

GUIMARÃES, Julia. **Da intervenção ao enquadramento**: diálogos com o hipercentro de Belo Horizonte na obra *PassAarão*, do Grupo Espanca! Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG; Residência Pós-Doutoral; supervisão de Fernando Mencarelli; Bolsista CNPq de Pós-Doutorado Júnior (PDJ).

RESUMO

O artigo se propõe a investigar/problematizar um modelo de diálogo *site-specific* com o espaço público presente nas artes cênico-performativas atuais: aquele que busca ressignificar o espaço por meio do *enquadramento* de realidades pré-existentes. Como recorte de pesquisa, será feita uma análise do espetáculo *PassAarão* (2017), do Grupo Espanca! (BH). Observa-se que o princípio do enquadramento reconfigura a prática cênica em pelo menos três aspectos: ao conceber o artista como “conector” de realidades encontradas; ao intensificar a reflexividade, junto ao espectador, sobre os modos de olhar para um determinado território; ao valorizar a teatralidade do cotidiano e aqueles que a constroem – os chamados “praticantes ordinários da cidade”.

Palavras-chave: *Site-specific*. Enquadramento. Intervenção. Arte contextual. Partilha do sensível.

From the intervention to the framing: dialogues with the center of Belo Horizonte in the performance *PassAarão*, created by Grupo Espanca!

ABSTRACT

This article aims to investigate/problematize a model of *site-specific* dialogue with the public space present in the contemporary scenic-performing arts: one that seeks to re-signify the space through the *framing* of pre-existing realities. As a research focus, it will be made an analysis of the performance *PassAarão* (2017), from Grupo Espanca! (BH). It is observed that the *framing* principle reconfigures the scenic practice in at least three aspects: in conceiving the artist as a “connector” of found realities; by intensifying the reflexivity of the audience, about the ways of looking at a specific territory; by valuing the theatricality of daily life and those who construct it - the so-called “ordinary practitioners of the city”.

Keywords: Site specific. Framing. Contextual art. Distribution of the sensible. Urban intervention.

Nos últimos anos, uma das características mais visíveis e emblemáticas das artes cênico-performativas brasileiras diz respeito aos modos com que buscam aproximar-se dos campos da realidade. Tal impulso assume formas e objetivos muito variados, que vão desde a proposta de se ficcionalizar o real até a de interagir artisticamente com a realidade mais imediata do teatro, aquela composta pelo microcosmo social dos espectadores.

Nesse âmbito, surgem também propostas *site-specific* que tomam o diálogo com o seu entorno não apenas como o ponto de partida, mas sobre tudo de chegada para suas proposições. Trata-se de criações que pensam o espaço onde se situam e a realidade que as cerca como uma “oferta de acontecimentos” (ARDENNE, 2006, p. 28). Diante dessa perspectiva, a criação da obra já não se baseia unicamente na ação de *intervir* no espaço, como é o mais recorrente à arte urbana cênico-performativa brasileira, mas sobre tudo em “encontrar” e “rearranjar” realidades pré-existentes. Trata-se de uma lógica artística calcada primordialmente no ato da *escuta*.

Dentro dessa perspectiva, é também a função do artista que se altera. No lugar de criar um mundo imaginário, vinculado ao “como se” de uma ficção inventada, ou ainda um roteiro pré-estabelecido de ações que visem alterar os fluxos do espaço público, a estratégia privilegiada nesse tipo de criação remete ao gesto de *enquadrar* determinados aspectos do real na cena. Trata-se de uma operação na qual o artista aparece não somente como um “criador”, em seu sentido estrito, mas sobre tudo como um “conector” (ARDENNE, 2006) de realidades encontradas. Sua operação consiste precisamente em produzir sentido a partir do manuseio de informações, objetos e acontecimentos previamente presentes no espaço, em uma espécie de dramaturgia *ready-made*.

Nessa concepção, é o próprio marco formal da ficção que igualmente parece mudar de sentido. Aqui, a ficção adquire uma perspectiva expandida, na qual passa a ser definida não em oposição aos “fatos” e à “realidade”, e sim, como um dispositivo pensado para “elaborar estruturas inteligíveis” sobre o real, tal como propõe Rancière (2009) em sua teoria sobre a partilha do sensível.

Para o autor, esse modo expandido de se conceber a ficção será uma característica central do que batiza como “regime estético das artes”. Ao contrário do regime anterior – o representativo – não haveria na “era estética” uma fronteira clara entre “a razão dos fatos e a razão da ficção”, já que ambas se estruturariam sob um princípio semelhante: o de conceber “rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

A partir desses três eixos – a saber, a criação como enquadramento; o artista como conector; e a ficção como elaboração de estruturas inteligíveis sobre o real – a proposta é investigar uma obra criada recentemente, em diálogo com um território localizado no hipercentro da cidade de Belo Horizonte. Trata-se do espetáculo *PassAarão* (2017), do Grupo Espanca!, dirigido por Aline Vila Real, integrante do grupo, e construído a partir de uma investigação sobre os contextos históricos, políticos, artísticos e sociais presentes na rua onde se encontra a sede do coletivo: a Aarão Reis.

Atrizes colam cartazes com frase do morador de rua Dudrin, homenageado no espetáculo.



Foto de Pablo Bernardo. Grupo Espanca!/Divulgação

Na obra, é possível observar dois modelos de diálogo com o entorno em constante sobreposição: aquele que concebe o espetáculo como uma “peça-manifesto” e busca, portanto, dialogar com o espaço sob a perspectiva da

intervenção e da *interpelação*; e outro que parece assumir o trajeto a ser percorrido por atores e espectadores como uma espécie de “visita guiada”, centrada no ato de *escutar, encontrar, enquadrar* e *ressignificar* realidades pré-existentes.

Nos dois casos, haveria uma premissa cênica e discursiva comum, pautada pelo gesto de “tornar visível” não apenas aspectos do espaço público com o qual dialogam, mas também de contextos micropolíticos vinculados a vivências e questões dos atores e atrizes em cena. Não por acaso, a frase que estampa cartazes utilizados em cena e serve como mote dramaturgico/conceitual da obra – cujo autor é Dudrin¹, morador de rua da região com quem o grupo manteve uma relação afetiva – resume o problema político central com o qual *PassAarão* busca lidar: “o invisível não existe”².

Para tecer uma análise sobre o espetáculo, parece necessário, portanto, tomar como ponto de partida justamente a observação sobre os modos como o modelo do *enquadramento* opera cenicamente uma transformação sobre os regimes de “visibilidade” e “pensabilidade” (RANCIÈRE, 2009) daquele espaço. Para tal, serão selecionadas três cenas do espetáculo nas quais a estratégia de enquadramento aparece como eixo da criação. Em diálogo com essa perspectiva, a proposta aqui é também a de abrir a reflexão para um contexto mais amplo acerca do modo de atuação no espaço público em obras cênicas brasileiras contemporâneas.

Os contextos que atravessam a rua Aarão Reis: entre o passado e o porvir

Com duração de quase duas horas, e realizado usualmente em horário comercial – no intuito de abrir-se à rotina habitual da metrópole – *PassAarão* acontece em uma região que historicamente se configura como “território de

¹Dudrin é o apelido de Vicente dos Santos, morador de rua que costumava dormir na porta do Teatro Espanca!, desaparecido da região desde 2014.

² A frase de Dudrin está registrada no curta-metragem dirigido por Fabiana Leite, intitulado *O invisível não existe*. O vídeo está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=O4nCdZ1QVI>>

disputa entre diferentes projetos de cidade”³. Como afirmam os integrantes do Espanca!, a região poderia ser encarada como uma espécie de “micro-cidade”, ao projetar-se como “palco de convívios, conflitos, disputas, festas, manifestações, transitoriedades, diferenças e desigualdades”.

A mencionada pluralidade da região se deve a uma série de contextos que a atravessam. Ela tanto diz respeito à população de rua que habita a Aarão Reis – com a qual o espetáculo *PassAarão* dialoga diretamente, a fim de homenageá-los – como também aos transeuntes que por ali passam diariamente. Nesse último caso, trata-se das coletividades anônimas típicas das grandes cidades, heterogêneas em seus perfis e regiões de moradia, usuárias das diversas linhas de ônibus e da estação de metrô que a rua Aarão Reis abriga.

A região é também emblemática por materializar simbolicamente os entrelaçamentos entre o passado e o presente de Belo Horizonte. Se, por um lado, o nome da rua onde fica a sede do Espanca! remete diretamente ao contexto de construção da cidade – Aarão Reis(1853-1936)foi o engenheiro e urbanista que projetou a capital mineira em 1897 – por outro, a região atualmente é identificada como um dos principais polos de resistência e renovação político-culturais da cidade, o que também evidencia um flerte com o imaginário acerca do futuro da capital.

Em relação a esse último contexto, seria possível citar pelo menos dois projetos, dentre os vários realizados na região, que fomentaram transformações consideráveis nos usos do espaço público da cidade na última década. São eventos que lograram transformar-se em “acontecimentos”, no sentido que propõe Badiou (2013), pensados como “algo que faz aparecer certa possibilidade que era invisível ou inclusive impensável”⁴.

³ Um mapeamento das discussões acerca dos projetos existentes para a região e dos movimentos de resistência cultural que ocupam o território pode ser encontrado aqui: <<http://indebate.indisciplinar.com/2017/02/15/o-que-esta-em-jogo-na-zona-cultural-praca-da-estacao/>>

⁴Tradução nossa para: “(...) un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable”.

O primeiro deles é um projeto dedicado à cultura Hip Hop, o *Duelo de MCs*. Realizado usualmente nas noites de sexta-feira, sob os arcos de um viaduto que fica atrás da rua Aarão Reis, a ação tem como principal atividade a realização de uma batalha de rimas entre os participantes. Criado em 2007, reúne, a cada edição, centenas de jovens vindos de diversas regiões, especialmente das periferias da cidade. Aos poucos, o movimento tornou-se referência não apenas para a comunidade do Hip Hop, mas um cenário de renovação cultural mais amplo, vinculada à afirmação de uma estética e de uma *forma de vida* urbana que pareciam ainda não ter o devido espaço na cidade, além de ter ganhado visibilidade ao ocupar um espaço estratégico da capital.

O outro conhecido movimento da região, igualmente divisor de águas sobre as possibilidades de uso do espaço público, é a chamada *Praia da Estação*⁵. Criada em janeiro de 2010, surgiu como forma de protesto festivo e bem-humorado contra um decreto municipal da mesma época, no qual o então prefeito Marcio Lacerda (PSB) proibia a realização de eventos na Praça da Estação, principal palco público de atrações culturais da cidade, localizada na outra extremidade da rua Aarão Reis.

Performado por jovens de diversos setores culturais da cidade, o protesto tinha ares de festa e carnaval, devido à situação que conduzia a proposta: criar um ambiente de praia na principal praça da cidade, com protestantes em trajes de banho – com seus biquínis, maiôs, cangas, cadeiras e guarda-sóis –, refrescados por jatos de caminhão-pipa, sempre pago com doações espontâneas dos participantes ali presentes.

Realizada quase sempre nas manhãs e/ou tardes de sábados, a Praia da Estação gerou pelo menos dois desdobramentos significativos para a cidade. De um lado, abriu espaço para uma articulação política vinculada a certa insatisfação de diversos setores da cidade com a política neoliberal implantada pelo então prefeito Márcio Lacerda, em especial no que se refere ao nítido projeto de mercantilização do espaço público engendrado pelo ex-

⁵ Para uma análise esmiuçada sobre o movimento, recomendo a leitura da dissertação de Thálita Motta Melo, intitulada *Praia da Estação: carnavalização e performatividade* (2014). Link: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-9REMHA>>

governante⁶. Tal insatisfação foi canalizada no *Movimento Fora Lacerda*, que buscou dar visibilidade aos descaminhos de sua gestão.

Em 2016, o *Movimento Fora Lacerda* desdobrou-se criação da plataforma *Muitas | Cidade que Queremos*. Calcada no slogan “outra política é possível” e com a proposta de “ocupar” espaços de poder, a plataforma reuniu candidata(o)s cujos corpos e pautas evidenciam o projeto de valorização da diversidade⁷, especialmente aquela vinculada a grupos minorizados, no intuito de propor uma gestão pública mais democrática, compartilhada e horizontal, em sintonia com os rumos de novos partidos e movimentos de esquerda em escala internacional.

A partir do ensejo por ocupar espaços públicos da cidade com manifestações simultaneamente festivas e politizadas – a exemplo do que foi instaurado pelo movimento *Praia da Estação* – houve também, em 2011, o ressurgimento do Carnaval de rua da cidade, com a criação de dezenas – e posteriormente centenas – de blocos carnavalescos, dentre eles o da própria Praia da Estação. Por conta desse contexto, a atmosfera híbrida de performatividade festiva e protesto torna-se a característica mais singular da retomada do carnaval de rua da cidade.

Devido a essa sobreposição de cenários significativos, a região na qual se situa a sede do grupo Espanca! pode ser vista como um território que, como mostra Delgado (2011), hibridiza as noções de *espaço público* e de *esfera pública*. Isso porque funciona simultaneamente como “[...] conjunto de lugares de livre acesso e [...] âmbito em que se desenvolve uma determinada forma de vínculo social e de relação com o poder”⁸ (p. 19).

É justamente no desejo de dialogar com esse território de efervescência, onde se reinventam constantemente formas de convívio, arte, visibilidade e

⁶ Marcio Lacerda esteve à frente do município em duas gestões: 2009-2012 e 2013-2016.

⁷Filiada ao PSOL, a plataforma *Muitas* reúne mulheres, pessoas negras e LGBTQs, povos indígenas, juventudes entre suas (seus) candidata(o)s. Em 2016 elegeu em Belo Horizonte as vereadoras Áurea Carolina e Cida Falabella. Em 2018, elegeu a deputada federal Áurea Carolina, quinta mais votada em MG, e a deputada estadual Andréia de Jesus.

⁸Tradução nossa para “[...] sobre posición de interpretaciones que hasta entonces habían existido independientemente: la del espacio público como conjunto de lugares de libre acceso y la del espacio público como ámbito en el que se desarrolla una determinada forma de vínculo social y de relación con el poder”.

resistência, que em 2010, os integrantes do grupo Espanca! elegem um galpão na rua Aarão Reis como endereço da sua sede. Desde então, os projetos realizados em seu teatro⁹ não apenas têm fomentado as atividades ali existentes como também colaboram para criar novas paisagens do visível e do pensável para a região e para a cidade.

No entanto, é somente com *PassAarão* que o grupo belo-horizontino irá levar o diálogo com o contexto imediato que o cerca para o interior de sua criação. Conhecido como um coletivo que colaborou para reinventar as possibilidades de dramaturgia e encenação na cidade e no país – ao criar obras que flertavam simultaneamente com o teatro do absurdo e com a poética do cotidiano, numa tentativa de aproximar-se do espectador – o Espanca! inicia uma investigação mais direta sobre a realidade em sua criação anterior, batizada como *Real – revista de teatro político* (2015). Ali, alguns fatos que ganharam destaque na esfera pública recente do país surgiam recriados em cena, sob a perspectiva de se “ficcionalizar o real”.

Já no caso de *PassAarão*, criado a partir de uma série de estudos artísticos¹⁰, a ideia a perpassar a criação era não só a de se conceber uma obra *a partir* dos contextos da Rua Aarão Reis, mas sobretudo *com* a rua que abriga sua sede. Dentro dessa premissa, são os contextos do passado e do presente da região que aparecem como matéria da obra, numa costura cênica que intenta não somente transformar tais contextos, mas sobre tudo apresentá-los e reelaborá-los durante o espetáculo, com a ajuda de dispositivos distintos.

Alterações na paisagem do visível: realidades enquadradas cenicamente

Para compreender de que modo o princípio do enquadramento cênico surge explorado no espetáculo *PassAarão*, serão analisadas três cenas nas quais o *investimento sobre o ato de olhar* aparece como eixo da construção teatral. Enquanto a primeira cena aborda o contexto de nascimento da cidade

⁹ Como exemplo, podemos citar os projetos Arte no Centro e a Segunda PRETA. Para saber mais: <http://espanca.com/c/teatro-espanca/>

¹⁰ Em 2016, foram realizados diversos Núcleos de Criação, idealizados por integrantes do Espanca! em parceria com outros artistas, com o objetivo de investigar aspectos vinculados à rua Aarão Reis. Para saber mais, leia aqui: <http://espanca.com/passaaraao/>

de Belo Horizonte, na segunda e na terceira o foco recai sobre os transeuntes anônimos, “praticantes ordinários da cidade” (CERTEAU, 1994) que diariamente passam pela região. Ao mesmo tempo, seria possível iniciar esta análise pela investigação de um modelo de condução do espectador explorado nas duas primeiras cenas selecionadas: o da *visita guiada*.

Pensada como uma obra deambulatória, *PassAarão* inicia-se no número 429 da rua Sapucaí, localizada atrás da praça central da cidade (Praça da Estação). Trata-se de uma área que possui uma vista panorâmica e privilegiada da capital mineira. Em 2017, a rua Sapucaí tornou-se inclusive um mirante de arte urbana¹¹, o que também dialoga com as transformações recentes na própria estética do hipercentro de Belo Horizonte, como foi mencionado anteriormente.

Escadaria de acesso à estação do metrô é o ponto de partida para percurso de *PassAarão*.

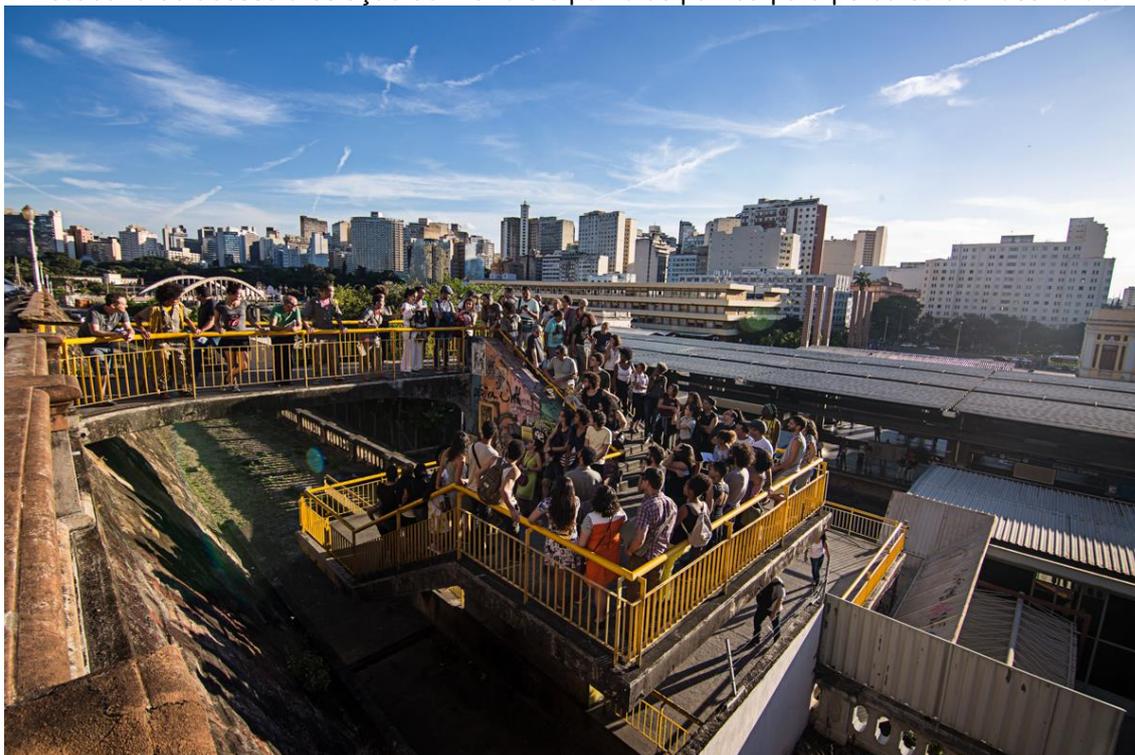


Foto de Pablo Bernardo. Grupo Espanca!/Divulgação

A opção por iniciar o espetáculo em um espaço de onde é possível mirar a cidade sob uma perspectiva ampliada e longínqua não parece ser aleatória. Também a dramaturgia dessa primeira sequência, assinada por Allan da Rosa,

¹¹ A criação de um mirante na rua Sapucaí é fruto das ações do projeto CURA – Circuito Urbano de Arte, criado em 2017 e voltados à pintura de fachadas laterais de prédios (empenas) e murais da cidade. Informações: <https://cura.art/>

valoriza justamente o diálogo com capital como um todo, e não apenas com a região do hipercentro. Isso porque a primeira aproximação contextual do espetáculo sobre a rua que abriga a sede do Espanca! diz respeito ao seu próprio nome. A partir de uma investigação sobre quem foi Aarão Reis – arquiteto e urbanista responsável por projetar a nova capital de Minas Gerais – chega-se à reflexão sobre os projetos de cidade que circundaram sua inauguração em 1897.

Para dialogar com esse contexto histórico, a forma cênica assemelha-se a uma espécie de visita guiada pela cidade. Nela, temos acesso, via relato dos atores e atrizes da montagem¹², a informações relativas aos espaços que vemos diante de nós. Nessa primeira parte, o público divide com o elenco os degraus das escadas que dão acesso à estação do metrô. Dali, contemplamos a cidade à distância, ou seja, construímos uma relação ótica de separação sobre aquilo que vemos. Estamos e não estamos naquele espaço, que, daquela perspectiva, parece pedir para ser contemplado e decifrado.

Nessa cena inicial, é possível observar a construção da estética contextual que nos interessa conceituar aqui. A ideia do artista como “conector” de realidades pré-existentes se evidencia na opção de sobrepor as histórias que dão origem à cidade a breves comentários sobre as distintas origens dos atores da obra, alguns deles migrantes, vindos de cidades do interior do estado, como Minas Novas e Sabará.

É também a ideia de alterar regimes de visibilidade que se destaca na sequência inaugural da obra. Enquanto contemplamos a cidade das escadarias da rua Sapucaí, os atores-guias nos revelam uma série de informações usualmente apagadas da dita “história oficial”. Por exemplo, a descrição das instalações precárias onde ficavam os trabalhadores que construíram a estação ferroviária. Ou, ainda, o relato sobre a expulsão de moradores pobres do centro de BH para viabilizar a construção da capital. Também nessa cena, aspectos corriqueiros da cidade surgem desnaturalizados, como no comentário sobre o baixo índice de ruas da cidade com nomes de mulheres ou da

¹² O elenco de *PassAarão* é formado por Bremmer Guimarães, Brunno Oliveira, Denise Leal, Igor Leal, Kely de Oliveira, Michelle Sá, Pedro Henrique Pedrosa, Sammerlêgo Lemos, Soraya Martins.

existência de diversos edifícios públicos que levam a palavra “palácio” em seu nome.

Nessa primeira cena, a dramaturgia surge inteiramente estruturada a partir do rearranjo de informações pré-existentes. Nessa operação, a construção estética diz respeito justamente ao investimento sobre o *modo de olhar* para o contexto histórico daquele espaço. Trata-se de uma lógica que poderia aproximar-se da chamada “ficção da era estética”(RANCIÈRE, 2009), descrita anteriormente. Como se nas entrelinhas dessa cena pudesse ser extraída a pergunta sobre como miramos e compreendemos uma cidade.

Ao mesmo tempo, a forma escolhida pelo grupo para conectar atores e espectadores – o modelo de uma visita guiada– poderia ser pensada em diálogo com o que Sánchez chama de “dispositivo poético anti-hegemônico” (SÁNCHEZ, 2016a) ou “contradispositivo” (idem, 2016b, p.318). Se os dispositivos podem ser pensados como “máquinas de fazer ver e fazer falar” (DELEUZE, 1990), responsáveis por “conformar e controlar nossa subjetividade” (SÁNCHEZ, 2016b, p.317), os contradispositivos poéticos seriam aqueles que se apropriam dos procedimentos e lógicas de enunciação dos dispositivos existentes no intuito de subverte-los.

E como se criam dispositivos poéticos anti-hegemônicos? Profanando os dispositivos existentes. [...] A prática artística participa na profanação alterando momentaneamente as condições de enunciação, fazendo visível o escondido, [...] parasitando contextos, reorganizando até o absurdo os elementos [...] ¹³

Em *PassAarão*, o dispositivo da visita guiada é profanado a partir de um princípio simples: o de *dar a ver* contextos descartados pela história oficial. Isso porque, no lugar de reconstruir a história de Belo Horizonte sob o ponto de vista “oficial” do poder, a dramaturgia volta-se justamente para as figuras

¹³ Tradução nossa para: “¿Y cómo se crean dispositivos poéticos antihegemónicos? Profanando los dispositivos existentes. [...] Los dispositivos poéticos serán siempre profanación de dispositivos. [...] La profanación puede ser también entendida como una “desestabilización”. [...] La práctica artística participa en la profanación alterando momentáneamente las condiciones de enunciación, haciendo visible lo escondido, [...] parasitando contextos, reorganizando hasta el absurdo los elementos [...]”

cotidianas anônimas de algum modo exploradas ou segregadas no processo de urbanização que deu origem à capital.

Aqui, é possível vislumbrar um primeiro tratamento cênico sobre a frase “o invisível não existe”, vinculada ao ato de recontar a história de uma cidade a partir de suas camadas menos evidentes, muitas vezes assumidamente ocultadas pelas representações hegemônicas. Nessa relação, poderiam também ser encontrados ecos da perspectiva proposta por Certeau (1996), quando diz que “o que interessa ao historiador do cotidiano é o Invisível...” (p.31).

Se a primeira cena de *PassAarão* de algum modo parece lembrar o formato das tradicionais visitas guiadas presentes em destinos turísticos – centradas em recontar a história de um determinado espaço – em uma cena posterior é o próprio dispositivo-museu que surge “profanado”. Logo após descer as escadarias da rua Sapucaí, atores e espectadores adentram uma passagem subterrânea que dá acesso à estação de metrô. Nas paredes desse corredor, grafites, lambes, cartazes, textos e desenhos diversos compõem uma espécie de escrita coletiva e anônima no espaço.

É em diálogo com essa “oferta de acontecimentos” que *PassAarão* articula sua visita guiada sobre esse espaço, agora voltada a profanar o dispositivo-museu. Mais uma vez, o recurso cênico explorado para operar certa inversão nas lógicas de funcionamento é relativamente simples: trata-se do convite feito pela atriz Denise Leal – guia dessa “galeria urbana” presente no hipercentro da capital – para que o público observe *como obra de arte* as distintas intervenções gráficas existentes ali.

Divididos em duas fileiras, percorremos a galeria junto aos atores, deixando a passagem livre para que os transeuntes possam circular pelo espaço. O fato de ser um corredor recortado no espaço, comprido, estreito e fechado, parece colaborar para a situação de *enquadramento* proposta. Ali, não apenas as diversas intervenções gráficas impressas aleatoriamente nos corredores de suas paredes surgem dilatados pela situação cênica proposta, como também as pessoas que passam por nós adquirem outra qualidade de

presença, embora a maior parte delas esteja alheia à moldura teatral na qual se inserem temporariamente.

A atriz Denise Leal nos conduz pela visita mostrando as inscrições catalogadas em sua “curadoria”. Destaca uma obra de grafite anônima, situada no “5º passo à esquerda da galeria”, ressaltando que ela também pode ser encontrada em outros locais da cidade, embora ainda não esteja certa sobre sua autoria. Atenta-nos a um desenho que recebeu pelo menos duas outras intervenções póstumas, de frases que ressignificavam a imagem inicial e travavam um diálogo público entre si. Nos convida a imaginar quem seria a pessoa que escreveu um trecho de letra de música em uma das paredes da galeria e no que ela estaria pensando enquanto realizava aquela minúscula ação.

Espectadores percorrem a galeria urbana enquanto observam inscrições nas paredes



Foto de Pablo Bernardo. Grupo Espanca!/Divulgação

Nesse ato de ressignificação, quem ganha visibilidade é a figura que Certeau chama de “praticantes ordinários da cidade” (1994). São esses cidadãos anônimos que, com gestos inicialmente considerados demasiado

banais para serem *vistos*, deixam rastros de usos criativos e impensados sobre o espaço.

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 1994, p. 171)

Na fala de Certeau, é possível vislumbrar duas vertentes daquilo que o autor denomina como “a invenção do cotidiano”. De um lado, a invenção como sinônimo dessas práticas ordinárias – e, no entanto, significativas a respeito de como um espaço é efetivamente “praticado” – operadas por anônimos e ignoradas pelas representações dominantes. De outro, o cotidiano como invenção no sentido epistemológico, como elemento que precisa ser efetivamente pensado e estudado para existir como forma de produção de conhecimento.

É uma perspectiva semelhante que a situação vivenciada na “galeria urbana” de *PassAarão* nos propõe. O cotidiano ordinário, para ser pensado, precisa, primeiramente, *existir*. É a partir desse gesto *ready-made* que se inaugura, para o espectador, a possibilidade de construir sentido e produzir *ficção* a partir de uma gramática urbana heterogênea, composta não apenas de obras consideradas como tal – caso dos grafites – mas também de intervenções diversas, como assinaturas, cartazes, QR codes, desenhos e rabiscos, exposto ali às mais impensadas decifrações.

Assim, a sequência na qual atravessamos esse corredor traz algo dessa relação difusa entre agir e observar. Pois ao mesmo tempo em que passamos a enxergar infinitos detalhes, a princípio invisíveis, nas paredes da galeria, também existe uma metarreflexão sobre nosso próprio ato de mirar e “catalogar” as “obras” ali presentes, vinculado ao fato dele surgir emoldurado pelo marco teatral.

Aqui também, o ato de profanar dispositivos existentes acompanha emblemáticos desdobramentos. Ao apropriar-se das “regras” provenientes da

lógica museológica— como a presença do curador, a seleção de obras, as explicações conceituais e contextuais sobre cada um daqueles objetos artísticos e o percurso de um grupo pelo espaço da galeria— a situação coletiva proposta ali sugere duas possíveis leituras.

De um lado, a possibilidade de que a autoria artística esteja vinculada à figura, democrática por excelência, do “qualquer um” (RANCIÈRE, 2009) – ou seja, dos cidadãos anônimos que interferem naquela paisagem. De outro, a valorização do gesto *ready-made* de produzir sentido a partir da conexão entre distintos elementos, o que faz lembrar também outros procedimentos dadaístas, como o da colagem e a ênfase na aleatoriedade ou, ainda, a própria arte conceitual.

No limite, era a singularidade de uma forma de olhar e de (re)pensar o espaço que sutilmente se instaurava ali. E como venho tentando propor até aqui, trata-se de uma alteração que, em um patamar mais abrangente, vincula-se a certo modo particular de compreender a criação no espaço público, na qual interessa menos intervir em seu entorno— seja por meio da ação ou da representação— do que construir enquadramentos e “situações” (CORNAGO, 2016) que proponham modos outros de ver e pensar o espaço onde estamos.

Se na cena de diálogo com a “galeria urbana”, é a lógica do “dispositivo cênico” (MENDES, 2017) que organiza a situação teatral vivenciada pelos espectadores, na derradeira sequência de *PassAarão* —a única realizada dentro do Teatro Espanca! — o princípio criativo dialoga intensamente com a noção de “enquadramento cênico”. Nessa última cena, que ocorre logo após o simbólico reencontro da atriz Denise Leal com o morador de rua Dudrin na porta do teatro — representado por um boneco¹⁴ em escala ampliada, como homenagem à população de rua da região — somos convidados a adentrar o galpão do Espanca! e a sentar em cadeiras situadas de frente para a porta do teatro. “Podem entrar, o teatro vai começar”, nos convida Denise.

O que assistimos, no entanto, é a própria movimentação de transeuntes na porta do espaço, agora ressignificada pela moldura teatral. Nesse derradeiro

¹⁴ Criado em parceria com o grupo Pigmalião escultura que mexe

ato de contemplação do corriqueiro, usualmente invisibilizado pela temporalidade veloz dos grandes centros, somos convidados a observar os fluxos de um cotidiano menor. Assistimos ao vendedor parado na porta do teatro com seu pequeno estabelecimento ambulante. Ao garoto sentado no banco embaixo da marquise. À jovem que atravessa correndo a porta do teatro para alcançar seu ônibus. À senhora que devolve o olhar curioso para aquele aglomerado de espectadores que formamos ali, também suscetíveis à mirada alheia.

Nos poucos minutos que dura essa derradeira sequência do espetáculo, o ato minimalista de simplesmente sentar e contemplar a rua Aarão Reis surge emoldurado não apenas pelos contornos físicos da entrada do teatro, mas também da moldura sonora de uma música que escutamos ali dentro. Trata-se de uma cena que se apropria de outra, realizada anteriormente por um dos integrantes do Espanca!, Marcelo Castro. Batizada como *Ruído* e apresentada pela primeira vez em 2013, a versão original utilizava o mesmo procedimento performativo, com a diferença de que a ação de escutar coletivamente a rua surgia dilatada, já que sua duração correspondia ao tempo de um disco, tocado do início ao fim.

Espectadores observam movimento dos transeuntes na porta do Teatro Espanca!



Foto de Pablo Bernardo. Grupo Espanca!/Divulgação

Conclusão: enquadramento como resposta crítica ao paradigma da ação

Nessa última cena de *PassAarão*, o princípio que temos discutido até aqui – o enquadramento cênico – ganha sua versão mais evidente. Mais do que em outras passagens, nessa sequência o exercício cênico consiste expressamente em *projetar uma mirada teatral sobre o cotidiano*. Por essa razão, a estratégia poderia aproximar-se da própria noção de teatralidade, tal como é desenvolvida por Féral (2015).

Para a autora, a teatralidade deve ser compreendida como um ato performativo, que pode tanto ser produzido por quem olha quanto por quem faz. Mais do que uma propriedade específica, trata-se de um processo, uma operação cognitiva centrada no “efeito de enquadramento” (p. 89) produzido pela inscrição do olhar.

Percebida dessa forma, a teatralidade não seria apenas a emergência de uma fratura no espaço, uma clivagem no real que faz surgir aí a alteridade, mas a própria constituição desse espaço por meio do olhar do espectador. (FÉRAL, 2015, p. 89)

Nessa perspectiva, o teatro centrado no princípio do enquadramento seria aquele mais voltado ao ato de olhar do que ao de intervir. Trata-se de um desvio de curso que nos parece interessante para pensar a arte urbana cênico-performativa atual em diálogo com as críticas ao paradigma da ação que vêm sendo desenvolvidas nos últimos anos por diversos autores (CORNAGO, 2016; EIERMANN, 2012).

Enquanto Cornago observa que a ação acabou por converter-se em uma “forma a mais de espetáculo”, inclusive com uma “teatralidade própria” (p. 22), Eiermann investiga as razões para o movimento que denomina “giro pós-espetacular”. Ambos defendem que os ideais de imediatez e espontaneidade que impulsionaram o investimento na ação em detrimento à representação no decorrer do século XX merecem uma revisão crítica neste início de século XXI, uma vez que se tornaram um dos pilares fundamentais para o capitalismo neoliberal da atualidade.

Por outra via, diversos teóricos brasileiros¹⁵ também têm problematizado o lugar da ação a partir de um diagnóstico semelhante, com vistas a investigar a potência de atos como a “contemplação”, a “interrupção”, a “meditação” e a “escuta”, sobretudo no contexto vinculado ao trabalho do ator.

Ao mesmo tempo, alguns modos de intervenção no espaço urbano reiteradamente praticados no Brasil nas duas últimas décadas – por exemplo, o gesto tão emblemático quanto desgastado de *interromper o trânsito* com uma ação cênica – parecem esvaziar seu sentido diante de uma sociedade cada vez mais anestesiada pelo excesso de estímulos e de informação. Como afirma Kon (2016), “(...) é o próprio espaço da rua como palco de uma intervenção radical e inesperada que parece já estar institucionalizado, normalizado” (p. 85). A consequência, observa Ardenne (2006), a respeito da arte pública não programada, é que “nada realmente crítico, sedicioso ou inclusive transformador ocorre na maioria dos casos” (p. 57).

É justamente pelo diagnóstico de que algumas das estratégias mais frequentes na produção artística cênico-performativa brasileira estariam de algum modo saturadas que surge aqui a proposta teórica de se redirecionar o foco da “intervenção” ao “enquadramento”. Em um contexto no qual as sociedades contemporâneas se caracterizam pelo “cansaço” (HAN, 2015), parece ser importante compreender de que modo a arte urbana pode investir em atos como o de “escutar” e “contemplar”, presentes no espetáculo *PassAarão*.

Não por acaso, as cenas do espetáculo que buscam alterar a percepção da cidade pela via da “interferência” e “interrupção” em seus “fluxos” habituais (CARREIRA, 2009; ARAÚJO, 2011) foram deixadas de lado, a fim de privilegiar aquelas nas quais se busca um objetivo semelhante, porém pelo viés da escuta/atos de olhar e pelo gesto de tornar a cena permeável e porosa ao entorno.

¹⁵ Exemplos dessa perspectiva estão desenvolvidos no dossiê *Artes da cena e práticas performativas* (2018), publicado na Revista Pós (UFMG), organizado por Cassiano SydowQuilici, Daniel Reis Plá, Fernando AntonioMencarelli, Nara Keiserman, Tatiana Motta-Lima. Link: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/issue/view/16>>

Como afirma o dramaturgo franco-uruguaio Sérgio Blanco, nessa “era de dispersão mediática¹⁶” o teatro ganha ainda mais relevância, justamente por ser a arte que historicamente tem preocupado em investir sobre o “ato de olhar”, ou sobre o processo mesmo que envolve o jogo de projeções da mirada. Nesse sentido, valorizar o princípio do enquadramento cênico pode ser um modo não apenas de se operar cenicamente uma crítica ao duplo *ação-intervenção*, como também uma prática voltada para o que Féral (2015) chama de “exercício do olhar”.

Nas entrelinhas desse deslocamento, aparece ainda aquilo que Rancière (2014) chama de *ficção*, centrado em mudar os referenciais acerca do visível e do enunciável. “Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. E o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação” (p. 64).

Ao explorar procedimentos artísticos que consistem em “mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado” (idem, p. 64), as cenas do espetáculo *PassAarão* aqui analisadas logram produzir “rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmicas dos afetos” (ibidem, p. 64). Se, como afirma Dudrin, o “invisível não existe”, uma forma potente de performar sua visibilidade diz respeito justamente ao gesto(re)organizar a experiência do espectador, ao explorar modos sensíveis de diálogo com um determinado território a partir de uma abertura radical às suas singularidades.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Antônio. Ações disruptivas no espaço urbano. *In: MEMÓRIA ABRACE DIGITAL - REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE*, 6., 2011, Porto Alegre, RS. **Anais...** Porto Alegre, RS: ABRACE, 2011. p. 1-6.

ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, D. L., 2006.

¹⁶ Em entrevista ao Oi Futuro. Link: <<http://www.oifuturo.org.br/noticias/a-dramaturgia-de-sergio-blanco-pela-primeira-vez-no-rio/>>

BADIOU, Alain; TARBY, Fabien. **La filosofía y el acontecimiento**. Seguido de una breve introducción a la filosofía de Alain Badiou. Buenos Aires: Amorrortu, 2013.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. **O Percevejo online**, v.1, jan-jul 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1996.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 26, p. 20-41, 2 jul. 2016.

CORNAGO, Óscar. ¿Que és un dispositivo?. *In*: DELEUZE, Gilles. **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

DELGADO, Manuel. **El espacio como ideología**. Madrid: Catarata, 2011.

EIERMANN, André. Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes. **Telón de Fondo – Revista de teoría y crítica teatral**, Buenos Aires, v. VIII, n. 16, p. 1-24, dez. 2012. Disponível em: <http://www.telondedefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/421/teatro-postespectacular-la-alteridad-de-la-representacion-y-la-disolucion-de-las-fronteras-entre-las-artes.html>. Acesso em: 18 jan. 2017.

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

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Editora Vozes. 2012.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KON, Artur Sartori. Se há transgressão no teatro paulistano contemporâneo: gestos e imagens. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 26, p.78-91, 2 jul. 2016.

MENDES, Julia G. **Teatros do real, teatros do outro**: os atores do cotidiano em cena contemporânea. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SÁNCHEZ, José A. Dispositivos de representación. *In*: SÁNCHEZ, Jose A. **Ética y representación**. México D. F.: Paso de Gato, 2016.

SÁNCHEZ, José A. Dispositivos poéticos I, mar. 2016a. *In*: **Parataxis 2.0**. Apresenta textos escritos pelo teórico e professor espanhol José Antonio Sánchez. Disponível em:
<https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>. Acesso em: 19 nov. 2018.