

Brasilândia, Brasília e Brasiléia: a subjetividade em construção nos caminhos do BR-3.

Norma Ribeiro do Carmo.

(Mestranda em Teoria Literária - UFRJ).

Esta comunicação pretende abordar como a relação espaço-texto promove o desenvolvimento de uma reflexão crítica no sujeito pós-moderno que vivencia diversos conflitos, entre eles o de sua identidade cultural. Para tanto, faremos uso do texto BR-3 de Bernardo Carvalho, encenado pela companhia Teatro da Vertigem em um palco flutuante, e também alguns textos de apoio.

A companhia paulista Teatro da Vertigem iniciou os seus trabalhos tratando de temas religiosos. Essa problemática nasce da necessidade de refletir sobre um tema que é sempre atual e comum a muitos: o conflito do homem contemporâneo com sua dimensão espiritual. Desse modo, surge a *Trilogia Bíblica* onde o tema central é a mitologia cristã que compõe uma seqüência de peças, formando o ciclo bíblico: “O Paraíso Perdido”, “O Livro de Jó” e “Apocalipse 1, 11”.

Dentro das peças citadas, podemos encontrar as seguintes propostas da trilogia: temáticas nas quais se digladiam o sentimento religioso-metafísico, a incompreensão dos desígnios divinos e, principalmente, a denúncia das realidades sociais e políticas cotidianas e angustiantes – violência, injustiças, misérias, corrupções, enfermidades. A representação de conflitos e das situações extremadas se dá edifícios públicos não-teatrais, mas evocadores e pertinentes ao enredo criado.

“No que concerne aos temas e motivos das peças, mesmo uma visão ingênua desvendaria as conexões que ecoam em ressonância simbólica no plano da existência humana. A constituição em trilogia reforça essa idéia e permite-nos intuir um caminho, pelo qual podemos facilmente assimilar cada uma das peças à maneira da tripartição dos ciclos, correspondendo à Criação, à Paixão e ao Juízo Final: a perda da inocência e dos privilégios celestes e o confinamento do homem à dimensão terrena; a *via dolorosa* do homem tensionado entre a condição miserável da carne e o entendimento dos desígnios divinos; e, por fim, a humanidade degradada encontrando seu derradeiro tribunal. (Essa organização também pode ser aproximada da disposição das *mansões* que constituíam a geografia simbólica da cenografia dos *mistérios*: do *Céu* ao *Inferno*.)” (GARCIA, p.32, 2002).

No espetáculo BR-3, nova montagem do grupo, o sagrado dá lugar ao social, já que a peça em questão trata da identidade brasileira. Desse modo, podemos considerar que a companhia realiza trabalhos que apresentam as relações intervenção urbana - homem - meio ambiente com base em diferentes visões que podem ser históricas, antropológicas, sociológicas, religiosas, contribuindo para a formação da cidadania.

O projeto BR-3 compreendeu um percurso geográfico por três diferentes “Brais”: Brasilândia (bairro periférico da zona Norte de São Paulo); Brasília (capital do país) e Brasiléia (na ponta extrema do Acre, próxima à divisa com a Bolívia e terra natal do seringueiro Chico Mendes). Desse modo, foi realizada uma pesquisa de campo nas três regiões, mesclando uma coleta de informações, registros e impressões. Também houve o desenvolvimento de oficinas de trabalho e situações de troca com as comunidades locais.

De acordo com Ivan Delmanto, participante do projeto, o objetivo inicial era o de revelar uma possível identidade brasileira, por meio da viagem e do estudo de intelectuais brilhantes como, por exemplo, Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre, mas esse objetivo fracassou. Os esforços desses e de outros intelectuais em retratar nosso país mostraram-se como ficção, como ideologia.

Segundo Delmanto, no Acre, onde a questão religiosa aparece de forma mais densa que em outros lugares que fizeram parte da expedição e que possuía um certo pluralismo religioso, já é o sexto estado mais evangélico do Brasil, e se liga, como o restante do país a uma vertente religiosa protestante e monoteísta, que recusa a miscigenação e agride principalmente as religiões afro-brasileiras. Há uma espécie de desenraizamento gerada pela violência religiosa.

Mesmo diante desse impasse, esse percurso periferia - centro - periferia não deixa de ser pertinente, pois nos mostra o centro como local importante já que o mesmo é que comanda a vida dos pobres e que condenou a periferia a assimilar uma cultura que não era a sua, submetendo-a a um padrão. Sendo assim, esta obra vai contra esta padronização, fazendo uma pesquisa sobre três Brais dentro de um, mostrando as inúmeras diferenças culturais

regionais. Ao mesmo tempo, esse percurso também aparece como uma tentativa de unir o país através de um “cordão alegórico”.

“Para além da mera coincidência vocabular ou curiosidade etimológica - todos têm o mesmo radical “Brasil” em sua composição - esses três pontos geográficos parecem propor um recorte ou uma certa visão do país. Se traçarmos uma linha imaginária entre Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasiléia (AC), teremos uma arco parabólico direcionado para dentro do país e, por isso mesmo, endógeno e umbilical, que pode ser pensado como narração alegórica que se inicia no quase-litoral, passa pelo Planalto Central e se embrenha nos seringais da selva amazônica”. (ARAÚJO, p. 15).

O texto trata da saga de uma família brasileira que atravessa três gerações entre os anos 60 e 90. Começa por Brasiléia, no Acre, de onde Joselina parte grávida, com um filho pequeno para Brasília. Após a morte do marido na construção da capital do país, Joselina faz o percurso de milhares de brasileiros, migra para Brasilândia, bairro pobre de São Paulo, muda seu nome para Vanda e se torna chefe do tráfico da região. Seus filhos, Jonas e Helienay, pertencentes a uma família desintegrada, fogem para Brasília onde são adotados.

Jovelina no escritório da Nova Capital:

Escriturário: Nós só ficamos com a mala. Tá aqui.

Jovelina: (recebendo a mala, perplexa e sem ação. Prefere não compreender. Silêncio. Abre a mala. Encontra uma carta no meio das coisas do marido. Abre o envelope, esperançosa, e pede para o escriturário ler).

Jovelina: O senhor pode ler pra mim?

O escriturário pega a carta e lê, do alto da pilha de malas. É uma carta padrão do presidente, enviada aos que lhe escreviam pedindo emprego na construção da capital.

Escriturário: (lê) “Brasileiro, graças a cidadãos como você, o país nunca mais será o mesmo. O Brasil não poderia concretizar esta empreitada sem o seu esforço, o seu sacrifício, a sua fibra e as suas mãos. Vamos rasgar esta selva com estradas de São Paulo até o Acre. Vamos dobrar a natureza informe pelas formas da modernidade, do progresso e do desenvolvimento. O Brasil precisa de você. O futuro o espera. Brasília o espera. Assinado Juscelino Kubitschek, Presidente da República.”

(CARVALHO, B. BR-3).

De acordo com Bernardo Carvalho, o texto foi criado com inspiração na condição trágica e paradoxal da espécie humana de ter de se matar para sobreviver e de que não basta a

consciência para interromper esse processo. Não é por acaso que o tema de Jonas é: “Tudo em que eu toco morre”.

Jonas tenta escapar de um acerto de contas que significaria matar a própria irmã, e acaba matando sem saber os próprios filhos. O tema não tem relação somente com o Brasil, mas estando este em uma espécie de periferia do capitalismo, um país onde vivem índios, onde ainda existe um espaço como a Floresta Amazônica, é repleto de contradições correspondendo a um cenário especialmente significativo dessa condição humana paradoxal.

O rio Tietê, local onde a peça foi encenada pela primeira vez, acaba apresentando uma força simbólica porque corre em direção oposta ao mar. Também temos o fato de a peça ter ocorrido justamente no ponto em que o rio é mais doente, a parte que corta São Paulo. Pode-se, portanto, visualizar um desejo de levar o público a uma reflexão sobre questões ambientais, utilizando um dos maiores representantes de deteriorização e da sujeira metropolitanas, como também, levar as pessoas a pensarem sobre as diferenças em nosso país e o papel que nos cabe dentro dele. Reaproveitar um espaço que é tido como morto é dar vida ao mesmo.

Fato semelhante ocorreu no Rio de Janeiro, pois a peça foi encenada na Baía de Guanabara e, ao mesmo tempo em que assistíamos ao espetáculo, éramos obrigados a conviver com o odor quase que insuportável da Baía. O interessante é que o local encenado corresponde a parte mais poluída da Baía de Guanabara, mas, no passado, era onde D. João VI se banhava. O que nos lembra de forma clara, como o passado das águas de nossa Baía, que a culpa daquilo tudo é do próprio ser humano que parece ser como Jonas, ou seja, também mata tudo o que toca.

Na ocupação da Baía de Guanabara, podemos dizer que a peça BR-3 é recriada, pois é necessário haver uma relação peculiar com o espaço ocupado. Com relação à estrutura, podemos considerar que o Rio Tietê e a Baía de Guanabara se aproximam como paisagens naturais que favoreceram o crescimento de grandes metrópoles ao seu redor, que agora se

encontram totalmente desprezados e degradados. Os dois locais possuem uma memória quase que totalmente destruída pela velocidade do dia-a-dia das grandes cidades.

Desse modo, as duas montagens contribuíram para dar âmbito nacional tanto no que diz respeito à história da peça, quanto para a relação do homem com o meio ambiente, trazendo à tona o modo de vida existente nesses lugares e estimulando também a consciência crítica acerca da devastação. O que é muito importante, porque essa destruição desenfreada está caminhando juntamente com a exuberância das sociedades da ostentação, e todo esse conjunto contribui para o crescimento de uma cultura baseada no descaso, que trata tudo e todos como algo descartável.

A água, que além de refletir as grandes cidades também é uma superfície móvel, foi uma escolha que simboliza a instabilidade do mosaico de diversidades que compõe nossa identidade individual e coletiva, feita de diferentes Brasis. Redespertar esta memória adormecida, ocupando uma das rotas mais poluídas do rio Tietê ou da Baía de Guanabara, é uma iniciativa que convoca a população a perceber para a vida que, apesar da degradação e do esquecimento, não apenas ali existe, mas ali insiste em permanecer.

No Rio de Janeiro, como já foi dito, o projeto BR-3 coloca em cena a Baía de Guanabara e as comunidades que vivem ao seu redor, em sua margem. Esse trabalho parece reinventar a própria cidade pois, por meio de um resgate ativo da memória, nos faz repensar a profunda separação entre centro e periferia.

Diante dessas questões relação espaço-texto se torna primordial, porque a mesma gera uma imersão do espectador na obra de forma diferenciada, pois enfatiza uma visão experiencial e não meramente contemplativa. A leitura da obra sofre uma interferência marcante do espaço, uma vez que este aflora as memórias pessoais e culturais.

Não podemos esquecer que o teatro nasceu na praça pública e passou por espaços com os mais diversos formatos, até ser aprisionado na caixa onde a burguesia crê que melhor poderia controlá-lo. Mesmo após este aprisionamento, no século XIX, o teatro continuou sendo feito nas ruas e praças, bem como em espaços alternativos.

No século XX, tivemos uma renovação espacial no teatro. Esta se dá pela criação de novos espaços, nos quais seja possível a realização do espetáculo de acordo com a proposta de encenação. Podemos verificar esse aspecto tendo como referência o pensamento de Antonin Artaud, um dos precursores das vanguardas teatrais e que compreendeu que a criação de um novo teatro implicava diretamente na transformação das relações entre palco e platéia.

Na obra *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud mostra que o homem ocidental se encontra aprisionado a alguns costumes sociais já estabelecidos, e que o teatro não necessariamente precisava ser feito de modo tradicional. Deste modo, ele foi um idealizador de novas propostas cênicas que buscam um teatro fora dos moldes tradicionais, deixando um terreno com valiosas idéias para futuras companhias. Artaud queria criar uma zona de interseção entre o real do espaço e o ficcional trazido pela proposta da encenação.

A época contemporânea propõe cada vez mais o uso de lugares não tradicionais, ou seja, que não representam um espaço de conformação de identidade histórica, mas sim um desdobramento do processo urbano que desumaniza as pessoas. Atualmente, há um desejo de ocupar espaços de cidade a fim de transformá-los em cenários / personagens das encenações e esse tipo de atitude exige uma nova postura cênica na relação espaço / texto, espaço / ator e espaço / público.

O espaço afeta profundamente a dramaturgia, a interpretação e a recepção dos espectadores. Um texto por muitas vezes precisa ser reescrito e adaptado às condições arquitetônicas do local, deste modo, pode surgir uma obra inédita baseada em um texto já existente. Esse mesmo espaço, ao propiciar ao ator um ambiente atmosférico específico, facilita ou até induz construções emocionais promovendo uma redescoberta do lugar, pois o ator acaba ao mesmo tempo humanizando e teatralizando o local.

A leitura da obra também sofre uma interferência marcante do espaço, uma vez que ele faz aflorar as memórias pessoais, os conhecimentos culturais e também a impressão que o espectador tem do local, o que este provoca em seus sentidos. O espaço também traz consigo uma história, que pode ser conhecida ou não, havendo uma forte carga emocional.

[...] Vivemos um tempo onde tudo é permitido na manipulação de imagens. Apropriação, condensação, reiteração, citação, reprodução, veiculação das imagens significam, também uma quebra no tempo. [...] Ao artista, portanto, não se coloca mais a questão da vanguarda ou tradição, mas apenas o compromisso com a sensibilidade temporal, com a operação criativa e crítica das imagens e da representação: seja liberando formas de seu uso puramente comunicativo através do rompimento ou do cruzamento das diversas linguagens; seja sublinhando a individualidade diante do anonimato e indiferenciação da cultura de massa na sociedade contemporânea. Sob a égide da pós-modernidade, não há discurso privilegiado na cultura. O que há é a maior ou menor densidade dos discursos. (MESQUITA, p. 302, 2002).

Sendo assim, ao encenar O Paraíso Perdido em uma igreja, O Livro de Jó, no espaço físico de um hospital abandonado, onde o espaço ficcional do episódio bíblico que pressupõe um deserto, ganha uma amplitude simbólica imediata; Apocalipse 1,11, em um presídio, sugerindo a equivalência simbólica de um lugar de exclusão - perda de liberdade, punição, submissão, humilhação - correspondente a situação ficcional do personagem e, finalmente, BR-3, onde o palco flutuante age como uma metáfora de nossa identidade ou não-identidade já que estamos em eterno conflito com a nossa identidade cultural, pois a cada dia incorporamos mais e mais os costumes do nosso último colonizador, podemos constatar que a companhia faz do espaço um local de experiência.

Ao fazer da cena um lugar de vivência, de cerimônia, ritual que busca instituir o sagrado, a partir da idéia de que o teatro não é um fim em si mesmo, mas um meio, nós temos a descoberta de uma nova linguagem, a quebra das convenções e, sobretudo, passamos a contar com um instrumento para despertar sensações, memórias e sobretudo opiniões.

Bibliografia:

ARTAUD, A. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo; Martins Fontes, 1999.

BLOOM, H. Parte I Sobre o Cânone. In: *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BROOK, P. *A porta aberta*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____ *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro, Vozes: 1970.

CARVALHO, Bernardo. BR-3. *No prelo*.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

TEATRO DA VERTIGEM. *Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

_____. BR-3. São Paulo: Edusp, 2006.