BRASILIANA: JOURNAL FOR BRAZILIAN STUDIES

O asfalto é nosso palco: a experiência do espetáculo *1961-2013* no contexto das marchas de junho de 2013

Resumo

Este artigo retrata a experiência do espetáculo *1961-2013* do grupo *ZAP 18* (Zona de Arte da Periferia – 18 é o número do endereço do espaço), de Belo Horizonte, no contexto das passeatas de junho de 2013. A peça – montada em 2009 – se estruturava como uma grande linha do tempo e buscava contar a história recente do Brasil, por meio de canções emblemáticas, o olhar da juventude e de movimentos sociais. Coincidência ou não, o espetáculo foi reestruturado no primeiro semestre de 2013 e estava em cartaz justamente nos momentos mais tensos das chamadas "jornadas de junho", que ocorreram no Brasil durante a Copa das Confederações, evento-teste da Fifa para a Copa do Mundo de Futebol de 2014. Por meio de entrevistas com os envolvidos, memórias autoetnográficas e autores que discutem a urbanidade e o movimento das cidades, tentarei estabelecer pontes entre a estrutura da peça e o contexto sociopolítico de 2013.

The street is our stage: the experience of the play *1961-2013* in the 2013 June Marches

Abstract

This article portrays the experience of the play *1961-2013*, from *ZAP 18* (Peripheral Artistic Zone – 18 is the venue's address number), of Belo Horizonte, in the context of the 2013 June Marches in Brazil. The play – from 2009 – was structured as a long timeline and was meant to tell the recent Brazilian history, through remarkable songs, the youth and social movements points of view. Coincidently or not, the play was restructured in the first semester of 2013 and it was playing during the tensest moments of the "June Journeys", which occurred in Brazil during the Confederation Cup, a test event promoted by Fifa, before the World Cup of Football 2014. Through interviews with the artists, personal memories and some authors who discuss the urbanity, I have tried to establish connections between the play and Brazil social political context in 2013.

É o desafio de quem faz teatro e realidade, porque a realidade sempre vai invadir sua sala de ensaio sem pedir licença. Ela não vai bater antes, ela vai arrebentar sua porta.

(Falabella, 2017)

Figura 1

Divulgação da temporada da peça em junho de 2013



Nota. Foto: Talita Oliveira. Fonte: Arquivo *ZAP 18*.

A frase de Cida Falabella, diretora teatral, integrante da *ZAP 18*[1], serve como epígrafe para pensar na característica inacabada do espetáculo *1961-2013*[2], sobretudo em meados de 2013. Na trajetória da peça, o choque entre realidade e teatro, palco e rua, nunca foi tão intenso quanto em junho daquele ano, quando o espetáculo já acumulava quatro anos de carreira e tínhamos mais uma temporada programada. Foi justamente naquele período que milhares de pessoas saíram às ruas para protestar sob diferentes bandeiras e interesses, durante a realização da Copa das Confederações de Futebol, em várias cidades de todo o Brasil[3]. Tratava-se de um evento-teste promovido pela FIFA nos países sede da Copa do Mundo de Futebol. A coincidência torna-se ainda maior, pois estávamos prestes a estrear uma nova versão do trabalho, substituindo artistas da versão original da peça, de 2009.

[1]A *ZAP 18* (Zona de Arte da Periferia) é um coletivo artístico que possui sua sede - de mesmo nome, no bairro Serrano, regional Pampulha de Belo Horizonte – desde 2002 e lá desenvolve sua pesquisa voltada para teatro e realidade(s). Na trajetória do grupo, destacam-se trabalhos como *Esta Noite Mãe Coragem* (2006), *1961-2009* (2009) e *Homem Vazio na Selva da Cidade* (2017), espetáculos que trazem um forte posicionamento do grupo diante de fatos, situações e contextos sociais prementes que fazem parte da rotina de seus integrantes e de seus vizinhos no bairro Serrano e região. Para saber mais: https://www.youtube.com/watch?v=14e1Lw9Twz4&t=13s

[2]O espetáculo teve seu nome alterado a cada novo ano. Apesar das muitas mudanças, considero que tivemos duas versões principais: a primeira *1961-2009* e a segunda, *1961-2013*, que serve de base para este texto. A segunda versão completa do trabalho está disponível na página: https://www.youtube.com/watch?v=pLKOtCik134&t=31s

[3]Para ser justo, o episódio que desencadeou as passeatas Brasil afora foi o aumento de 20 centavos na passagem de ônibus de São Paulo, capital. Com isso, o Movimento Passe Livre (MPL) convocou diversos protestos que levaram multidões às ruas da cidade e várias pessoas "aproveitaram" a ocasião para protestar contra outras coisas, como a corrupção, a realização dos grandes eventos no país. Para saber mais sobre o Movimento Passe Livre, recomendo: https://www.youtube.com/watch?v=8FacFeGixxY (acesso em 26 de agosto de 2017).

A rotina de apresentações durante aquela temporada, em meio à tensão que percorria o país, era sentida por nós já que nos encontrávamos na fricção cidadãos-artistas, saindo às pressas das passeatas para chegar à *ZAP 18*, receber o público para mais uma noite de apresentação e (tentar) refletir sobre os caminhos dos protestos, a repressão policial e o futuro que se projetava para nós, em um momento turbulento e bastante nebuloso, já que os protestos englobavam insatisfações muitas, algumas bastante contraditórias. Havia uma geração, na qual os atores do espetáculo estavam todos incluídos, que não tinha passado pela efervescência proporcionada pelos grandes atos e concentrações populares dos anos anteriores: a campanha das *Diretas Já*, de 1984, pedindo a retomada democrática, com eleições diretas; ou o movimento dos *caras pintadas*, de 1992, quando milhares de pessoas saíram as ruas para protestar contra o presidente Fernando Collor de Mello, que acuado pelas ruas, pela opinião pública e pelo legislativo, foi o primeiro presidente deposto do cargo.

Depois disso, é possível dizer que os ânimos populares e o ímpeto de ocupar as ruas em protesto arrefeceram. Os movimentos sociais dirão que sempre estiveram nas ruas [e talvez estivessem realmente], protestando contra o que veio na sequência: a política neoliberal iniciada por Itamar Franco e consagrada nos governos Fernando Henrique Cardoso, com o imperativo de retirada de direitos de vários setores sociais, que iam às ruas para protestar. A impressão, no entanto, é que se trataram de movimentos isolados, seja pela narrativa criada pela mídia, seja pela falta de adesão da população como um todo nestas lutas – talvez pelos dois motivos. Depois, com a eleição de Luís Inácio Lula da Silva e um governo de esquerda (centro-esquerda), finalmente, os movimentos sociais viram alguma possibilidade de diálogo, de "sentar à mesa" com o poder público e colocar suas demandas. Houve um inegável arrefecimento das lutas sociais e, consequentemente, um esvaziamento das ruas. A partir dos primeiros anos da década de 2010, para ser exato em 2013, os ânimos se acirravam em torno de um projeto desenvolvimentista de país que estava chegando ao seu limite. Depois de 10 anos de governos do Partido dos Trabalhadores – com a dupla Lula e Dilma Rousseff – parte da população se voltou contra os governantes e, em 2013, saiu às ruas, em grandes passeatas em várias cidades Brasil afora.

Falemos, portanto, de como o espetáculo nos levou até os protestos, do que vimos nas ruas em junho de 2013 e como diretamente os acontecimentos das ruas de Belo Horizonte e de outras cidades do Brasil influenciaram na temporada do espetáculo. Antes, contudo, é preciso contar a trajetória e as pulsões que rendem a primeira versão do espetáculo *1961-2009*, da *ZAP 18*.

Uma peça, duas versões

A peça *1961-2009* pretendeu ser uma longa linha do tempo da história do Brasil, a partir da década de 1960. Os atores usavam seus nomes próprios e se assumiam como sujeitos históricos, "aquele que participa de maneira ativa, mas é também aquele que assume um papel. Estas duas facetas estão presentes na concepção sociológica do termo" (Wautier, 2001, p. 63), o que significava que o ator, também, participava dos processos que narrava, e era evocado a contar sua versão da história do país, de algum modo, concordando com Féral,

> o ator é chamado a "fazer" (*doing*), a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer (*showing the doing*), em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma estética da presença se instaura. (Féral, 2008, p. 209)

A encenação se valia de imagens históricas projetadas em uma grande tela que ficava em uma das extremidades da área cênica. A plateia se dispunha em dois compridos lances de arquibancadas, como passarela, com público dos dois lados, uma arquibancada de frente para a outra. Tal disposição podia remeter à rua, a um sambódromo como a Marquês de Sapucaí ou à própria linha do tempo histórica. "Vai passar nessa avenida um samba popular", diz o samba de Chico Buarque, que sintetiza arquétipos da história do Brasil.

Liderados pelo professor e pesquisador Davi de Oliveira Pinto, fizemos uma extensa pesquisa de músicas que marcaram época e remetiam aos processos históricos do país: *Aroeira*, de Geraldo Vandré; *E agora, José?*, de Paulo Diniz; *O Bêbado e a Equilibrista*, de Aldir Blanc, para citar algumas. Outros três elementos fundamentais para a construção dramatúrgica foram: depoimentos colhidos, em vídeo, de integrantes de movimentos sociais[4] que nos ajudaram a entender a dimensão das lutas populares; depoimentos de alunos de nossa oficina para adolescentes, que traziam a percepção de história dos mais jovens para o espetáculo; e os depoimentos pessoais dos atores sob a provocação *o dia em que virei adulto*[5], que buscava misturar narrativas pessoais, com fatos históricos.

Uma vez que o espetáculo fez uma longa carreira [foram seis anos, até 2015], o próprio nome da peça nos servia como provocação e como um dispositivo performativo, ou seja, uma cena "ancorada em alternâncias de fluxos sêmicos e de suportes, o hipersigno teatral, da mutação, da desterritoriedade, da pulsação do híbrido. O contemporâneo contempla o múltiplo, a fusão, a diluição de gêneros: trágico, lírico, épico, dramático; epifania, crueldade e paródia convivem na mesma cena" (Cohen, 2004, p. XXV). Segundo Silva, "este tipo de teatro, chamado sucessivamente de pós-moderno, pós-dramático ou performativo, trouxe também uma série de tensionamentos e de indecibilidades, tanto no que tange a cena e sua estrutura (a sua dramaturgia e os elementos que ela utiliza), quanto à maneira como o ator pensa, cria e atualiza o seu modo de estar-em-cena, além de transformar a relação estabelecida entre ator e espectador, entre palco e plateia" (Silva, 2013, pp. 11–12).

A ideia era atualizar as temporadas sempre, se possível até o dia da apresentação ou da temporada em curso. Dessa forma, fizemos *1961-2010, 2011, 2012, 2013, 2014 e 2015*. Sempre que uma nova temporada se avizinhava era preciso voltar à sala de ensaio e pensar em cortes, supressões e adições à nossa longa linha tempo. Via de regra, o pouco tempo para lidar com um conteúdo tão próximo fez com que os ensaios e as soluções de novas cenas fossem um tanto quanto precários. Trabalhávamos quase sempre com a possibilidade de depoimentos e reflexões dos atores, notícias de jornal, também textos e reflexões publicados por outros autores e pensadores sobre a atualidade dos fatos. Embora o trabalho tenha passado por mudanças

[4]Levante Popular da Juventude, Movimento dos Trabalhadores Desempregados, Marcha Mundial das Mulheres, Consulta Popular, Movimento de Cursinhos pré-vestibulares contribuíram para dar complexidade e profundidade à peça, em depoimentos gravados em vídeo para a primeira versão. N.A.

[5]A partir de uma provocação do dramaturgo Antonio Hildebrando, passamos a refletir sobre o momento exato [ou quase] que sentimos que nossa vida adulta havia começado. O exercício cênico pedia a correlação entre fato pessoal e fato histórico. Assim sendo, Renato narrava sobre uma relação sexual que rendia uma gravidez indesejada de uma parceira. Eu narrava minha relação com o futebol, o sonho de ser jogador e a emoção com a conquista do Brasil, na Copa do Mundo de 1994. Thiago contava a morte precoce de seu pai e como isso lhe pediu amadurecimento ainda muito jovem. E finalmente, Wesley refletia sobre a economia [plano Cruzeiro, Cruzado, Cruzado II, Cruzeiro Novo, etc.] no Brasil, por meio de seu desejo de ter aparelhos de videogame, o que nunca era possível já que sua família passava por dificuldades financeiras. N.A.

Figura 2
Cena de 1961-2013



Nota. Fonte: Madana Mohana/Arquivo *ZAP 18*.

diuturnas, eu destaco duas versões principais e mais estruturadas da peça: a versão de estreia *1961-2009* e *1961-2013*.

Na primeira versão, éramos Renato Hermeto, Thiago Macêdo, Wesley Rios e Gustavo Falabella Rocha. Também o trio musical responsável pela execução, ao vivo, das músicas, formado por Francisco Rocha, Daniel Vilela e Elisa Santana [a mesma que assinava a direção da peça ao lado de Cida Falabella]. Em 2009, o Brasil ainda era governado por Luís Inácio Lula da Silva e havia um otimismo alvissareiro no ar, com editais e verbas para a cultura, cotas raciais nas universidades públicas e programas efetivos de distribuição de renda, como o Bolsa Família. Além de um momento econômico bastante promissor, *boom das commodities*, com emprego e renda para grande parte da população. Havia críticas, é claro. Já tínhamos passado pelo esquema do Mensalão para nos lembrar da endêmica corrupção política do país, mesmo em um país governado por um partido tão crítico a isso historicamente, como o PT – Partido dos Trabalhadores.

O espetáculo começava na década de 1960, no ambiente político conturbado que renderia o Golpe Militar de 1964. A primeira sequência tinha a figura folclórica e confusa de Jânio Quadros, passava por João Goulart, aprofundava-se nos anos de chumbo da ditadura, encarnada pelo secundarista Edson Luiz, morto pela polícia, em uma revolta estudantil no Rio de Janeiro. Depois, Anistia, Diretas Já, o processo de redemocratização e também as grandes greves no ABC paulista ao fim dos anos 1970, quando surge a figura contundente de Lula. Lula era figura central na peça, mostrávamos como ele se moldou, a cada eleição perdida, para finalmente se transformar em um candidato de consenso em 2002, quando é eleito pela primeira vez, após três derrotas. Com as transformações de Lula e nossas histórias pessoais, íamos nos aproximando de 2009. O espetáculo se encerrava com notícias de jornal do dia da apresentação e alguma reflexão trazida pelos atores, que depois passavam a palavra ao público.

A versão de 2013 mantém a estrutura das primeiras décadas de nossa linha do tempo, mas opta por músicas diferentes. Além disso, do elenco original, permanecem Gustavo Rocha e Thiago Macêdo; nos lugares de Renato Hermeto e Wesley Rios, entram Lucas Costa e Renata Andréa, esta última também assume o papel desempenhado por Elisa Santana e passa a compor o trio musical, que tem Robert Moura, no lugar de Daniel Vilela. Consequentemente, com dois novos atores em cena, os depoimentos individuais foram alterados e reposicionados em nossa linha do tempo[6]. No processo de refazer a peça, novos depoimentos de militantes de movimentos sociais foram gravados. Afinal, os fatos se desenrolavam, a história do país seguia (segue!) viva. Além disso, havia uma nova personagem, a presidenta Dilma Rousseff, que sucedeu a Lula e era uma figura de menos consenso.

O ano de 2013 é marcado pelas jornadas de junho. Em Belo Horizonte, o roteiro invariavelmente era o mesmo: concentração na Praça 7 de Setembro, no centro da capital mineira e caminhada até o estádio do Mineirão, na região da Pampulha onde os jogos ocorriam. Uma caminhada de aproximadamente 5 quilômetros.

Para nós, entre 20 e 30 de junho daquele turbulento 2013, a rotina era: fazer a marcha do centro da cidade até os arredores do Mineirão e seguir para a *ZAP 18* para uma nova apresentação do espetáculo. Enquanto nos preparávamos para entrar em cena, as ruas continuavam movimentadas e tensas, com conflitos violentos entre parte dos manifestantes e a polícia. Na pressa de dar conta dos acontecimentos de horas antes, fazíamos edições relâmpago de conteúdos audiovisuais que seriam projetados em nosso telão naquela mesma noite, combinávamos depoimentos que entrariam na apresentação de logo mais. Em algumas apresentações daquela temporada, terminávamos o espetáculo com transmissões da *Mídia Ninja*[7] projetadas em nossa tela.

No nosso entendimento, não é demais lembrar: a peça cumpria sua função, em seu tempo e espaço, mas o clima tenso seguia fora dali. O teatro com sua mania de grandeza esbarrando em suas limitações reais. A rua, a polícia, o gás lacrimogêneo, a cavalaria, os conflitos [algumas mortes, inclusive. Não nos esqueçamos jamais] eram reais. Nada era mais "real", direto ao ponto que aqueles acontecimentos. Não havia nada mais contundente, naquele momento, que a realidade crua das ruas de todo o Brasil. Há uma história emblemática de Augusto Boal dando oficinas de seu Teatro do Oprimido para guerrilheiros das FARC (Forças Armadas Revolucionárias Colombianas). Após inúmeros exercícios cênicos provocativos e reflexivos – como sói ocorrer nas dinâmicas propostas pelo teatrólogo, os integrantes do grupo paramilitar ofereceram suas armas de fogo para Boal, para que ele pudesse contribuir com a luta na qual eles estejam engajados. Boal responde: "minha arma é o teatro". Com cinco palavras apenas, Boal situa o que é fazer teatro quando flertamos com as realidades que nos rodeiam. É, ao mesmo tempo, uma grandeza e uma limitação do ofício.

Naquela temporada atravessada pelas jornadas de junho, lidando com as pulsões de um real tão próximo, complexo, desafiador, a maneira mais potente para estabelecer esse diálogo entre teatro e realidade era abrir as portas do galpão da *ZAP 18* para a rua e deixar que os fatos invadissem o espaço, sem filtro.

[6]Lucas Costa contava a história e as dificuldades de seu avô, líder sindical durante a ditadura militar e Renata Andrea narrava sua relação com a música, lembrando clássicos da MPB. N.A.

[7]Em sua página na Internet, a Mídia Ninja se descreve como "uma rede de comunicação descentralizada que produz e dissemina conteúdo baseado no trabalho colaborativo e no compartilhamento online". Acesse https://ninja.oximity.com/. N.A.

A cidade feita de cidades

Outro aspecto importante na segunda versão da peça, de 2013, foi sua aproximação com os assuntos ligados à cidade de Belo Horizonte e suas lutas próprias, mais atuais. O espetáculo, desde sua primeira versão (2009), aborda as décadas de 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000, mais voltado para assuntos do Brasil. A partir do novo formato, de 2013 em diante, houve uma clara intenção de trazer as questões da cidade para a cena. "Ninguém mora no país, eu moro em Belo Horizonte, no bairro Serrano. O país é uma construção que tem uma grande abstração. Ele é concreto, mas é um imaginário", aponta a diretora Cida Falabella (2017).

A força presente nos lugares, como a *ZAP 18*, implica a valorização "das cidades na cidade" (Hissa, 2006). Assim como Falabella, o pesquisador aponta que "a cidade não é uma tessitura socioespacial monolítica, feita de linhas mestras e de bordados macroestruturais que anulam a vida de esquinas, ruelas e becos, de quintais que assombram modernidades, de vilas, bairros e subterrâneos" (Hissa, 2007, p. 6). Isso é, para além da abstração do Brasil ou do estado de Minas Gerais, também há a abstração que é Belo Horizonte. Ou seja, uma cidade abriga muitas, com suas peculiaridades regionais, riquezas e problemas. Histórias e moradores. Bairros mais afastados, mais antigos, outros menos e assim por diante. O bairro Serrano tem suas peculiaridades, mas também dialoga com a cidade e com a periferia da cidade da qual faz parte.

Britto e Jacques (2012) nos dizem que a *cidade-logotipo* [ou *cidade-outdoor*, "composta de cenários espetacularizados, desencarnados". (Britto & Jacques, 2012, p. 154)] deixa de ser cenário e ganha corpo, em seu cotidiano, ao ser praticada, tornando-se, assim, outro corpo. Assim, erige uma alteridade que foge à disciplina e às regras segregatórias impostas pelos planejamentos urbanos que apenas reforçam a manutenção da relação previsível entre corpo e cidade. A experiência corporal dos *errantes*[8] (Jacques, 2012) – práticas, vivências ou experiências cotidianas – são capazes de atualizar o próprio urbanismo. As apropriações e improvisações feitas são capazes de instaurar dinâmicas e legitimar (ou não) aquilo que foi projetado. São, pois, as experiências do espaço que o reinventam. A cidade praticada deixa de ser cenário e sobrevive à espetacularização, graças às práticas e ações contínuas e diárias dos *errantes.*

A cidade praticada nos faz lembrar dos *praticantes ordinários* de Michel de Certeau (1994) ou os *homens lentos* de Milton Santos (2006). Para o primeiro, são as enunciações pedestres, vividas na escala 1 x 1, que atualizam os mapas e esquemas urbanos. As astúcias criativas dos praticantes são capazes de não fixar rotas, fabular caminhos, propor subversões no esquema urbano. Já para Santos, na contramão da velocidade, do fluxo frenético das grandes metrópoles, os homens lentos apostam em um tempo outro e por conta deste ritmo mais calmo são dotados de maior poder de enraizamento e observação.

> A cidade, ao ser praticada, deixa de ser cenário e "ganha corpo" pelo uso cotidiano, tornando-se outro corpo: uma alteridade com a qual o corpo do cidadão se relaciona sob a mediação dos projetos e planejamentos urbanos que disciplinam essa dinâmica relacional com regras segregatórias, baseadas em princípios de assepsia, acessibilidade, segurança e estetização, e que apenas contribuem para a manutenção da dissociação entre corpo e cidade. (Britto & Jacques, 2012, p. 153)

[8]Em *Elogio aos errantes*, Jacques (2012) nos fala de uma *errantologia*, uma prática nômade de divagar e errar pela cidade, desafiando seus esquemas e mapas pré-definidos. Jacques destaca que os errantes não perambulam mais pelos campos, mas sim pelas grandes cidades, recusando o controle disciplinar dos planos modernos. Suas errâncias se configuram como uma denúncia das intervenções urbanísticas, que extirpam das grandes cidades as experiências mais subjetivas e não-controladas. N.A.

Consequentemente, devemos pensar que a prática da cidade se dará na rotina dos dias, na rua, no bairro onde se vive e não no território nacional. Além disso, o comentário de Cida e os pensamentos de Jacques e Hissa denotam o aprofundamento dessa consciência do grupo em sua lida no bairro Serrano, desde 2002. A noção de pertencimento se aprofunda na tentativa da *ZAP 18* consolidar sua atuação no bairro, com seus vizinhos, e sua região.

> A cidade é feita de cidades, metáfora de lugar, de um lado, e, de outro, extensão coerente de bordados periféricos que atravessam espaços nodais, ao se servir de linhas mestras. [...] Cidades invisíveis, fora do *écran*, lugares feitos da vida cotidiana e da cidadania que encontram significados, fortalecendo sua vocação para a transformação do mundo. Portanto, o processo de revalorização dos lugares, pela via da mobilidade das fronteiras entre ciência e saberes locais, ao redesenhar as arquiteturas do pensamento utópico, concede voz e visibilidade — emergência — às cidades feitas de ruelas e de becos, de vilas e de quintais que, no interior das cidades de avenidas iluminadas, edificam espaços de esperança. (Hissa, 2007, p. 12)

Assim, ao nos aproximarmos de Belo Horizonte e de seus movimentos de luta, dialogamos com essa ideia de cidade(s) múltipla(s) proposta por Hissa. Na capital mineira, por exemplo, a eleição do prefeito Marcio Lacerda, em fins de 2008, desencadeou algumas mobilizações populares, com forte teor político-performativo-artístico que consolidaram movimentos atuantes na cidade, num trânsito entre arte, política e ocupação dos espaços públicos. As medidas impopulares de Lacerda puderam ser sentidas logo no segundo ano de seu primeiro mandato, que é quando surge a *Praia da Estação*.

O movimento é uma reação ao decreto municipal número 13.798 que proibia eventos públicos na Praça da Estação[9]. A resposta inusitada foi reunir pessoas para tomar "banho de mar" na praça. Desde janeiro de 2010, durante o verão, os "banhistas" se reúnem, geralmente aos sábados, para tomar banho de sol e se banhar nas fontes da praça e/ou com água dos caminhões pipas que são chamados e pagos por uma "vaquinha" coletiva entre os presentes. A praia é precursora[10] desse novo movimento de ocupação da praça e abriu as portas para outros, como o carnaval de rua da cidade. Com trajes de banho, isopores, cangas, instrumentos musicais, os presentes se moviam entre a festa e a manifestação, numa clara relação entre arte e ativismo, ou *artivismo*, como aponta o pesquisador Isaque Ribeiro (2017). Ele chama a atenção para o caráter simbólico da praia, que conseguiria, segundo ele, transformar o chão de concreto em areia, as fontes da praça em mar e o ruído dos carros que passam no centro da cidade em som do mar. "Na praia, cimento da lúdica revolução", segundo versos da banda Graveola e o Lixo Polifônico (2011). A praia da estação é apenas um de muitos encontros que passaram a acontecer na praça, temos ainda ensaios de blocos de carnaval, assembleias populares, saraus de poesia, para citar apenas alguns.

Em cena, no espetáculo *1961-2013* buscamos falar da *Praia da Estação*, da retomada do *Carnaval de Rua* da cidade, das ocupações urbanas (como *Dandara*, *Rosa Leão*, *Izidora*, *Guarani Kaiowá*

[9]Localizada no centro de Belo Horizonte, a Praça da Estação é um dos marcos da fundação da cidade, pois por ela chegavam os trens com trabalhadores e materiais que ajudaram a construir a nova capital de Minas Gerais. Hoje, a praça tem o Museu de Artes e Ofício, subvencionado pela Prefeitura de Belo Horizonte, além de ser uma das principais estações da única linha de metrô da cidade. N.A.

[10]Em depoimento colhido, em 2013, para a "nova" versão de 1961-2009, o ator e ativista Gustavo Bones, do grupo teatral Espanca!, reflete sobre os caminhos dos movimentos que tiveram na Praça (praia) da Estação, seu ponto de convergência, sua arena. Bones diz que as bandeiras andaram tão misturadas que ele não conseguia mais distinguir o que era luta por moradia, por mobilidade, pelo direito à cidade, o que era o carnaval e as muitas representações artísticas e simbólicas que se constituíram na Praça da Estação, no mesmo tempo e espaço.

entre várias outras), da ocupação da Câmara Municipal[11] em 2013, do *Tarifa Zero*, do movimento *Fora Lacerda!*[12] e muitas outras bandeiras que surgiram e que nos aproximaram de uma realidade muito mais próxima que aquela sediada nos Palácios de Brasília. Ao abordar as lutas de nossa cidade, também buscávamos espelhar nossa própria luta na rotina de nossa sede no bairro Serrano.

Figura 3

Elenco de 1961-2013*: Renata Andréa* (*à frente*), *Gustavo F. Rocha* (*à esquerda*), *Thiago Macêdo* (*à direita*) *e Lucas Costa* (*ao fundo*)



Nota. Foto: Madana Mohana. Fonte: Arquivo *ZAP 18*.

Conclusão

A longa carreira de *1961-2009* foi um propulsor do "retorno" da *ZAP 18* à cidade em uma relação mais politizada e mais problematizada. O estreitamento da relação com Belo Horizonte, vem como consequência de uma reflexão sobre a temática histórica do espetáculo *1961-2013* e uma constatação de que, na realidade, nosso cotidiano, como artistas e cidadãos se dá na cidade onde vivemos e, sobretudo, em nossas vizinhanças. Ali, pois, há uma dimensão prática cotidi-

[11] Destaco duas ocupações da Câmara Municipal de Vereadores de Belo Horizonte, ocorrida recentemente e que interessam à essa pesquisa. A primeira ocorrida em meados de 2013 e a segunda em 2015. Ambas foram motivadas pelo aumento das tarifas de passagem de ônibus na cidade. As ocupações eram verdadeiros acampamentos, com os ocupantes fazendo comida, dormindo e contava também com apresentações musicais, saraus e outras performances artísticas. Sugiro a leitura: http://hojeemdia.com.br/horizontes/manifestantes-mant%C3%AAm-ocupa%C3%A7%C3%A3o-a-c%C3%A2mara-de-bh-pelo-segundo-dia-1.166607 e https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/09/11/interna_gerais,687308/manifestantes-anunciam-fim-da-ocupacao-da-camara-de-bh.shtml [Acesso em 04/12/2017]

[12] No bojo da efervescência da Praia da Estação, surge o movimento Fora Lacerda! que contesta as ações e decisões do prefeito Marcio Lacerda, que governou Belo Horizonte, durante oito anos (entre 2009 e 2016), com uma política de gentrificação de espaços públicos e pouca interlocução com os movimentos sociais da cidade.

ana que foge a algumas abstrações, como pensar na História do Brasil como um todo ou projetar os fatos históricos nacionais e ignorar peculiaridades locais. Portanto, com o passar dos anos e, consequentemente, com a longeva carreira de *1961-2013*, fomos nos aproximando de movimentos políticos e questões próprias de quem vive aqui, em Belo Horizonte.

Ao olhar para trás e pensar no percorrido da peça, depois de tantas versões e alterações, a diretora Cida Falabella avalia que, na realidade, a ZAP 18 praticamente montou dois espetáculos "diferentes". Em um trabalho tão calcado no posicionamento do grupo e nas histórias pessoais de seus atores seria natural, sim, imaginar que mudanças trariam novos posicionamentos e novas narrativas. Para Cida Falabella, o espetáculo era bem estruturado, por mais que não tivesse uma dramaturgia construída enquanto forma clássica do drama, nos termos de Szondi (2001), mas "a própria história do Brasil era a dramaturgia", comenta Falabella (2017). Havia também, segundo ela, uma parte histórica "mais dura", nas primeiras versões, que permitiam interferências das vivências pessoais dos atores, mas que contava com uma estrutura mais amarrada, em que pessoal e histórico se intercalavam. Cida Falabella ressalta o inacabamento da peça e sua consequente aproximação com a performance, a partir de sua segunda versão, de 2013: "É certo que perdemos algumas coisas, o espetáculo ficou mais bagunçado, se transformou em um grande retalho. Por outro lado, ele fica mais performático" (2017).

A partir de 2013, houve uma necessidade de reagir, em cena, aos fatos que vinham da rua em ritmo acelerado e essa pressa de estar a par dos ocorridos também pôde ser vista na nova versão da peça, que passou a se aproximar ainda mais da *performance*, em vários momentos. Féral (2008), em diálogo com Schechner, lembra que não há certo ou errado, verdadeiro ou falso em uma performance, ela simplesmente acontece,

> obedece frequentemente a vários princípios contraditórios, não receia combinar estilos díspares, nem apresentar colagens de estilos de atuação heterogêneos. (...) Contém em si momentos e procedimentos nos quais tudo parece desconstruir-se e desfazer-se entre os dedos de quem quer que pense deter os cordéis e as chaves do espetáculo. (Pavis, 1999, p. 299)

Féral (2008) lança mão do conceito de *eventness* para problematizar o caráter inacabado e processual de uma *performance*. Pois, "ela amplifica, portanto, o aspecto lúdico dos eventos bem como o aspecto lúdico daqueles que deles participam (*performers*, objetos ou máquinas). Existe um risco real para o *performer*" (Féral, 2008, p. 203). O risco assumido pelo espetáculo *1961-2009* é semelhante ao descrito por Féral, pois não havia tempo hábil para fazer qualquer outra coisa que não fosse escancarar nossas dúvidas e angústias em meio ao calor vindo das manifestações de algumas horas atrás, sendo que algumas ainda estavam em curso enquanto a peça se apresentava. Nesse momento, percebemos que as circunstâncias macropolíticas foram fundamentais para a transição estética da ZAP 18, que passou a incorporar a

> transformação do ator em *performer*, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia... (Féral, 2008, p. 198)

De maneira dialógica, porosa, compreendemos que um dos papéis possíveis para *1961-2013*, na temporada de junho de 2013, era proporcionar o espírito comunitário de assembleia, nos termos de Butler (2018), "e que os significados políticos transmitidos pelas manifestações sejam não apenas aqueles transmitidos pelo discurso, seja ele escrito ou falado" (Butler, 2018, pp. 13–

15), mas, aberta aos debates públicos, questões, dúvidas tanto do público quanto dos mesmos cidadãos-artistas. A perplexidade, a incapacidade de avaliação do que ocorria, a impossibilidade de projetar um futuro nítido também estavam com eles.

> [...] Mas não digam vocês: o homem
> Não é um artista. Erguendo tal divisória
> Entre vocês e o mundo, apenas se lançam
> Fora do mundo. Negassem ser ele
> Um artista, poderia ele negar
> Que fossem homens, e isto
> Seria uma censura maior. Digam antes:
> Ele é um artista, porque é um homem.
>
> (Brecht, 2011, p. 103)

A passagem acima vem do poema *Sobre o teatro cotidiano*, do encenador alemão Bertolt Brecht, escrito há pelo menos meio século e nos serve perfeitamente para pensar sobre esse teatro que deseja se aproximar do seu público, não apenas de um espectador idealizado, mas da diversidade presente, em espaços como a ZAP 18, na periferia de Belo Horizonte, por exemplo[13]. Portanto, o risco de que nos fala Féral se dá em conexão com nosso público, sem erguer barreiras entre a cena e a realidade. Entre o mundo da cena e o mundo real. Sem idealizar respostas, enredos possíveis no palco alheios ao que se passa ao seu redor. O espetáculo foi ensaiado, pensado, combinado, mas insistimos que sua característica performática se dá justamente nesse inacabamento, nesse desejo premente de dialogar com assuntos e questões daquele dia, que atravessavam direta ou indiretamente a vida daquelas pessoas presentes no palco e na plateia, bem como outras tantas.

A inclusão dos novos materiais, durante aquela temporada em junho de 2013, era feita de muitas maneiras, mas destacamos duas principais: 1. Edição de vídeo, antes do espetáculo, quando possível, nos reuníamos para pensar na inclusão de novos vídeos, geralmente material compartilhado em redes sociais e/ou portais de notícias; 2. Microfone aberto – a versão de 2013 da peça terminava com a leitura de uma carta na qual, nós nos desculpávamos por nossa impotência de não conseguir falar sobre todos os assuntos que estavam em pauta e reconhecendo que nossa principal ferramenta era o teatro, mas que mesmo ele não era suficiente para dar vazão aos pensamentos e discussões fundamentais que o momento pedia. A carta tinha como motivação a frase "o teatro não pode tudo".

O espetáculo *1961-2013* foi fundamental na trajetória da *ZAP 18* por alguns fatores. Um dos mais importantes foi ter acirrado as tensões entre teatro e realidades, parte da pesquisa que o grupo desenvolve desde 2006, com a peça *Esta Noite Mãe Coragem.* Além disso, a confluência entre o que o trabalho propunha e as tensões das passeatas de junho de 2013 nos deram a dimensão do que o teatro "pode" e do que o teatro "não pode" fazer. O espetáculo permaneceu no repertório do grupo até 2015, depois da reeleição de Dilma e a escalada de tensões evidentes com setores mais conservadores da política e da sociedade [A análise pode parecer simplória e

[13]Um breve aparte histórico: Brecht é uma inspiração por tudo que nos legou enquanto pensador do teatro e também por conta de suas observações argutas das relações sociais. Na *ZAP 18*, recorremos à sua obra e pensamento sempre ou quase sempre. Em 2006, montamos *Esta noite mãe coragem*, uma versão brasileira de seu texto *Mãe coragem e seus filhos*. Apesar de todo seu brilhantismo, Brecht é um homem de outro tempo. Consequentemente, aqui vemos ele usar Homem (Menschen, em alemão, que assim como o português lida com gêneros masculinos e femininos em suas construções semânticas) para se referir à humanidade. Mantivemos a tradução do poema como no original, mas uma atualização necessária ao termo substituiria homem por pessoa ou até mulher. N.A.

talvez de fato o seja, mas não pretendo aqui analisar os caminhos que levaram ao impedimento de Dilma, em 2016]. Fizemos temporadas e apresentações da peça, tanto na *ZAP 18* como em outros espaços em Belo Horizonte e no interior de Minas Gerais. *1961-2009*, *1961-2013* foi importante porque ajudou a nos aproximar de uma juventude engajada em movimentos sociais que viam na peça um importante instrumento de articulação do pensamento crítico e político brasileiro contemporâneo. Apresentamos, em mais de uma ocasião, a peça em/ou para encontros de movimentos sociais ou convidados por estudantes.

Com o passar do tempo e as dificuldades para manter o elenco engajado nos ensaios e reflexões sobre os contextos sociais políticos econômicos do Brasil, avaliamos que a peça já havia cumprido seu papel. Paramos de apresentá-la antes de Dilma ser golpeada, antes de Michel Temer assumir e ser absolvido por recebimento de propinas, de empresários que lavavam dinheiro e incluíam papelão no processamento de carne bovina. Paramos antes de Sérgio Moro se transformar em símbolo da luta anticorrupção, com a Operação Lava Jato e das prisões de vários políticos ligados aos governos petistas, incluindo o ex-presidente Lula, forte candidato nas eleições de 2018. Paramos antes da guinada conservadora que alçou Jair Bolsonaro à presidência da república e todas as consequências trágicas de sua presidência. Deixamos de fazer a peça antes da pandemia de Sars-Cov-2 e o enorme impacto na vida de pessoas ao redor do mundo, inclusive, artistas de teatro que estão privados do seu bem maior: o contato direto com seu público.

De tempos em tempos, volta o desejo de retomar o trabalho. Obviamente, sabendo que neste momento (2020/2021), não será possível fazer apresentações com presença do público. Sabendo também que os descaminhos da nossa democracia, desde aquelas jornadas de junho de 2013, tornaram-se mais complexos, mais obscuros e também menos otimistas. A guinada conservadora [é importante lembrar] reificada pelo bolsonarismo elegeu artistas e toda produção simbólica como inimigos de suas pautas. Em termos práticos, já no governo Temer, houve a tentativa de fechamento do Ministério da Cultura, o que não ocorreu em 2016, por pressão e militância de artistas Brasil afora, mas ocorreria, como uma das primeiras medidas da presidência de Bolsonaro. Vimos chocados – porém, não surpresos – as censuras, perseguições e ataques da patrulha ideológica, tentando corroer reputações, julgar o que seria [ou não] artístico[14]. Apesar de tamanhas adversidades, parece-nos que os artistas e as artes sejam tão fundamentais como salvaguarda da diversidade e complexidade de nossa sociedade. Também como olhar crítico, histórico, engajado. Quanto mais somos atacados, mais nosso trabalho torna-se fundamental. Em 2020, em virtude de um projeto feito em formato virtual – em tempos de pandemia da

[14]Os exemplos são vários: a atriz transsexual Renata Carvalho foi perseguida por conta do espetáculo O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu, em apresentações em Belo Horizonte, Salvador e outras cidades. O artista Wagner Schwartz foi perseguido por conta da performance La Bête, em que ficava nu. Sua performance virou alvo quando uma mãe levou a filha menor de idade e a menina interagiu com Schwartz, no MAM, em São Paulo. A exposição Queermuseu, em Porto Alegre e a exposição do artista Pedro Moraleida, em Belo Horizonte, foram alvos de grupos religiosos em vigília que exigiram sua interrupção. No primeiro caso, com sucesso. Hoje mesmo, dia 29 de janeiro de 2021, soube que a obra Deus é Mãe, uma enorme tela de quase 2.000 metros quadrados pintada, ao ar livre, na empena de um dos prédios do centro de Belo Horizonte foi denunciada como "crime contra o meio-ambiente". Robinho Santana que assina a obra, com participação de Lmb, Bani, Tek e Zoto, bem como as organizadoras do Circuito Urbano de Artes (CURA) responderão criminalmente pela pintura que mostra uma família negra: uma mãe carrega um filho no colo e segura a mão de outro. Aparentemente, o que incomodou a Polícia Militar de Minas Gerais são os escritos ao redor da imagem feitos com lettering tradicional do pixo. N.A.

Covid-19, disponibilizamos uma filmagem da peça[15], em sua versão 2013, com um novo epílogo adicionado à filmagem, atualizando algumas questões, mas ainda com mesma angústia de tudo que o teatro não pode. Ainda assim, inspirados em Boal – na passagem já citada aqui em que ele recusa os fuzis –, escolhemos a elaboração estética, ética e crítica. Escolhemos o teatro como nossa arma. Deixo aqui um trecho antes de me despedir:

> [...] A gente queria falar que o pensamento conservador, misógino, homofóbico, anticientífico, estúpido é anterior ao Bolsonarismo. Ele já nos ronda há bastante tempo e vai durar mais que a presidência do ex-capitão. A gente queria falar sobre a floresta amazônica, a grilagem de terra, o desmatamento criminoso da floresta e o risco de desaparecimento que vários indígenas brasileiros sofrem.
>
> A gente queria falar que o PT, Partido dos Trabalhadores, não é o partido mais corrupto da história do Brasil.
>
> A gente queria falar que Lula foi retirado politicamente de uma eleição em um julgamento estapafúrdio, sem provas e com algumas convicções.
>
> A gente queria falar de racismo e das cotas. A gente queria falar do genocídio da juventude negra. A gente queria falar que Black Lives Matter. VIDAS NEGRAS IMPORTAM.
>
> A gente queria falar sobre o pior presidente do Brasil seria eleito em 2018, capaz de ignorar uma pandemia mundial e deixar milhares de brasileiros morrerem por sua inação negligente, por suas decisões monocráticas e por sua falta de empatia pelo povo que o elegeu.
>
> Essa peça deixou de ser apresentada em 2015.
>
> E sobre o futuro nós não podemos falar.
>
> O teatro não pode tudo. A arte não pode tudo. Na impossibilidade de abarcar toda a história e sua complexidade, compartilhamos com vocês nesse espetáculo mutante e interminável o mais importante: a luta por um país melhor, passa pela construção de um olhar crítico, mas também esperançoso.
>
> Esperamos ter dado nossa contribuição.

Referências

Brecht, B. (2005). *Poemas 1913–1956*. Editora 34.

Britto, F. D., & Jacques, P. B. (2012). Corpo e cidade: Co-implicações em processo. *Revista UFMG, 19*(1–2), 142–155.

Buarque, C. (1980). Vai passar [Canção]. In *Chico Buarque* [Álbum].

Butler, J. (2018). *Corpos em aliança e a política das ruas: Notas para uma teoria performativa de assembleia* (F. S. Miguens, Trad.; 1ª ed.). Civilização Brasileira.

Certeau, M. de. (1994). *A invenção do cotidiano*. Vozes.

Falabella, M. A. V. (2017, 15 de fevereiro). *Entrevista concedida a Gustavo Falabella Rocha* [Entrevista]. Belo Horizonte.

[15] Para ver o espetáculo na íntegra, vá até o perfil da ZAP 18, no Youtube. Lá também há outros espetáculos e conteúdos: https://youtu.be/izUgEgm65lo

Féral, J. (2008). Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. *Sala Preta, 8*. http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370

Graveola e o Lixo Polifônico. (2011). Babulina's trip [Canção]. In *Eu preciso de um liquidificador* [Álbum].

Hissa, C. E. V. (2002). *A mobilidade das fronteiras: Inserções da geografia na crise da modernidade*. Editora UFMG.

Hissa, C. E. V. (2006). Ambiente e vida na cidade. In C. A. L. Brandão (Org.), *As cidades da cidade* (pp. 81–92). Editora UFMG.

Hissa, C. E. V. (2007). *Fronteiras entre ciência e saberes locais: Arquiteturas do pensamento utópico* [Apresentação de trabalho]. IX Colóquio Internacional de Geocrítica, Porto Alegre. http://www.ub.edu/geocrit/9porto/cahissa.htm

Jacques, P. B. (2003). Apresentação. In P. B. Jacques (Org.), *Apologia da deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade* (pp. 13–31). Casa da Palavra.

Jacques, P. B. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA.

Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. Perspectiva.

Ribeiro, I. (2017). *Performance artivista em Belo Horizonte 2007–2015 + a performance Real* [Tese de doutorado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais].

Rocha, G. F. (2018). *Práticas artísticas horizontais: A relação da ZAP 18 com o bairro Serrano* [Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais].

Santos, M. (2006). *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. Editora da Universidade de São Paulo.

Schechner, R. (2002). *Performance studies: An introduction*. Routledge.

Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.

Silva, D. F. S. da. (2013). *O ator e o personagem: Variações e limites no teatro contemporâneo* [Tese de doutorado, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais].

Szondi, P. (2001). *Teoria do drama moderno (1880–1950)*. Cosac & Naify.

Wautier, A. M. (2001). Do ator ao sujeito: Ainda existe um lugar para uma ação coletiva pelo trabalho? *Contexto e Educação, 16*(63), 35–56.