* a tradução da comunicação de Andre Barsacq, "Trois mises-en-scène au plein air", publicada em *Architecture et Dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.

³ Roger Chartier, em palestra na UNIRIO, intitulada *Materialidade e mobilidade dos textos, D. Quixote entre livros, Festas e cenários* (20/06/2008), revelou resultados de pesquisas sobre a circulação de volumes no século XVI, comprovando a supremacia da circulação da literatura espanhola em todos os cantos da Europa.

⁴ "Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumação direta de entretenimento, o espetáculo continua o *modelo* presente da vida socialmente dominante".

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. SP: Martins Fontes, 1998.

BABLET, Denis & PACQUOT, Jacques. *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Éditions du CNRS, 1988. (Collection Arts du Spectacle. Spectacles, histoire, société).

BARDI, Lina Bo. "Crônicas de arte, de costume, de cultura da vida". Arquitetura. Pintura. Escultura. Música. Artes Visuais. Caderno Olho sobre a Bahia n. 9, *Diário de Notícias*, Salvador, 28 set.1958.

_____. (Coord. Editorial Marcelo Ferraz). São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1996.

BARSACQ, André. "L'expérience de trois mises en scène de plein air". In: *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Ed. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 2005.

_____. Na Selva das Cidades. IN: PEIXOTO, Fernando(org.). *Teatro Completo em 12 volumes*. VI.10. Trad. Vários Autores. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p.9-72.

BOYER, Christine. Part. 3. The City and the Theater. In: *The city of collective memory: Its historical imagery and architectural entertainment*. Cambridge: MIT Press, 1998. p. 74-127.

CARDOSO, Ricardo J. Brugger. *A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992*. Rio de Janeiro: SMC/CDIC/GI, 2008.

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

CARREIRA, Andre. "Teatro de Invasão. Redefinindo a ordem da cidade" In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. RJ: 7Letras, 2008

- CHOAY, Françoise. *L'Allégorie du Patrimoine*. Paris: Les éditions du Seuil, 1992.
- CORREA, José Celso Martinez. Primeiro ato cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). – organizados e selecionados por Ana Helena STAAL São Paulo: Editora 34, 1998.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.
- DRAGO, Niuxa Dias. “Espaços da Cidade na Dramaturgia de Nelson Rodrigues” In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck (org) *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. RJ: 7Letras, 2008.
- FERNANDES, Silvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 9, n. 15, jul.-dez 2007, Uberlândia, Edufu/CNPq/Capes, pp. 16-28.
- MAGALDI, Sábado. *Na Selva das Cidades*, Jornal da Tarde – Teatro, São Paulo, 17 set. 1969.
- NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1989.
- NUNES, Carlos Alberto. Prefácio e tradução de *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare. Rio de Janeiro, Ediouro: s/d.
- ODDEY, Alison e WHITE, Christine. “As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação”. In: LIMA, Evelyn Furquim (org) *Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco*. RJ: 7Letras, 2008.
- PAVIS, Patrice. Du texte à la scène: un enfantement difficile. IN: *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. Paris: Corti, 1990.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- RATTO, Gianni. *Antitratado da Cenografia - variações sobre o mesmo tema*. (2ª Edição) São Paulo: Ed. Senac, 2001.
- SANTOS, Marlene Soares dos. “O cômico em Shakespeare”. In: *Revista Entreclássicos vol2*. William Shakespeare. 2008, p. 64-76.
- “Junho de 1989: o aterro com sotaque francês”. Luis Jefferson. Disponível em <http://allbeautyofworld.blogspot.com/.../bolero-de-ravel-o-aterro-do-do-Flamengo.html>. Acesso em 22 de junho às 20.45.

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA é arquiteta e urbanista pela FAU-UFRJ, mestre em História e Crítica da Arte (UFRJ), doutora em História Social (cidade e sociedade) pela UFRJ-EHESS, professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO - e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Pesquisadora 1-D do CNPq e Cientista de Nosso Estado da FAPERJ. Pesquisadora da CAPES em estágio pós-doutoral (Paris X-EHESS). É Membro do Conselho Municipal de Proteção do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro. Foi Diretora do Departamento Geral de Patrimônio Cultural (1990-1992) e Coordenadora da Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Metodista Bennett (1997-2005). Autora, entre outros livros, de *Das Vanguardas à Tradição* (2006), *Arquitetura do Espetáculo* (2000) – prêmio IAB/RJ, *Avenida Presidente Vargas: uma drástica cirurgia* (1990 e 1995) – prêmio Olga Verjovski. Co-organizadora de *Espaço e Teatro* (2008), *Espaço e*

Cidade (2004 e 2007) e *Cultura Patrimônio e Habitação* (2004). Coordena o Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO.

EVELYN FURQUIM WERNECK LIMA is an architect and town planner (FAU-UFRJ), MSphil in History and Critic of Art (UFRJ), PHD in Social History (city and society) (UFRJ-EHESS), Associated Professor of the Federal University of the State of Rio de Janeiro - UNIRIO - working for the Program of Post Graduate degree in Scenic Arts. Researcher for the CNPq and FAPERJ. Researcher for CAPES (Paris X-EHESS). She is a Member of the Municipal Heritage Council of Rio de Janeiro. She was Manager of the General Department of Cultural Heritage (1990-1992) and Coordinator of the Masters degree in Architecture and City Planning of the Bennett Methodist Institute (1997-2005). Author, among other books, of *From the Vanguard to Tradition* (2006), *Performing Architecture* (2000) - IAB/RJ Award, *President Vargas Avenue: a drastic surgery* (1990 and 1995) - Olga Verjovski Award. Co-organizer of *Space and Theater* (2008), *Space and city* (2004 and 2007), and *Culture, heritage and housing* (2004). She coordinates the Laboratory of Studies of the Theatrical Space and Urban Memory of UNIRIO.

NIUXA DIAS DRAGO é arquiteta e urbanista pela FAU-UFRJ, atriz pela Escola Estadual de Teatro Martins Pena, mestre em Teatro pela UNIRIO e doutoranda em Artes Cênicas, também na UNIRIO. Foi pesquisadora do Laboratório de Análises Urbanas e Representação Digital da FAU/UFRJ (1997-2002) e professora substituta da EBA/UFRJ. Atualmente integra o elenco da Cia de Teatro Ícaros do Vale, atua como produtora cultural e desenvolve pesquisa sobre a cenografia de Tomás Santa Rosa, além de ser membro do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO.

NIUXA DIAS DRAGO is an architect and town planner (FAU-UFRJ), actress (Escola de Teatro Martins Pena), MSphil in Theater (UNIRIO) and PHD student in Scenic Arts, UNIRIO. She was a researcher for the Laboratory of Urban Analyses and Digital Representation (FAU/UFRJ -1997-2002) and substitute teacher for EBA/UFRJ. Now she integrates the cast of Cia of Teatro Ícaros do Vale. She is a cultural producer and she develops research on Tomás Santa Rosa´s set design, besides being a member of the Laboratory of Studies of the Theatrical Space and Urban Memory of UNIRIO.
