



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRÔNICA

Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS

Letrônica, Porto Alegre, v. 13, n. 3, p. 1-10, jul.-set. 2020

e-ISSN: 1984-4301

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2020.3.36991>

Imaginando a nação no teatro: criação, escrita e encenação de *BR3*, do Teatro da Vertigem e Bernardo Carvalho

Imagining the nation at the theatre: creation, writing up and staging of BR3, by Teatro da Vertigem and Bernardo Carvalho

Carolina Montebelo

Barcelos¹

orcid.org/0000-0002-2644-0704

carolinambarcelos@hotmail.com

Recebido em: 31/1/2020.

Aprovado em: 24/3/2020.

Publicado em: 30/10/2020.

Resumo: O romantismo e o modernismo na literatura brasileira procuraram trabalhar com o tema de nossa nacionalidade como meio de nos autorreconhecermos, uma busca por uma identidade nacional. Com o advento do pós-modernismo e, principalmente, dos estudos culturais, a questão da identidade nacional e da representação da nação voltou à carga; historiadores, cientistas sociais e críticos literários e das artes visuais vêm debatendo acerca do tema e, portanto, vemos análises de romances, contos, poemas, pinturas, instalações, filmes e séries de TV, entre outros, que tratam de como esses meios procuram representar a nação – ou se ainda é possível falar de modo totalizante de narrativas da nação e de identidade nacional. Entretanto, esse ponto não parece tão premente nos estudos teatrais. Embora haja peças que procuram narrar o meio, o espaço e a sociedade, seja a nação ou a cidade – essa às vezes como representativa de uma ideia de nação –, o debate sobre o que seria essa ideia de nação e identidade nacional é, na crítica teatral, escasso. Esse artigo tem, portanto, o objetivo de analisar como a nação foi imaginada e o entendimento de identidade nacional na peça *BR3*, assinada por Bernardo Carvalho e encenada pela companhia Teatro da Vertigem.

Palavras-chave: Nação. Identidade nacional. Cidade. Representação. Teatro contemporâneo.

Abstract: Romantic and modernist Brazilian literature tried to tackle the issue of our nationality as a means of self-recognition, a search for national identity. With the rise of post-modernism and especially of cultural studies, the question of national identity and of the representation of the nation is back again; historians, social scientists and literary and visual arts critics have been discussing the theme and we, therefore, see analysis of novels, short stories, poems, paintings, installations, movies and TV series, among others, which deal with how these media try to represent the nation – or if it is still possible to speak in a totalizing way about narratives of the nation and of national identity. Nonetheless, this matter does not seem so compelling in theatre studies. Although there are plays which attempt to narrate a space and its society, whether it be the nation or the city – the latter sometimes representative of an idea of nation –, the debate on what this idea of nation and national identity are is, in theatre studies, limited. Thus, this article aims at analyzing how the nation was imagined and the understanding of national identity in the play *BR3*, signed by Bernardo Carvalho and staged by the company Teatro da Vertigem.

Keywords: Nation. National identity. City. Representation. Contemporary theatre.

Introdução

No Brasil, tanto o projeto romântico quanto o modernista procuraram trabalhar com a questão de nossa nacionalidade como uma busca de meios de nos autorreconhecermos. Segundo Silviano Santiago (1982), os românticos entendiam a nacionalidade pela ilusão e pelo mito de que possuíamos uma cultura autóctone que nos dava identidade, de que a nossa essência seria o nativismo, nossas origens indígenas. Dessa



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

forma, os românticos acreditavam que produziríamos uma literatura verdadeiramente nacional, independente da europeia, se exteriorizássemos o interior, ou seja, se trouxéssemos à tona nossa essência primitiva e fôssemos nativos para o exterior. O modernismo teria, posteriormente, revisto o projeto romântico e sugerido que não temos nenhuma essência em particular, que o interior não seria até então tão forte a ponto de enfrentar o exterior. Com Oswald de Andrade, o projeto modernista, através do conceito antropofágico, teria trabalhado no sentido inverso ao do romântico, em uma tentativa de interiorizar o exterior (não só da cultura europeia, como também da negra e da indígena), tornando a nacionalidade brasileira mais forte e autêntica, contribuindo para a nossa independência cultural. Ao interpretar Oswald, Silviano afirma que a consciência nacional se dá pela interiorização do exterior e não pela exteriorização de nossos valores autóctones, como queriam os românticos.

Com o advento do pós-modernismo e, principalmente, dos estudos culturais, a questão da identidade nacional e da representação da nação voltou à carga; historiadores, cientistas sociais e críticos literários e das artes visuais vêm debatendo acerca do tema e, portanto, vemos análises de romances, crônicas, contos, poemas, pinturas, filmes e séries de TV, entre outros, que tratam de como esses meios procuram representar a nação – ou se ainda é possível falar de narrativas da nação e da identidade nacional.

Sobre essa retomada dos estudos e escritas acerca da identidade nacional e da nação, Renato Cordeiro Gomes (2015) assevera que esses conceitos ou ideias ainda subsistem, mas não mais em um sentido de totalidade, mas como resíduos de uma herança, como fragmentos.

Entretanto, essa questão não parece tão premente nos estudos teatrais contemporâneos. Embora haja peças que procuram narrar o meio, o espaço e a sociedade, seja a nação ou a cidade – às vezes como representativa de uma ideia de nação –, o debate sobre o que seria essa ideia de nação e de identidade nacional é, na crítica teatral, escasso.

Esse artigo tem, portanto, o objetivo de analisar

como a nação foi imaginada e como se deu o processo de entendimento de identidade nacional na elaboração da peça *BR3*, assinada por Bernardo Carvalho e encenada pela companhia Teatro da Vertigem. Deve-se ressaltar aqui que, embora a autoria da peça, de acordo com o *release* das montagens e o próprio *site* da companhia, seja de Bernardo Carvalho, o Teatro da Vertigem trabalha – e no caso de *BR3* não foi diferente – por meio colaborativo, isso é, a escrita da peça não se dá *a priori*, com o autor escrevendo-a primeiramente, sozinho e sem participação externa, e o grupo, então, ensaiando-a e montando-a. Assim, Bernardo Carvalho passou três anos viajando e participando de oficinas e de discussões com os atores e o diretor antes de escrever a peça, além de ter feito adaptações em seu próprio texto de acordo com expectativas estéticas e dramáticas do grupo teatral surgidas durante os ensaios.

O Teatro da Vertigem, sediado em São Paulo e com seus quase 28 anos de existência, é uma das companhias teatrais brasileiras contemporâneas mais profícuas. A companhia consta em praticamente todos os livros do gênero, além daqueles sobre suas peças e estética teatral. Bastante já foi escrito, também, sobre as montagens de *BR3*; entretanto, muito sobre as encenações, algo sobre os processos criativos, mas nem um nem outro com foco na questão que inicialmente inspirou e balizou o início do processo de pesquisa do grupo: o desejo de investigar, elaborar e encenar o que seria a identidade nacional brasileira.

Desse modo, esse estudo de *BR3* pretende cotejar o processo de pesquisa, criação, escrita e encenação da peça com estudos sobre a representação contemporânea da nação e da identidade nacional levados a cabo por Néstor García Canclini e Renato Cordeiro Gomes, além de outros teóricos que versam sobre a representação das cidades, uma vez que *BR3* procuraria, a princípio, investigar o que seria a identidade nacional brasileira tendo três cidades como alegoria. Também serão usadas como ferramenta teórica as considerações de Hans-Thies Lehmann acerca do uso do espaço no teatro contemporâneo, já que a escolha do rio Tietê, em São Paulo, e da Baía de Guanabara, no Rio

de Janeiro, foi feita de modo a levar o espectador a um *continuum* do real, segundo formulação do pensador teatral alemão, e esses dois locais são, de certo modo, na perspectiva de *BR3*, representativos da ideia de Brasil.

A nação imaginada em *BR3*

Em 2006, o Teatro da Vertigem montou *BR3*, com dramaturgia de Bernardo Carvalho. A peça foi resultado de pesquisa da companhia em viagem e estudos – como pesquisa de campo – sobre as três BRs do título: Brasília, Brasileia (no estado do Acre, na fronteira com a Bolívia) e Brasilândia (bairro na periferia da cidade de São Paulo). Encenada no Rio Tietê, em São Paulo, e mais tarde remontada na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, em 2007, *BR3* apresentava alguns problemas socioeconômicos do Brasil, como desigualdade social e tráfico de drogas, além das diversas religiosidades presentes no país.

Após intensa pesquisa dos membros da companhia, acompanhados na maior parte dessas viagens por Bernardo Carvalho, e também depois de mudanças no texto original, chegou-se à *BR3*. A peça trata da história de três gerações de uma família – fictícia – entre 1950 e 1990. Jovelina e seus dois filhos saem de Brasília depois que o marido dessa morre trabalhando na construção da cidade. Morando então em São Paulo, ela trabalha para o tráfico de drogas até se tornar chefe, quando vive em constante atrito com o policial Dono dos Cães que pretende controlar a região. Helianay e Jonas sofrem constantemente com a violência que recai sobre a área em que vivem. Após mortes de parentes, Jonas acredita não ter sobrevivido ninguém da família e foge para o Acre. Lá, algum tempo depois, seus filhos o procuram.

O objetivo inicial dos integrantes do Vertigem com *BR3* era investigar uma possível noção de identidade brasileira na atualidade: "Em *BR3*, o Teatro da Vertigem se aprofunda na descoberta da identidade e do caráter nacional iniciado com Apocalipse 1,11" (TEATRO DA VERTIGEM, [200-]). Com o apoio teórico de arquitetos, sociólogos, antropólogos, historiadores, geógrafos e psicólogos de cada uma das três BRs, conforme explicitado

no *release* das montagens da peça, o Vertigem procurava acrescentar, com as pesquisas de campo, as interpretações mais abrangentes de leituras do País, tais como aquelas realizadas por Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre e Caio Prado Junior, para refletir acerca das especificidades de três cidades diferentes e distantes uma da outra e nelas identificar elementos que pudessem acenar para uma ideia de identidade nacional.

De acordo com Silvia Fernandes (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 42), após alguns estudos iniciais sobre Brasilândia, a noção de pertinência de seus habitantes ao próprio bairro e cidade havia se mostrado frágil, o que teria levado o Vertigem a concluir que não era possível identificar ali um perfil de identidade nacional. Algo ainda mais intenso, segundo Fernandes, teria ocorrido em relação à Brasileia, uma vez que os integrantes da companhia teriam aprendido que se tratava de uma cidade que hibridiza línguas, religião e cultura, fazendo com que a ideia de uma identidade nacional se tornasse ainda mais distante. Nesse sentido, os integrantes do Teatro da Vertigem acabariam por construir uma ideia de nação a ser representada, não exatamente uma visão totalizadora de identidade nacional. A esse respeito, conforme assinala Néstor García Canclini,

Aquilo que se entende por cultura nacional muda de acordo com as épocas. Isto demonstra que, mesmo existindo suportes concretos e contínuos do que se concebe como nação (o território, a população e seus costumes etc.), em boa parte o que se considera como tal é uma construção imaginária (CANCLINI, 1994, p. 98).

O pensamento de Canclini vai ao encontro do de Bernardo Carvalho a respeito dessa questão. Após aceitar o convite para escrever a dramaturgia de *BR3*, Carvalho percebeu que a ideia dos três BRs da peça, da pesquisa em Brasília, Brasileia e Brasilândia, além da busca por um conceito de nação e de uma identidade nacional, já estava praticamente consolidada (CARVALHO, 2017, p. 254) pela companhia e, a esse respeito, diz ele:

a gente tinha relações muito diferentes, senão contraditórias, com essa ideia de identidade nacional. Senti que, para parte do grupo, sobretudo para os atores, a ideia de identidade

nacional era uma coisa assumida como um fato, uma verdade. Para mim, a ideia de identidade nacional é uma construção, uma circunstância a ser questionada e posta à prova, inclusive pelas artes (CARVALHO, 2017, p. 254-255).

Decerto, a discussão acerca do conceito de nação e de identidade nacional, conforme já assinalado anteriormente, faz parte do meio literário e das ciências humanas e sociais, mas as artes, notadamente as artes teatrais, ainda estão em descompasso a esse respeito. Ainda, segundo Bernardo Carvalho:

Ao contrário deles [atores], o que me interessava na verdade era despedaçar essa ideia de essência. Era mostrar que a ideia de essência já é uma invenção, uma ilusão, uma fantasia. A essência é construída, é criada, então eu acho que talvez, olhando agora retrospectivamente, muito do confronto entre o grupo e a dramaturgia tivesse a ver com uma incompreensão de relações diferentes, de aproximações diferentes das identidades. A impossibilidade da essência era um dado para mim *a priori*, um elemento com o qual eu iria trabalhar. O que me impressionou é que, conforme eu ia conversando com o grupo, fui percebendo que eles tinham uma ideia completamente oposta à minha e que de fato acreditavam na possibilidade de uma essência identitária nacional (CARVALHO, 2007, p. 261).

É interessante notar que embora o grupo já tivesse a ideia e a vontade de encenar uma identidade nacional, escolheu exatamente um dos escritores que mais rebate o conceito de nação, tanto em suas entrevistas quanto em seus textos. Curioso também notar que a despeito de um movimento de determinadas editoras publicarem peças contemporâneas, e o próprio grupo teve a *Trilogia Bíblica*² publicada pela Publifolha, *BR3* teve um livro publicado onde estão reunidos textos sobre processo de pesquisa, de montagem, entrevistas e textos teóricos, além de texto do próprio Bernardo Carvalho; entretanto, o texto da peça não foi publicado. Poder-se-ia especular uma reticência do autor em relação ao texto final que não ficou como ele individualmente ensejou.

Voltando a Canclini,

os processos de urbanização, industrialização e massificação da cultura, as migrações e transnacionalização dos bens materiais e simbólicos, a globalização e as formas de integração econômica exigem a redefinição do que hoje podemos entender por nação (CANCLINI, 1994, p. 95).

Dessa forma, é possível compreender como fica difícil nos dias de hoje procurar uma definição totalizadora de identidade nacional. Brasilândia, por exemplo, se localiza em uma cidade – São Paulo – que sofreu de forma intensa todas essas mudanças apontadas por Canclini, já que, dentre outros motivos por ser uma grande metrópole, boa parte dos seus habitantes migraram de cidades nordestinas para lá.

Segundo Antonio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem e de *BR3*, a questão da identidade se tornou, posteriormente, para a companhia, uma "identidade móvel, flutuante como o próprio rio, [...] uma identidade que sempre escapa, fluida como a água. É como se a gente pudesse falar em identidades instantâneas, que aparecem para no momento seguinte desaparecerem de novo" (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 19). Daí a escolha do espaço de encenação ter sido o rio Tietê e a Baía de Guanabara, embora essa escolha também tivesse acontecido pelo rio remeter à ideia de travessia e de percurso, assim como a narrativa da peça que viaja por várias cidades.

A utilização de espaços teatrais não convencionais e pensados a partir do teatro *site-specific*³ tem sido rigorosamente pensada pelo Teatro da Vertigem, uma das companhias que mais intervêm e pensa a cidade e questões históricas ou atuais do País no panorama do teatro contemporâneo brasileiro. Criada em 1992 e dirigida por Antonio Araújo, a companhia paulista montou sua *Trilogia Bíblica* em espaços que não apenas fugiam ao tradicional edifício teatral, como também tinham uma significação arquitetônica própria. *Paraíso*

² O texto de *Paraíso Perdido* foi elaborado a partir de *Paradise Lost*, de John Milton, e contou com dramaturgia de Sérgio de Carvalho, encenador da Cia. do Latão. O *Livro de Jó* foi escrito pelo dramaturgo Luis Alberto de Abreu e Apocalipse 1.11 pelo escritor Fernando Bonassi. Todas essas três peças que compunham a *Trilogia Bíblica* contaram com trabalho colaborativo da companhia, ou seja, o texto não era única e exclusivamente escrito pelo autor sem que houvesse uma contaminação externa.

³ Diversos teóricos e artistas brasileiros preferem utilizar a expressão em inglês mesmo. Alguns poucos optam pela tradução "teatro específico ao local" ou então apenas "sítio específico" ao se falar dessa estética nas artes plásticas.

Perdido foi encenado em 1992 na Igreja de Santa Ifigênia, no centro de São Paulo. *O Livro de Jó* foi apresentado em 1995 no Hospital Humberto Primo e *Apocalypse 1, 11*, no Presídio do Hipódromo, em São Paulo e no antigo prédio do Dops, no Rio de Janeiro, em 2000. *A Trilogia Bíblica* foi também apresentada em outras cidades do Brasil, América Latina e Europa, mas a companhia teve sempre a preocupação em manter o objetivo de utilizar espaços urbanos ao invés de teatros fechados.

A concepção de um espetáculo que leva em consideração a escolha de um espaço de encenação que foge ao palco tradicional é fruto das transformações levadas a cabo pelo teatro contemporâneo. Segundo o teórico alemão desse novo tipo de teatro, Hans-Thies Lehmann,⁴ enquanto o teatro dramático prefere o espaço "mediano" em detrimento do espaço mais íntimo ou ao mais amplo, o teatro pós-dramático se vale de qualquer dimensão de espaço. Lehmann assinala que

o espaço dramático é sempre símbolo isolado de um mundo como totalidade, por mais que ele seja mostrado de maneira fragmentária. Já no teatro pós-dramático o espaço se torna uma parte do mundo [...] pensada como algo que permanece no *continuum* do real: um recorte delimitado no tempo e no espaço, mas ao mesmo tempo continuação e por isso fragmento de realidade de vida (LEHMANN, 2007, p. 268).

Dessa forma, tanto o rio Tietê quanto a Baía de Guanabara, como veremos mais adiante, não são apenas cenários, mas dialogam diretamente com a peça, trazem a experiência do real, conforme exposto por Lehmann. Para o teórico alemão, o espaço pós-dramático diz respeito a uma "experiência essencialmente imagético-espacial" (LEHMANN, 2007, p. 272), podendo variar desde palcos que separam os atores da plateia até os interativos ou integrados, ou mesmo os heterogêneos, embora a carga simbólica visual sempre esteja presente em todos esses tipos de palco. Lehmann também nos lembra que a produção e a utilização de ambientes, conforme vemos nas artes plásticas contemporâneas, também fazem parte do teatro pós-dramático: "Em muitos desses trabalhos re-

vela-se a intenção de propiciar uma determinada experiência temporal por meio de concepções espaciais específicas, da escolha de localidades historicamente significativas ou da construção de instalações" (LEHMANN, 2007, p. 277).

Desse modo, o espectador saiu do edifício teatral onde contemplava uma peça na estaticidade de uma poltrona e passou a viver uma nova experiência estética dentro de um espaço urbano repleto de significações, mas apto a ser ressignificado pela obra de arte que ali se impõe e pelas diferentes formas de recepção da obra, o que faz *BR3* nos poluídos rio Tietê e Baía de Guanabara que banham duas metrópoles carregadas de contradições sociais. Após os três últimos séculos em que a relação palco-plateia manteve uma distância segura, fazendo com que o ilusionismo da quarta parede garantisse a passividade do espectador, o teatro contemporâneo, principalmente aquele que traz o espectador para dentro de um espaço tradicionalmente não teatral como propõe o Teatro da Vertigem, elimina a estaticidade da plateia, fazendo com que muitas vezes atores e espectadores troquem de papéis. A esse respeito, Antonio Araújo assinala que o Vertigem trabalha "numa fronteira entre elementos da ficção teatral e um dado muito forte da realidade" (ARAÚJO, 2004, p. 104), colocando o espectador em um lugar que o diretor chama de "lugar incômodo" e fazendo com que ele se depare com a dúvida do que é realidade e o que é ficção, embora saiba que se encontra em lugar real, não cenografado.

Com relação à maneira pela qual o teatro absorveu os elementos estéticos do *site-specific*, diz Hans-Thies Lehmann: "O teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o 'local' corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro" (LEHMANN, 2007, p. 277). A partir dessa análise de Lehmann, pode-se inferir que o teatro *site-specific* diz respeito ao teatro que é concebido a partir de ou considerando-se, essencialmente, o espaço da encenação.

⁴ Lehmann prefere utilizar o termo pós-dramático ao invés de pós-moderno por acreditar que o fazer teatral contemporâneo se distancia da estrutura dramática que permeou o teatro ocidental até Brecht.

Nesse fazer teatral haveria, nas palavras de Lehmann, duas variantes:

Por um lado, o local específico pode ser utilizado em sua própria configuração: os atores simplesmente atuam em meio às máquinas e equipamentos do galpão de uma fábrica ou da oficina de manutenção de uma estrada de ferro e o público simplesmente é posicionado ali – pode-se dispor cadeiras ou arquibancadas, sem que esse caráter básico da espacialidade projetada como cena seja alterado. A segunda variante é a montagem de uma cena com a disposição de decorações e objetos no local. Nesse caso, introduz-se uma cena dentro da cena e cria-se uma relação entre ambas que pode sugerir, de modo mais ou menos claro, contradições, espelhamentos e correspondências (LEHMANN, 2007, p. 281).

Dessa forma, segundo Lehmann, tanto atores quanto espectadores são "estrangeiros" nesse espaço o qual também se torna um coparticipante. Mais uma vez, assim como ocorre nas artes plásticas, no teatro pós-dramático também surgem projetos "motivados por uma *ativação de espaços públicos*" (LEHMANN, 2007, p. 282, grifo do autor), onde a premissa básica é pensar e utilizar o espaço urbano em conexão com o cotidiano e com suas significações na atualidade. É possível identificar nessa escolha do Rio Tietê ou da Baía de Guanabara o que Lehmann assinalou como "ativação de espaços públicos", uma vez que o Vertigem pensa o espaço urbano em relação ao cotidiano e com suas significações históricas, políticas e ambientais, caso não apenas de *BR3*, como de diversas outras peças da companhia.

A escolha dos espaços pelo Teatro da Vertigem não necessariamente se dá *a priori*, ou seja, não acontece antes de concebida a ideia da peça. Portanto, a peça não é pensada a partir do local onde será encenada, o que não significa que o local sirva apenas de cenário, uma vez que em todas as encenações do Vertigem o espaço é coparticipante, para utilizar a expressão de

Hans-Thies Lehmann, com uma significação histórica precisa e trazida à fala pela encenação, criando-se o que Lehmann chama de "cena dentro da cena". Na proposta estética do Vertigem, arquitetura e cidade compõem mais do que a cenografia, mas a cartografia do espetáculo. Como afirma Aimar Labaki:

Quando o Vertigem se instala num espaço público – igreja, hospital, prisão, desativado ou não –, ele instaura uma discussão sobre centralidade do fenômeno teatral no interior da cidade, isto é, na sociedade. [...] Ao fazer da experiência teatral uma experiência de reflexão sobre a pólis – isto é, ao retornar a essas tradições –, o grupo leva novamente o teatro ao centro da experiência da comunidade (LABAKI, 2002, p. 26).

Mesmo correndo o risco de perder a atenção do espectador que porventura possa se distrair com a cidade-cenário, o Vertigem propõe uma ressignificação do espaço urbano com suas peças, fazendo com que o espectador-cidadão dialogue com sua cidade de uma outra maneira. No trabalho realizado pelo Vertigem, ao encenar peças em locais dotados de significado histórico e simbólico, o espaço urbano não serve de cenário, mas é ativado e ressignificado pelo artista e pelo espectador.

Tanto a concepção da peça como a escolha do espaço onde ela é encenada é fruto de intensa pesquisa e discussão dos integrantes do Vertigem.⁵ Como assinala Renato Cordeiro Gomes em resenha sobre o livro que registra a trajetória de dez anos da companhia paulista,

A vertigem – que perturba a razão ou a serenidade do mundo reconciliado – nada tem de aleatório, de impreciso. [...] A vida vertiginosa (para usar a expressão de João do Rio que caracteriza a vida moderna, transformada pelo progresso e pela tecnologia que altera a percepção humana), só é caótica para uma realidade objetivamente dada; na arte é representada com rigor e precisão (GOMES, 2003, p. 52).

⁵ No ensaio intitulado "O processo colaborativo no Teatro da Vertigem" (2006), o diretor da companhia, Antonio Araújo, explica como cada peça realizada pelo Vertigem é de autoria compartilhada por todos, gerando uma dramaturgia coletiva. Essa ideia de autoria coletiva gerou grande desconforto por parte de Bernardo Carvalho, para quem "o ponto de vista do texto será sempre de um autor" (CARVALHO, 2017, p. 256). Por esse motivo, Carvalho acredita que "a dramaturgia passou a ser uma espécie de puta" (CARVALHO, 2017, p. 256), "o texto [...] virou uma espécie de *Frankenstein*. É cheio de arestas e de coisas que eu não queria que estivessem lá, além de coisas que eu gostaria que estivessem, mas que não estão" (CARVALHO, 2017, p. 258). Desse modo, o escritor acredita que "o que aconteceu foi que ele virou um texto híbrido, cheio de interferências, porque eu não podia escrever do jeito que melhor funcionaria para mim" (CARVALHO, 2017, p. 260). Vale ressaltar, contudo, que a ideia de autoria compartilhada, de um texto híbrido escrito por diversas mãos, está no cerne da maior parte das companhias teatrais contemporâneas, para quem o trabalho coletivo, ou colaborativo, abarca as diversas áreas do fazer teatral.

Dessa forma, podemos afirmar que tanto o processo coletivo realizado pela companhia quanto suas encenações, dão conta dessa "vida vertiginosa" a que se refere Renato Cordeiro Gomes.

As três BRs investigadas seriam, segundo a pesquisa e a encenação do Teatro da Vertigem, um recorte ou uma certa visão sobre o país, e as suas localizações geográficas formam uma parábola voltada para dentro do próprio Brasil, materializando uma "cartografia tripartida", ou seja, periferia (Brasilândia), centro (Brasília) e periferia (Brasileia).

A pesquisa realizada pela companhia acabou por mostrar o paradoxo na percepção de centro e de periferia. Brasilândia, por exemplo, seria os dois ao mesmo tempo, uma vez que se encontra em uma cidade que é um dos principais centros financeiros, culturais e urbanos do País, mas que também possui umas das moradias mais precárias. Já Brasília é o centro do poder político nacional, mas também marcada por suas cidades-satélites e capital de um País periférico. Brasileia seria, por sua vez, a duplicação do sentido de periferia, pois se encontra no que seria a periferia do País, da selva amazônica e da fronteira com o grande tráfico de drogas latino-americano, embora seja uma das cidades mais populosas do Acre e considerada uma importante área de extração de borracha.

Após o mapeamento geográfico, político, econômico, social, cultural e religioso desses três "brasis" construídos por imigrantes, o Teatro da Vertigem concebeu três eixos antitéticos que deveriam estar presentes em BR3: o espetacular/não espetacular, o arcaico/moderno e o centro/periferia. O espetacular seria caracterizado por carnaval, arquitetura, futebol, enquanto a impunidade, indigência e a "terra-de-ninguém" representariam o não espetacular. Com o arcaico, teríamos o analfabetismo, a saúde e as moradias precárias contrastando com o moderno das tecnologias de ponta e dos projetos pioneiros para a saúde. Entretanto, logo a companhia colocaria em questão alguns desses elementos, principalmente a ideia de centro/periferia, pois, conforme explicado por Antonio Araújo,

Se a cidade de São Paulo é um dos principais pólos urbanos do país e uma das áreas

mais populosas do mundo, ao mesmo tempo Brasilândia faz parte do conjunto de seus anônimos bairros periféricos. S do ponto de vista cultural ela tem a melhor infra-estrutura do país, é, paradoxalmente, a campeã nacional em moradias precárias. Brasilândia/São Paulo é, a um só tempo, centro e periferia (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 16).

Essa consideração sobre centro e periferia, segundo o diretor de BR3, também foi percebida em Brasília, assim como o paradoxo da ideia de arcaico e moderno:

Mas, se Brasília é a capital do Brasil, o centro do poder político nacional, é também a utopia artificialmente forjada de um Brasil moderno, em contraste com a realidade artesanalmente arraigada de um Brasil arcaico. Brasília é, ao mesmo tempo, o Palácio do Planalto e as cidades-satélites de Taguatinga, Ceilândia, Núcleo Bandeirante e, até mesmo, quem diria, Brasilândia (bairro periférico de Brasília. Porém, ainda uma outra contradição se coloca: a capital de um país periférico não é, ela mesma, também periferia? (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 16).

E, ainda sobre a noção de periferia, diz Araújo

[...] Brasileira está situada nos confins do Acre, um estado nos confins do Brasil, o que parece duplicar o conceito de periferia. A cidade é periferia do país, periferia da selva amazônica e fronteira com o tráfico de cocaína. Ao mesmo tempo, é também uma das cidades mais populosas do Acre e importante área de extração da borracha. [...] Além disso, o Acre é o estado símbolo da luta da preservação da floresta, sobretudo depois do assassinato de Chico Mendes, que se tornou um ídolo dos ambientalistas em todo o mundo. Brasileira fica ao lado de Xapuri, terra natal deste importante líder seringueiro (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 16-17).

Após pesquisa de campo e a escrita dramaturgica da peça, BR3, cuja sinopse já foi explicada anteriormente, foi assim concebida: a história de três gerações de uma família, de finais dos anos de 1950 a finais de 1990. Nela, uma mulher se muda para São Paulo depois da morte do marido ocorrida durante a construção de Brasília, se envolve com tráfico de drogas na metrópole paulista, tornando-se, então, chefe do tráfico, e envolvendo-se em episódios violentos. Vítima da violência e acreditando que os familiares estão mortos, seu filho foge para o Acre. Conforme explicado por Mariangela Alves de Lima, "Brasília é o ponto de origem do trajeto, a periferia paulistana

o lugar de exílio e sobrevivência na economia do tráfico de drogas e o extremo norte do País o ponto final onde a terceira geração se extingue” (LIMA, [2006]). A crítica teatral ainda acrescenta:

Por onde quer que trafeguem, esses personagens encontram, em cada etapa do percurso, oráculos significando, entre outras coisas, a tentação do alívio místico. Igrejas evangélicas na periferia paulistana, seitas esotéricas no Planalto Central do País, cultos indígenas revividos e reformados por caboclos do Norte, aparecem intercalados entre as peripécias decisivas do espetáculo (LIMA, [2006]).

A encenação de *BR3* no Rio Tietê e na Baía de Guanabara foi realizada em vários pontos do percurso da embarcação onde estava o público e dentro dessa. Conforme assinala a pesquisadora Angela Materno, “Em BR3, os espectadores são viajantes, mas não imóveis – deslocam-se com a balsa e giram nas cadeiras. [...] O que eles vêem, entretanto, [...] não é um espetáculo totalmente enquadrado, como pelas janelas de um trem ou pela tela de cinema” (MATERNO, 2007, p. 15).

O percurso procurava justapor lugares estranhos uns aos outros e a deterioração do rio e da baía intensificava esse estranhamento, tanto no sentido brechtiano de distanciamento crítico, quanto na acepção mais literal da palavra, ao mostrar os diversos e estranhos Brasis existentes nas cidades. Dessa forma, a poluição, o mau cheiro, os detritos encontrados no palco-rio ou palco-baía, não eram somente o rio Tietê ou a Baía de Guanabara, mas também um córrego a céu aberto na Brasilândia. O rio ou a baía navegável é também o Rio Acre que corta Brasileira ou a referência da cidade, como o Lago de Paranoá em Brasília. Essa paisagem heterogênea é também considerada por Angela Materno:

O espetáculo produz e pressupõe o movimento de uma paisagem atravessada tanto fisicamente quanto ficcionalmente, já que a narrativa trata de uma travessia pelo território brasileiro, tematizado também a partir de suas paisagens transformadas historicamente, seja no que diz respeito às agressões, poluições e mortificações da natureza, seja no que se refere às reconfigurações espaciais efetuadas. Colocando-se em evidência, portanto, as próprias tensões entre espaço urbano e paisagem (MATERNO, 2007, p. 15).

Pode-se inferir, portanto, que ao invés de procurar encenar a nação, o Teatro da Vertigem se afastou da ideia totalizante de representar a nação, fazendo uma travessia através do território brasileiro, conforme assinalado por Materno. Assim, também, ao invés de encenar o que seria a identidade nacional brasileira, a companhia buscou, nessa travessia, uma certa representação de cidades, seus mais variados habitantes e contradições. Como observa Heloisa Buarque de Hollanda,

hoje certamente se fala mais de cidade do que de nação. [...] A própria ideia de identidade nacional parece começar a ceder lugar ao reconhecimento da importância dos processos de constituição das identidades dos grupos não hegemônicos como migrantes, imigrantes, mulheres, grupos étnicos ou raciais. Por sua vez, os modos de mobilização destes segmentos e suas linguagens específicas trazem sempre um viés urbano; é o cenário da cidade e não o da nação, que passa a ser [...] o espaço privilegiado para as identificações culturais emergentes, para as articulações das diversas representações sociais [...] (HOLLANDA, 1994, p. 18).

Considerações finais

O texto de Bernardo Carvalho tematiza o espaço urbano brasileiro e leva em cena as condições de trabalho e de moradia dos operários que trabalharam na construção de Brasília e que habitam Brasileira e Brasilândia, sobre a miséria nas cidades, a mercantilização da religiosidade, a corrupção política, os crimes ambientais. Seguindo o escritor e dramaturgo,

o próprio cenário, o rio Tietê, um esgoto a céu aberto cortando a cidade mais rica do país, funciona como emblema do fracasso de um projeto industrial de modernização na periferia do capitalismo e reforça a perspectiva alegórica de um projeto teatral que pretende falar do Brasil bem ali (CARVALHO, [2007]).

É interessante observar que os dois locais escolhidos pelo Vertigem para encenar *BR3* se assemelham não apenas no aspecto físico e de degradação ambiental, como são locais que propiciaram o crescimento de grandes metrópoles a seu redor. Dessa forma, a peça também dialoga com as edificações que podemos ver do interior do barco que navega no Tietê e que remete as três

BRs do título: o anel de ligação entre as rodovias Anhanguera e Bandeirantes é Brasília; a Ponte dos Remédios, Brasilândia, e o Cebolão, Brasileira.

A princípio, Brasilândia se destaca das outras duas BRs por ser a única que não diz respeito a uma cidade, mas a um bairro. No entanto, o estudo realizado pelos integrantes do Vertigem mostrou que o crescimento da cidade de São Paulo agrega espaços periféricos à metrópole e acaba por gerar pequenas cidades informais como a Vila Brasilândia. Esse mesmo estudo, conforme ressaltado por Silvia Fernandes, mostrou que "[...] a reclusão das classes médias e altas em condomínios de luxo colabora para a progressiva disjunção do espaço urbano, isolando microcidades fortificadas, que parecem alardear a intenção explícita de separar-se da cidade" (FERNANDES; AUDIO, 2006, p. 43). Essa observação pode nos remeter à análise da metrópole moderna realizada por Rafael Argullol:

Um dos eixos principais em torno do qual se estruturam certas arquiteturas atuais, é o da configuração de um tipo de subcidade regida pelo isolamentismo, a verticalidade e a claustrofilia. O surgimento de micrópoles, seja no interior de velhas metrópoles, seja como catapultas de metrópoles em crescimento, é um dos fenômenos mais preocupantes no que diz respeito à compreensão da dinâmica entre arquitetura e cidade (ARGULLOL, 1994, p. 60-61).

Essas micrópoles que surgem dentro de metrópoles apontadas por Argullol estão presentes na dramaturgia de Bernardo Carvalho e do Vertigem em *BR3*. No entanto, não se trata da encenação de cidades reais, mas da representação simultânea de cidades reais dentro do mesmo espaço urbano de São Paulo, ao longo do Rio Tietê, ou do Rio de Janeiro, através da viagem na Baía de Guanabara.

A justaposição de lugares diferentes que levou Bernardo Carvalho e os integrantes do Vertigem a dramatizarem os diversos brasis existentes em três cidades que misturam o espetacular com o não espetacular, o arcaico com o moderno, o centro com a periferia, além da convivência da riqueza com a miséria, das diversas religiosidades, da natureza e de sua destruição pelo homem, parece ilustrar

o que Argullol concebeu como cidade-turbilhão:

Na cidade selva, a barbárie acossa e ameaça transbordar a cada instante. A cidade-turbilhão quer ser a resposta alternativa a essa situação, partindo da consciência [...] de que a selvageria, produto de caráter universal da justaposição civilizatória, não é só inextirpável mas constitui uma componente fundamental do jogo (ARGULLOL, 1994, p. 68).

Segundo Antonio Araújo,

É preciso dizer que o projeto nunca pretendeu a reprodução fotográfica ou documental desses três locais. [...] é nossa experiência de passagem por esses três lugares que vem para o espetáculo, e não o compromisso com uma fidelidade mimética. BR3 é o modo como esses lugares nos atravessaram (ARAÚJO, 2006, p. 17).

Essa observação corrobora a ideia de que a escrita cênica, assim como a literária, trata de uma representação da cidade e não da cidade tal como ela realmente é.

De um projeto inicial que procurava descobrir ou resgatar uma identidade cultural brasileira e que, portanto, apresentasse uma concepção de nação, o Teatro da Vertigem acabou por encenar fragmentos do País, resistindo, pois, à uma ideia de totalização. Entretanto, isso também não significa que uma certa ideia de nação não esteja ali presente, mas, agora, como resíduo, termo identificado na representação literária e midiática contemporânea por Renato Cordeiro Gomes e mencionado no início desse estudo. Segundo Gomes (2015), deixou-se de falar do Brasil de outrora como totalidade, para se interpretar parcialmente o País⁶. Assim, em outro ensaio, Renato Cordeiro Gomes aponta que

a Nação foi deixando de ser o centro de um sistema de significação, e as artes e a literatura, mesmo dramatizando assuntos locais, vão abrindo mão de representar o Estado-Nação, ainda que algumas narrativas reciclem essa herança, enquanto resíduo para enfrentar o impasse de representar a Nação, mesmo tentando (ou impondo-se), de certo modo, interpretá-la.

Mesmo que tenha havido um desconforto de Bernardo Carvalho quanto ao texto final e uma

⁶ A partir dessa premissa, Renato Cordeiro Gomes analisa o filme *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, em artigo intitulado "A nação ao redor: da formação enquanto totalidade a interpretações parciais do Brasil".

ideia inicial do Teatro da Vertigem em encenar a nação e uma identidade nacional, de alguma forma o escritor conseguiu fazer reverberar em seus integrantes que tal ideia não era possível ou concebível na contemporaneidade. Assim, *BR3* mostra fragmentos de Brasil, e não uma representação totalizante de Brasil.

Referências

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, p. 127-133, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 22 jan. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867v6i0p127-133>

ARAÚJO, Antônio. Entrevista. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 20, jul.-dez. 2004.

ARGULLOL, Rafael. A Cidade-turbilhão. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 23, p. 59-68, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 19 jan. 2020.

CANCLINI, Néstor Garcia. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, ano III, n. 2, abr.-jul. 2007. Disponível em <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/02/bernardocarvalho.htm> Acesso em: 24 jan. 2020.

CARVALHO, Bernardo. Entrevista. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 252-263, jan.-jun. 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/6893>. Acesso em: 24 jan. 2020.

FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). *Teatro da Vertigem*: BR3. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. A vertigem do teatro: a reinvenção do teatro como experiência. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 17, maio-ago. 2003.

GOMES, Renato Cordeiro. A nação ao redor: da formação enquanto totalidade a interpretações parciais do Brasil. *Revista Conexão Letras*, [s.l.], v. 10, n. 13, maio 2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/article/view/55697>. Acesso em: 25 jan. 2020. <https://doi.org/10.22456/2594-8962.55697>

GOMES, Renato Cordeiro. Imaginar a nação em tempo heterogêneo e midiático: herança, espectro, resíduos. XVIII ENCONTRO DA COMPÓS, Salvador, p. 1-15, jun. de 2013. Disponível em: http://www.compos.org.br/data/biblioteca_2120.pdf. Acesso em: 30 jan. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Cidade ou cidades? *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, IPHAN, Rio de Janeiro, n. 23, p. 95-115, 1994. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf. Acesso em: 20 jan. 2020.

LABAKI, Aimar. Antonio Araújo e o Teatro da Vertigem. In: NESTROVSKI, A. (ed.). *Teatro da Vertigem*. Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

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

LIMA, Mariangela Alves de. Teatro da Vertigem empreende viagem transformadora pelo Rio Tietê. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, 15 abr. 2006.

MATERNIO, Angela. Meditação sobre a noite: paisagem e fronteiras em BR3. *Sala Preta*, São Paulo, n. 7, p. 229-253, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57341/60323>. Acesso em: 25 jan. 2020. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867v7i0p229-253>

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependentes universais. In: *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

TEATRO DA VERTIGEM. *BR3*. [200-]. Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/BR3>. Acesso em: 22 jan. 2020.

Carolina Montebelo Barcelos

Doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; pesquisadora e professora de teatro.

Endereço para correspondência

Carolina Montebelo Barcelos

Rua Álvaro Chaves, 6/402

Laranjeiras, 22231220

Rio de Janeiro, RJ, Brasil