

O ARTEFATO CENOGRÁFICO NA INVENÇÃO DO COTIDIANO ESPETACULARIZADO¹



ELIÉZER ROLIM

*Arquiteto urbanista, professor Arquitetura e
Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba*

A partir de uma experiência empírica ocorrida na pequena cidade de Taperoá, localizada na região do Cariri paraibano, transformada pela cenografia da minissérie *A Pedra do Reino* (baseada no romance homônimo do escritor nordestino Ariano Suassuna, realizada pela Rede Globo, em 2006), a pesquisa investigou os espaços de espetacularização urbana afetados pelo consumo das imagens virtuais, desenvolvendo o conceito de “artefato cenográfico” como agenciador da espetacularização do cotidiano nos centros históricos urbanos. Seguindo a trajetória da evolução cenográfica, a pesquisa se concentrou no cotidiano do semiárido transformado pela presença do espetáculo. Partindo das rupturas espaciais determinadas pela coexistência de cenários e espaços imaginários, o trabalho desenvolveu um estudo das desterritorializações causadas pelo artefato cenográfico. A metodologia tem como base o estudo das *ambiances* urbanas e espaços imaginários, a partir da linguagem oral dos moradores da comunidade, criando uma composição autêntica do cotidiano das *ambiances* espetacularizadas.

Em 2006, tive a oportunidade de presenciar a transformação urbana da pequena cidade de Taperoá, na Paraíba, através da referida minissérie televisiva, acontecimento que tornou a necessidade desta pesquisa mais determinante. Percebi que aquele fenômeno espetacular havia transformado mundos internos e externos da cidade. Ali estava algo curioso e revelador para uma pesquisa transdisciplinar, pois circulava entre o urbano, a arte, a cultura, tendo como elemento gerenciador a cenografia.

A partir dessa experiência, comecei a estudar os espaços urbanos transformados pelo espetáculo; não apenas a espetacularização urbana, mas, exatamente, os espaços que tiveram seus cotidianos alterados pela presença de uma cenografia e, assim, participaram do espetáculo urbano. Todo o processo da espetacularização ocorrido em Taperoá oferece exemplos singulares desse fenômeno na criação de imagens-cenários, imagens-cidades na construção de consensos-simulacros de participação da comunidade e, também, da competição entre cidades-cenários do país.

A pesquisa partiu da evolução da cenografia do teatro para o mundo urbano contemporâneo. A sua evasão do teatro e sua exibição em praças, monumentos, memoriais, museus, viadutos e pontes criou uma revolução espacial imagética. Tal fenômeno pode ser chamado também de: cenografias urbanas, arquitetura dos sentidos, alegorias pós-modernas ou espaços espetaculares. Tais espaços funcionam semelhantemente aos cenários dos espetáculos teatrais. Acoplados a grandes eventos internacionais, constituindo-se no que Harvey (1999) denominou empresariamento urbano, como resultado do capitalismo do final do século XX. Nessa época, as cidades, então, na condição de mercadorias, passaram a se ajustar à ordem econômica mundial, alavancada pela cultura que veio democratizar o uso dos centros urbanos com eventos e festividades culturais desenvolvidos como forma de celebração patrimonial dos grandes festivais urbanos.

156

A pesquisa empírica em Taperoá foi realizada de 2006 a 2012. No intervalo de seis anos, presenciei as relações do cotidiano modificadas pela presença do artefato cenográfico. Essas transformações tiveram cunho social também, mas foram as relações que giram em torno da cultura, do cotidiano, da arte e mídia que gerenciaram a renovação nas mentalidades da cidade, através da imagem criada em torno dela. Por isso, a pesquisa se debruça sobre as relações espetaculares urbanas contemporâneas, contextualizadas a partir das obras de Debord (1997), Baudrillard (2009) e Bourdieu (2010).

Para perceber o espaço espetacular como agente de ruptura e criação de novos territórios, tomei como parâmetros as noções de territórios conceituadas por Deleuze (1980). As formas descritas por eles se apresentam de maneira rizomática e descontínua além de mostrarem a criação de territórios como espaços onde há somente direção e movimento.

Faltava encontrar bibliografias que me servissem de suporte para entender as questões subjetivas que a cenografia exerce sobre seu entorno. Encontrei o material necessário durante o estágio no Laboratório Cresson,² na École Nationale de Architecture de Grenoble, na França, sob a tutela da pesquisadora Dr^a. Rachel Thomas, onde participei ativamente das atividades desenvolvidas no laboratório e conheci o estudo transdisciplinar das *ambiances*³ urbanas e arquiteturas. A pes-

quisa do Cresson tem como referencial central qualificar as sensações do campo sensível e as representações de um determinado espaço construído. Encontrei nesses estudos melhores autores para legitimar o uso das metáforas cenográficas trabalhadas pelo espaço teatral na formação das *ambiances* urbanas.

A partir da visão do conceito de *ambiances* desenvolvidos nas obras de Torgue (2011), Malherbe (1998) e Crozat (2006), foi permitido formar a base metodológica da pesquisa. No entanto, esta pesquisa não se dispõe a analisar ou colocar em questão a discussão sobre o conceito das *ambiances* e sua complexidade, uma vez que essa discussão seria infrutífera para a pesquisa. Busquei apenas escolher as similitudes da matéria das *ambiances* com as da cenografia teatral, para poder identificar e compreender o objeto desta pesquisa, que é o artefato cenográfico.

Portanto, os procedimentos elaborados partem da criação do conceito de artefato cenográfico, embasado na pesquisa da cenografia pós-moderna que já desenvolvia desde o mestrado, culminando no entendimento do processo de espetacularização urbana. Fazendo as relações de representação das *ambiances* cenográficas e o espaço imaginário desenvolvido por Torgue (2011), cheguei à formação semântica dos espaços identitários das cidades, à complexa ideia dos espaços sensíveis e do viver coletivamente. A partir do estudo das *ambiances* urbanas, compreendi melhor o espaço cotidiano espetacularizado pelo artefato cenográfico até desenvolver a ideia das *ambiances* espetacularizadas.

157

Por outro lado, para compreender os mecanismos usados pela cenografia na transformação espacial urbana, foi preciso entender e reconhecer os sistemas simbólicos como instrumentos de poder, conhecimentos e de comunicação. Para a produção do espaço cenográfico espetacularizado, o poder simbólico conceituado por Bourdieu (2010) teve um valor primordial, uma vez que sua força não reside exatamente nos “sistemas simbólicos, mas se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos”. Assim, percebo a cenografia como poder simbólico na sua expressão maior, a qual se manifesta no campo cultural e da qual também se torna cenário, uma vez que a cultura já reside no pensamento da elaboração do conceito dos cenários. A cenografia absorve a cultura e se expressa através dela e se mantém por ela. Partindo desta ideia, procuro entender o patrimônio cultural como esteio na manutenção do espaço espetacular.

Situo as cenografias urbanas inseridas num mercado de competitividade entre cidades alimentadas por essa produção de imagens instantâneas, que são vivenciadas com intensa simultaneidade ao criarem uma rede rizomática de imagens virtuais que desmaterializa o tempo real e reforça o urbano como espaço germinador no qual a ideia de cenário, cenografia, realidade, cópia, verdade ou falso se desmaterializa em imagens eletrônicas. Falo de uma transformação cotidiana

potencializada pela sociedade de consumo da imagem virtual, em que a imagem de uma cidade pode ser retocada, recriada, refeita em vários formatos digitais e colocadas no mercado *online* como divulgação para o mercado de consumo em tempo real.

Partindo desta premissa, a pesquisa procurou conhecer a arte de inventar espaços cenográficos urbanos espetacularizados a partir de um artefato, mais precisamente, como esse artefato se reproduz ao ponto de se transformar em imagem. A pesquisa toma como base a dialética do espaço cênico, capaz de desnaturalizar qualquer objeto no palco com o uso da luz e das atmosferas, mas parte do conceito de espaço imaginário de Torgue (2011) para chegar ao conceito de *Thirdspace*, de Soja (1999), ao definir o espaço imaginário como espetacular por excelência, na medida em que provoca imagens a partir de quem o observa, dilatando o espaço-tempo do lugar em imagens e situações que fazem parte de uma rede diretamente ligada ao consumo.

O espaço imaginário foi materializado na minha experiência empírica, quando me deparei com o artefato cenográfico na Praça de Taperoá como objeto de estudo. Percebo que essa cenografia urbana funciona como lugar de uma apreensão particular do mundo, orientando o visitante para uma abstração ou “pelo desejo de propor uma ficção sensível e emocional” da qual fala Torgue (2011). Acredito ser o espaço imaginário um dos elementos mais importantes para a invenção do cotidiano espetacularizado, principalmente por ser imaterial, simbólico, sensível e, principalmente, por se reproduzir por imagens individuais e coletivas dos habitantes das cidades, e por se reproduzir como um ciclo rítmico e dinâmico do imaginário da sociedade do espetáculo. Assim, essa pesquisa tenta, através dessas discussões expostas, chegar à compreensão de como uma cenografia urbana inventa um cotidiano espetacularizado.

Depois da experiência do espaço sensível vivido em Taperoá, através do portal mágico, elaborei uma pesquisa direta em que tive a oportunidade de ouvir os moradores e conhecer de que forma tiveram seus cotidianos transformados com a convivência do artefato cenográfico. Durante a permanência que tive na cidade no período de seis anos, desde que acompanhei, em 2006, a execução da cenografia, até o ano de 2012, observei as tarefas cotidianas, presenciei as festividades culturais, ouvi narrativas feitas pelos cidadãos, escutei diversos “causos” contados nas noites frias de Taperoá por nativos, acompanhei rituais ancestrais como o funeral, o carnaval e o Natal. Todos esses eventos mostraram os aspectos mais íntimos das relações sociais e da anatomia de uma cultura original.

No primeiro capítulo, descrevi o processo de espetacularização ocorrido no cotidiano de Taperoá através da gravação de uma minissérie televisiva. Partindo da compreensão do que é espetacular e de como o uso das cenografias foi uma

prática usual no processo da espetaculaização urbana, identificamos nosso objeto de pesquisa - o artefato cenográfico - como o elemento gerador do espaço espetacularizado.

Debord (1997), analisando as formas da criação do espaço espetacularizado no mundo urbano, conclui que sua instalação se manifesta através de um “centro unificador”. Esse centro unificador, na verdade, é um centro de passagem entre um equilíbrio ameaçado da realidade e a desordem dinâmica de tudo que é o espetáculo. Podemos dizer que o centro unificador é a verdadeira instalação espacial urbana do espetáculo criada pela festa, o teatro ou a arte. Em Taperoá, esse centro unificador se manifestou duas vezes.

O primeiro centro unificador criado em Taperoá foi exatamente a cidade cenográfica sobreposta às casas dos moradores, na medida em que esse cenário alterou o espaço cotidiano e o colocou em desordem. Por outro lado, esse espaço cenográfico expressava uma dinâmica industrial de estúdio para uma produção televisiva, funcionando como um espaço gerador artístico onde a câmera e os artistas criaram as imagens da obra audiovisual da Rede Globo. Determinado por uma cenografia sobreposta às casas dos moradores, o primeiro centro unificador representava um espaço fechado à comunidade e reservado apenas aos artistas e técnicos: ao mesmo tempo em que esse centro era apenas uma rua perdida de Taperoá, era também uma extensão do PROJAC e o lugar de produção industrial das imagens.

159

Um segundo centro unificador se formou a partir do primeiro quando os moradores voltaram para suas moradias e, permanecendo com as cenografias superpostas às suas residências, passaram a morar dentro de um cenário fantástico. Estava também instalada a desordem cotidiana quando os moradores passaram a preservar tais cenografias e incorporaram às suas vidas cotidianas os horários das visitas dos turistas. Os moradores construíram uma dinâmica na qual o real se misturava à ficção através da cenografia, de forma que incorporaram o espetáculo ao seu cotidiano, e a cenografia, como centro de unificação espetacular, colocou-se no papel de mercadoria. Primeiro, a cultura de Taperoá vendeu seus arquétipos e suas imagens para participar da sociedade espetacular, confirmando o que Debord (1997) afirma sobre a cultura e sua reversão integral em mercadoria vedete da sociedade do espetáculo; a mesma operação ocorre, também, quando os moradores invertem o uso espacial.

No segundo capítulo, descrevi a organização histórica da expansão do espetáculo na paisagem urbana da contemporaneidade através das imagens representacionais dos espaços produzidos pela ordem do consumo. Situamos a experiência de Taperoá como um espaço urbano transformado pela presença do espetacu-

lar estabelecido na esfera da cultura. As imagens de uma Taperoá cenográfica se propagam pela midiaticização, primeiramente, com uma produção televisiva e, depois, através das redes sociais globalizadas. Dessa forma, mostro uma Taperoá participando da ordem globalizada do consumo. Em seguida, relaciono o estudo das *ambiances* com o espaço produzido pelo artefato cenográfico, situando-o no domínio do sensível, do sensorial. A cenografia em Taperoá se estabeleceu como gerador de novos territórios, funcionando no espaço urbano como agente estratificador da memória e determinante na ação imaginária. Partindo do conceito de Torgue (2011), identifiquei que o artefato cenográfico cria um espaço imaginário na medida em que guarda as estruturas ou traços do passado subjetivamente, não como memória morta, mas como modalidade ativa do presente.

O artefato cenográfico, um monolítico de base quadrada, com cinco metros em cada fachada, ornamentado por texturas em gesso, recria um pequeno templo totalmente branco. Suas portas em arcos mouriscos denunciam suas origens arquiteturais. Plantado ali no meio de uma avenida, onde termina a parte urbana e inicia a zona rural, se assemelha a um portal de tempos ancestrais, quando os mouros e judeus ibéricos, fugindo de Portugal, adentraram as terras brasileiras e deram início, juntamente com os índios, à formação do povo nordestino. Poderíamos, também, dizer que fora construído como portal festivo por onde adentraram as Cavalcadas⁴ comemorativas plantadas pelo imaginário popular, cujos cavaleiros, vestidos de cores alegres, montados em cavalos ornamentados, com suas lanças, atravessariam o portal trazendo uma mensagem de liberdade e alegria de um tempo imemorial, da mesma forma que a imaginação das pessoas é estimulada a criar imagens mentais a partir de um objeto construído:

Assim também em relação ao cotidiano urbano na criação de um universo teatral, o espaço imaginário aparece como o lugar de uma apreensão particular do mundo, orientado seja pelo desejo de apropriação do meio ambiente, seja pelo desejo de propor uma ficção sensível e emocional. (TORGUE, 2011, p. 69)

Em Taperoá, o espaço imaginário se torna um denominador comum do lugar das representações realizadas pela presença do artefato. Segundo Torgue, o espaço é sempre um objetivo concreto de agenciamento sensível, seja ele sonoro ou de outra sensação. O espaço é, assim, o construtor do “verdadeiro jogo material do trabalho imaginário que se opera” (TORGUE, 2011) na comunidade Chã da Bala.

Portanto, o artefato cenográfico de Taperoá cria uma superposição de imaginários que coexistem entre si, formando uma projeção ficcional, na medida em que foge da existência real com a reinvenção do espaço urbano. Na primeira e segunda ruptura, esse mesmo artefato, como um cenário da Rede Globo, pro-


duziu uma imagem multiplicada pelas comunicações virtuais de uma cidade cenográfica da *Pedra do Reino* que não tinha nada semelhante com a realidade de Taperoá. Criava, a partir de um evento espetacular, uma confusão, a “performatividade absoluta, do hiper-real”, quando o imaginário torna-se real. Forma-se, assim, três espaços engajados numa triangulação com o real e a representação, podendo definir o espaço da Chã da Bala como aquele que emerge do real e do imaginário, portanto, em interação permanente com o quadro da experiência geográfica individual dos moradores e dos visitantes.

Numa última ruptura, já sem teto, o artefato cenográfico trabalha valorizando mais as formas subjetivas e, dessa forma, provoca a coexistência de diferentes imaginários num mesmo território, funcionando como a materialização dos desejos, das aspirações coletivas de quem o observa. Dependendo do mundo imaginário do observador, de suas necessidades, o artefato se transforma e se reinventa. O espaço imaginário em Taperoá se reproduz dentro de um ciclo dinâmico. Sua incorporação ao cotidiano é comprovada quando é anunciado pelos moradores como uma representação espacial dele mesmo. A sua permanência ao longo de seis anos agrega novas relações e novas subjetivações ao espaço da comunidade, configurando um novo signo formado pela coexistência de diferentes imaginários num mesmo território.

No terceiro capítulo, analisei a evolução da cenografia, sua expansão do teatro ao urbano. Identifiquei a cenografia como o elemento transformador da nova estética dos museus e das novas práticas contemporâneas ligadas ao consumo. Sua evolução como cenografia urbana se caracteriza como a arte da *mise-en-scène* dos espaços públicos urbanos, refletindo a identidade da cidade e de seus habitantes. Assim, situo a instalação do artefato cenográfico como invenção espetacular do espaço urbano pela elaboração de três táticas: *mise en scène* urbana, imagem identitária e o *Tridspace*. Mostro, nesse capítulo, que a cenografia é utilizada como poder subordinado, transformador e regenerador das mazelas urbanas, agindo sobre a cidade transfigurada em cenários fabulosos e legitimando todas as formas de poder.

Para melhor catalogar os dados coletados na entrevista aberta, dividi o quarto capítulo seguindo as ideias de rupturas territoriais ocorridas em Taperoá durante um cotidiano transformado pelo espetáculo. Como forma de apresentar a pesquisa direta que desenvolvi na comunidade Chã da Bala, considerada como a primeira rua de Taperoá, recriei a cena urbana de Taperoá utilizando personagens reais, nomeando-os através de iniciais fictícias para manter o anonimato. Através das ações dos personagens, montamos a cena urbana, e apresento as subjetividades da espetacularização nos cariris velhos. Acredito que a história do homem comum, em seu cotidiano singular em oposição ao seu cotidiano extra-

ordinário, exhibe uma realidade alterada a partir da invenção do artefato cenográfico. Essa invenção funcionou como um agente transformador das *ambiances*, alterando o contexto espaço/tempo da cidade, usando sua própria imagem identitária como mercadoria.

Foi revelador para a investigação a percepção do espaço imaginário, também agregado ao estudo das *ambiances*, como um dos geradores das transformações ocorridas na comunidade. Como material virtual que toma emprestado ao sensível o espaço imaginário, confronta suas representações numa infinita construção imaginária de mão dupla, de forma que a construção de sentido da comunidade Chã da Bala parte, em um primeiro momento, da herança imaginária e dos desejos de seus idealizadores ancestrais depositados na arquitetura dos primeiros arruados das cidades nordestinas. Num segundo momento, esse lugar é alterado pela superposição de cenários de uma produção televisiva, baseada no imaginário literário de Suassuna. Por último, a construção de sentido da comunidade será alterada a partir da leitura do visitante como detentor de um imaginário particular e de sua própria vida pela acumulação de imaginários diversos. Podemos assegurar que existe uma sobreposição de imaginários numa criação rizomática que cresce de forma exponencial. Dessa forma, a pesquisa se apodera da linguagem oral coletada nas entrevistas para descrever uma narrativa imaginária cotidiana alterada pela espetacularização. Acreditamos que as simples ações do cotidiano são mais um dos depositários desses imaginários e, assim, representam um bem imaterial expressivo na construção cultural das cidades. 

162

NOTAS / REFERÊNCIAS

¹ Doutorado defendido junto ao PPGAU-UFBA, em agosto de 2013. Banca: Paola Berenstein Jacques (orientadora) (PPGAU/UFBA), Francisco de Assis Costa (PPGAU/UFBA), Washington Luis Lima Drummond (PPGAU/UFBA), Ricardo Bruguer Cardoso (UFRB), Rachel Thomas (ENSAG - Grenoble/França).

² Laboratoire CRESSON/ENSAG/UMR 1563 (CNRS), Centro de Pesquisa sobre o Espaço Sonoro

e Ambiente Urbano pertencente à Escola Nacional de Arquitetura de Grenoble, França. As pesquisas do laboratório sobre o ambiente sensível e as ambiências arquiteturais e urbanas iniciaram-se nos anos 1990. Suas investigações estão difundidas em múltiplas dimensões da percepção sensível do espaço construído.

³ A palavra *ambiance* não será traduzida para o português uma vez que

a pesquisa pretende trabalhar com o conceito fechado da forma que ele foi criado pelos pesquisadores do Laboratório CRESSON.

⁴ Cavalhadas é uma celebração portuguesa tradicional que teve origem nos torneios medievais, onde os aristocratas exibiam, em espetáculos públicos, a sua destreza e valentia. Além de recriarem os torneios medievais, também relembram as batalhas entre cristãos e mouros.

/

BAUDRILLARD, Jean. *La société de la consommation*. France: Denoel, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. São Paulo: Vozes, 1996.

CROZAT, Dominique. *Thirdspace, espaços potenciais e hiper-real: novas modalidades no voo do imaginário*. Montpellier 3: Universidade Paul Valéry, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha deserta e outros textos: 1953-1974*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1996. v. 3.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1997. v. 5.

_____. *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

GUATTARI, Felix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. *Restauração da cidade subjetiva. Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34. 1992.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 8. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

MALHERBE, Michel. *Trois essais sur le sensible*. Paris: Librairie Philosophique, 1998.

ROLIM FILHO, Eliézer. *A performance cenográfica de Daniela Thomas*. João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2001.

SOJA, Edward W. Thirdspace: expanding the scope of the geographical imagination. In: MASSEY, Doreen; ALLEN, John; SARRE, Philip (Ed.). *Human Geography Today*. Cambridge: Polity Press, 1999.

SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino*. São Paulo: José Olympio, 1971.

TORGUE, Henry. *Le musicien le promeneur et l'urbaniste: la composition de l'espace imaginaire*. France: Université Pierre Mendes, Institut d'Urbanisme de Grenoble, 2011.