UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FRANCIS WILKER DE CARVALHO

Encenação-paisagem:

Uma cena que reivindica o mundo a céu aberto

SÃO PAULO

2020

FRANCIS WILKER DE CARVALHO

Encenação-paisagem:

Uma cena que reivindica o mundo a céu aberto

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Versão corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

CARVALHO, FRANCIS WILKER DE
ENCENAÇÃO-PAISAGEM: Uma cena que reivindica o mundo a céu
aberto / FRANCIS WILKER DE CARVALHO ; orientador, ANTÔNIO
CARLOS DE ARAÚJO SILVA. -- São Paulo, 2020.
260 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Encenação contemporânea 2. Paisagem 3. Cidade 4. Viagem
5. Espetáculos I. SILVA, ANTÔNIO CARLOS DE ARAÚJO II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE APROVAÇÃO

CARVALHO, Francis Wilker. **Encenação-paisagem: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto.** Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

APROVADO EM: 20/03/2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva (orientador)

Instituição: ECA-USP Assinatura_____

Profª. Dra. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo

Instituição: PPGAC/ECA/USP Assinatura_____

Profª. Dra. Julia Guimarães Mendes

Instituição: UFMG Assinatura_____

Profª. Dra. Verônica Gonçalves Veloso

Instituição: ECA/USP Assinatura_____

Profª. Dra. Karina e Silva Dias

Instituição: UnB Assinatura_____

Dedico este trabalho às “três Marias” do meu céu:

À minha mãe Fátima Aparecida Carvalho, primeiro mundo ao qual pertenci e que segue me nutrindo de amor.

À minha avó Maria Isabel Carvalho, que me deu régua e compasso para trilhar o meu caminho pelo mundo.

À minha tia Kátia Aparecida Carvalho, torcedora incansável nas estradas que percorro.

AGRADEÇO

Ao meu orientador, Antônio Araújo, pelo diálogo generoso e crítico ao longo de toda minha viagem pela pós-graduação e por investir na minha intuição em busca da paisagem.

Aos professores Karina Dias e Marcelo Denny, pelas contribuições oferecidas no exame de qualificação.

Ao Glauber Coradesqui, amigo e companheiro de viagem, pela paciência e apoio nos momentos de crise e pelas provocações e colaborações ao longo da pesquisa. À amiga Kenia Dias, que me apresentou as obras de Jean-Marc Besse e de Karina Dias. Ao Andrei Bessa, pelo colo, pelo diálogo motivador e pelo projeto visual desta tese.

Aos artistas Anderson Maurício, Luiz Fernando Marques e Kadu Veríssimo, por me receberem e dialogarem comigo sobre cena e cidade. Aos artistas e parceiros do Teatro do Concreto, lugar onde me fiz encenador e sigo aprendendo.

À Lucinaide Pinheiro, por procurar e disponibilizar registros do espetáculo *Dias Felizes* e à Sílvia Guerreiro pelas contribuições no levantamento de dados. Às revisoras Tetê Martins e Kamunjin Tanguelê, que me apoiaram no tecer dessas palavras.

À amiga Bárbara Tavares, pela troca e pelo apoio mútuo nas jornadas como docentes e pesquisadores. Aos amigos Gyl Giffony, pelas trocas e leituras compartilhadas. Ao Elenor Cecon, mão amiga sempre a me apoiar no caminho. Às queridas Ligia Souza, Micheli Santini, Tatiana Carvalhedo, Ivone Oliveira, Marcelo Carmozini, Mônica Pellegrini, Héctor Briones, Alexandra Santos, Giselle Rodrigues, Jacqueline Peixoto e Juliana Carvalho, pelo apoio e afeto.

Aos colegas do grupo de orientandos pelas leituras críticas e sugestões: Joana Dória, Renan Cevalles, Elisa Band, Rafael Bicudo, Eder Asa, Alberto Villarreal e Murilo Gaulês. Ao Colegiado do curso de Teatro e ao ICA-UFC por me possibilitarem uma licença na última etapa da pesquisa.

Aos irmãos Maurício, Mariana, Loianne e ao meu pai, Manoel Feliciano, pela torcida.

Ao meu companheiro, João Gabriel, por segurar a minha mão, pela compreensão e por viajar comigo em busca de novos horizontes para o nosso amor.

Aos outros mundos que habitam nossa geografia, Cabloco Taguaraci e Oxóssi: Okê arô!

A paisagem não é um lugar comum, mas um lugar de troca em que se reencontram e se confrontam diferentes pontos de vista. Lugar público, pode tornar-se uma ágora, em que o indivíduo assume seu lugar em uma comunidade reencontrada. E, como a paisagem tornou-se hoje uma importante implicação política, social e cultural, é também uma oportunidade para os poetas de se religarem à vida da cidade, à sua maneira, e de fazerem com que se ouça uma voz diferente nesse debate, para abrir uma outra via aos que terão que construir os espaços de nosso futuro.

Michel Collot, 2013, p.198.

RESUMO

CARVALHO, Francis Wilker. **Encenação-paisagem**: uma cena que reivindica o mundo a céu aberto. 2020. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo 2020.

A tese investiga a prática da encenação nos espaços abertos das cidades numa aproximação do conceito de paisagem. A paisagem, tradicionalmente associada à dimensão do espaço abarcada por um ponto de vista, tem mobilizado especial interesse na contemporaneidade, especialmente por possibilitar um modo de pensar a complexidade e multidimensionalidade dos fenômenos sociais do nosso tempo. A prática da encenação contemporânea interessada em estabelecer vínculos com o mundo a céu aberto se configuraria como criação de paisagem? O encenador que opera procedimentos composicionais com os espaços abertos seria um criador de paisagens e um mediador do encontro sensível entre espectador e espaço? Visando responder a tais questões, realizou-se um estudo conceitual da noção de paisagem procurando aproximá-lo de algumas encenações brasileiras como *Dias felizes* (1992), *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010), entre outras, com o objetivo de identificar as operações construtivas presentes nessas práticas. Neste percurso, examina o conceito de viagem como importante agenciador presente na prática desses encenadores. Por fim, à luz das discussões teóricas e das experiências teatrais aqui tratadas, desenvolve o conceito de encenação-paisagem e seus agenciamentos como a prática de um encenador-geógrafo.

Palavras-chave: Encenação contemporânea. Paisagem. Viagem. Cidade. Mundo a céu aberto.

ABSTRACT

CARVALHO, Francis Wilker. **Staging-landscape: a scene that claims the open-air world**. 2020. Thesis (Doctorate) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo 2020.

This thesis investigates the practice of staging outdoors, in open-air spaces of cities, aiming to approach to the concept of landscape. A landscape, traditionally associated with the dimension of space encompassed by a point of view, has mobilized special interest in contemporaneity, especially because it enables a way of thinking about the complexity and the multidimensionality of the social phenomena of our time. Would the practice of contemporary staging be interested in establishing links with the open-air world so as to be configured as a landscape creation? Would the director who operates compositional procedures in open-air spaces be a landscape creator and a mediator of the sensitive encounter between the spectator and the space? In order to answer these questions, this work conducts a conceptual study of the notion of landscape and seeks to bring it closer to some Brazilian pieces such as *Dias Felizes* (1992), *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010), among others, with the objective of identifying the constructive operations present in such practices. Along this path, he examines the concept of travelling as an important agent present in the practice of these directors. Finally, in the light of the theoretical discussions and theatrical experiences discussed here, he develops the concept of staging-landscape and its assemblages as the practice of a director-geographer.

Keywords: Contemporary staging. Landscape. Travel. City. Open-air world.

SUMÁRIO

ANTES: Informações aos viajantes	12
---	----

CADERNO UM

PAISAGEM COMO PROXIMIDADE E IMERSÃO NOS FLUXOS DO MUNDO-TEMPO: um conceito de horizontes alargados

1.1 A paisagem em Artaud: A pintura que o teatro deveria ser	27
1.2 Irrupções da paisagem nos estudos teatrais: A necessidade de novos horizontes	34
1.3 A emergência da paisagem: Entre a parede do meu quarto, um labirinto e a proximidade com o mundo que nos envolve	40
1.4 A paisagem entre o olhar do pintor e a vida do camponês ou habitar o mundo-tempo	45
1.5 Do labirinto às portas da paisagem	51
1.5.1 Primeira porta – a paisagem é uma representação cultural e social	51
1.5.2 Segunda porta – a paisagem como território fabricado e habitado	59

1.5.3 Terceira porta – a paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas	66
--	----

1.5.4 Quarta porta – a paisagem é uma experiência fenomenológica	71
--	----

1.5.5 Quinta porta – a paisagem como projeto	77
--	----

1.6 Paisagem e mundo-tempo: Uma proposta de convívio	83
--	----

CADERNO DOIS

A VIAGEM COMO MEIO PARA O ENCONTRO COM A PAISAGEM:

agenciamentos do contato sensível entre corpo e espaço

2.1 A encenação como experiência geográfica: Contemplar, percorrer e descobrir os espaços	88
2.2 A mítica do viajante	92
2.3 A viagem como experiência	98
2.4 A viagem como meio para o encontro com a paisagem e a demanda por um espectador-viajante	111
2.5 Formas de empreender a viagem	122

CADERNO TRÊS
ENCENAR NO MUNDO A CEÚ ABERTO:
Operações composicionais e criação de paisagem

Nota de abertura	130
3.1 O encenador entreaberto: Ressonâncias Afetivas Da Paisagem	131
3.2 Escolher uma geografia específica: O lugar como agente compositor	138
3.3 Definir modos de praticar o espaço: A natureza imersiva da cena pela viagem	145
3.4 Criar novas paisagens: Estranhar os espaços conhecidos	159
3.5 Compor com o imprevisível: Atravessamentos poéticos do inesperado	186
3.6 Materialidades do projeto cênico: Novos sentidos a cada paisagem	189

CADERNO QUATRO
UMA POÉTICA DA GEOGRAFIA:
A encenação-paisagem e o encenador-geógrafo

4.1 O desafio de nomear a encenação no mundo a céu aberto: a encenação-paisagem como horizonte	195
4.2 Horizontes e limites de uma proposta conceitual	207
4.3 Relações entre encenação performativa, encenação no espaço urbano e o encontro com a encenação-paisagem	217
4.4 A encenação-paisagem e o encenador-geógrafo	225
DEPOIS: Considerações finais	232
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	240
ANEXO - Minha pequena coleção de encenações	245

ANTES: Informações aos viajantes

Para dar início à sua viagem na geografia desta tese, gostaria de começar alimentando o desejo pelo percurso, como fazem alguns viajantes ao idealizarem um lugar visto num atlas, num livro e desdobram imagens, possíveis sensações, pontos em que gostariam de se demorar mais, sentimentos que aspectos daquela paisagem disparam. Por isso, inspirado num artigo de Eleonora Fabião (2011) em que alguns programas de performances são descritos como modo de imergir o leitor no próprio objeto de estudo, descrevo brevemente abaixo dez encenações¹, algumas das quais pude vivenciar como espectador, outras que conheci pelas fontes bibliográficas e também aquelas em que atuei como encenador.

I – No primeiro ato, uma atriz aparece imersa no lago Paranoá até a cintura, enquanto um ator ocupa um cais nas mesmas águas. No segundo ato, ela fica apenas com a cabeça para fora da água. Era 1993, em Brasília, e a plateia assistia das margens do lago.

¹ Respectivamente: *Dias felizes* (1993), encenação de Manguiera Diniz, que tomei conhecimento por meio de livros e reportagens; *A cidade dos rios invisíveis* (2014), encenação de João Júnior, que pude vivenciar como espectador; *Hygiene* (2005), encenação de Luiz Fernando Marques, que assisti em um festival na cidade de Curitiba; *BR3* (2006), encenação de Antônio Araújo, que pude assistir a ensaios em São Paulo e no Rio de Janeiro; *Entrepartidas* (2010) e *Destrilhados* (2011), encenações por mim realizadas;

II – Espectadores tomam um trem. São estimulados a observar a cidade pela janela do vagão. Eles chegam ao Jardim Romano, periferia de São Paulo, caminham pelo bairro, conhecem histórias de moradores, seguem até as margens de um rio que, na chuva, quase sempre tenta engolir as casas.

III – Vila Operária Maria Zélia, zona leste da cidade de São Paulo, 2005. Público e atores caminham pelas pequenas ruas da antiga vila. Atores falam trechos do texto em italiano, ocupam as ruas, muros, sacadas, cantam, até adentrarem com os espectadores um antigo casarão.

IV – Em 2006, na cidade de São Paulo, uma encenação se configura como uma viagem de barco por cerca de 4,5 km nas águas poluídas e fétidas do rio Tietê. Atores e atrizes ocupam as laterais do rio, embarcações menores e, também, o barco que leva o público.

V – Rodoviária do Plano Piloto, Brasília, início de uma noite do ano de 2010. Espectadores embarcam num micro-ônibus e seguem por um trajeto pela cidade que envolve parar numa praça, visitar uma

Bom Retiro 958m (2010), encenação de Antônio Araújo, na qual participei como assistente de direção; *Ruína de anjos* (2015), encenação de Vinícius Lírio, em que atuei como consultor/provocador durante o processo de criação; *Zona!* (2016), encenação de Kadu Veríssimo, que pude vivenciar como espectador na cidade de Santos; *Todas as ruas têm nome de homem* (2016), encenação de minha autoria junto à Confraria de Teatro, na cidade de Vitória (ES).

casa e acompanhar ações e o próprio fluxo da urbe pela janela do veículo.

VI – Uma moto se aproxima com os faróis acesos, um jovem carregando uma mala desce. Era uma noite quente de 2011. A partir da chegada desse jovem, seguiremos pelas ruas do mais antigo bairro de Natal (RN), a Ribeira. Caminharemos por um beco estreito e pouco iluminado, entraremos num casarão em ruínas, atravessaremos o interior de um clube de regatas até o encontro com uma das margens do rio Potengi. Nos falarão sobre os antigos trilhos do bonde que um dia transitou por ali.

VII – É noite. Estamos em 2012 caminhando pelas ruas do Bom Retiro, conhecido bairro da cidade de São Paulo que se especializou na produção e no comércio de roupas. Nesse horário o bairro parece fantasmagórico com todas as lojas fechadas e o lixo do dia nas esquinas. Num cruzamento assistimos a um desfile de moda. Mais adiante, um ringue de elástico se forma em outro encontro de ruas e duas mulheres brigam. Descendo um pouco mais a rua, um coro de atores-cantores dobra papelões e recolhe lixo freneticamente. Um homem passa por nós, vestido de preto, arrasta pelo asfalto um manequim em chamas.

VIII – Bairro Politeama de Cima, espectadores acompanham os atores num trajeto pela região. Participamos de uma cena de

pregação religiosa numa galeria, acompanhamos uma atriz tentando patrocínio para seu projeto na porta de um prédio público, participamos de um bloco de carnaval na rua. Tudo isso sob o céu de uma noite em 2015, na cidade de Salvador (BA).

IX – Área portuária de Santos (SP); os espectadores são divididos em duas filas, cada grupo embarca numa catraia que aos poucos se distancia do pequeno canal e, quando menos nos damos conta, estamos em mar aberto, pequenos na imensidão de água salgada. Os atores falam e interagem com o público, com o piloto, entre eles. Passamos perto de um navio ancorado, ele parece gigantesco perto de nós. Voltamos, seguimos caminhando naquela noite de 2016 por uma região marginal com pontos de prostituição.

X – Centro antigo de Vitória (ES), 2016, o público é dividido em três grupos que recebem mapas diferentes para procurar a próxima cena. Atrizes fazem uma peregrinação pelas ruas evocando nomes de mulheres em escadarias, fachadas de prédios, esquinas, becos, porta de hospitais, mudam o nome da rua.

As encenações indicadas, embora sejam fruto do trabalho de grupos e encenadores diferentes, tenham partido de temas os mais diversos e, inclusive, realizadas em distintas regiões do país abarcando um intervalo de tempo entre os anos de 1993 e 2017, guardam algumas semelhanças recorrentes. Entre elas, podemos

destacar a opção por encenar fora do edifício teatral institucionalizado² e a forte presença da cidade, pois é impossível falar desses trabalhos sem se referir a algumas características muito específicas dos locais em que foram apresentados, em especial algum bairro. A relação entre as artes da cena e o espaço urbano tem ganhado novos contornos e mobilizado grupos e encenadores interessados em trabalhar poeticamente com a cidade de outros modos, como aponta a professora e pesquisadora Maria Lucia Pupo (2015, p.177).

Não se trata mais de “levar o teatro para as ruas”, de utilizar a cidade como cenografia, ou de se valer da metrópole como pano de fundo para o teatro, mas sim de assumi-la como um espaço que, por si mesmo, significa. Simultaneamente tema e material artístico.

É nessa perspectiva de pensar a cidade “como um espaço que por si mesmo significa”, que a ideia de movimento – percorrer o espaço – se mostra estruturante na relação entre cena e espectador nos exemplos dos espetáculos citados. O público assume o papel de

uma espécie de viajante a acompanhar as cenas, seja caminhando, num ônibus ou numa embarcação. Quando esse mover não se efetiva ao longo da apresentação, ainda assim essa plateia precisou fazer um trajeto diferente para se encontrar com o espetáculo, como se dirigir até as margens de um lago, deslocamento que difere da prática habitual de ir ao teatro. Pelo que podemos apreender das informações oferecidas, são propostas cênicas em que o olhar pode mirar o horizonte, ainda que pela janela de um micro-ônibus; estamos sob o céu e deparamos com o mar, o rio, a praça, as ruas e seus cruzamentos, a noite, o beco estreito, a escadaria... em resumo, a paisagem.

É exatamente o inegável vínculo desses trabalhos com a paisagem – nesses casos, paisagens urbanas – o foco de investigação dessa pesquisa. Desse modo, procura investigar em que medida o encenador, em contextos como esses, se assemelha a um criador de paisagens na cidade e quais princípios e aspectos estariam envolvidos em sua prática. A hipótese é a de que, considerando a

² A professora Maria Lúcia Pupo (2015), ao discutir teatro e cidade nos dá a importante dimensão que a prática cênica fora do edifício teatral institucionalizado tem ganhando no Brasil: “Nas últimas décadas no século passado artistas da cena intensificam sua busca para fundar novas relações entre atores e público, capazes de dinamizar a recepção da obra e de ampliar a fruição do espectador para além da relação frontal, marca de um teatro historicamente

datado. Animados por essa perspectiva, ousam realizações que abalam convenções seculares. (...) Os chamados “espaços não convencionais” ou “espaços inusitados” se multiplicam, disseminando na capital paulista – mas também em outras cidades do País – novas expectativas em torno do acontecimento teatral, ligadas à proximidade com os atores e à ocupação semanticamente motivada de locais surpreendentes (2015, p.174-175).

polissemia de sentidos presente na noção de paisagem (BESSE, 2014; BRISSAC, 2004; DIAS, 2010; INGOLD, 2015; SIMMEL, 2013), as encenações criadas em composição com os espaços a céu aberto da cidade e que convidam o espectador a percorrer suas geografias específicas, se efetivariam como uma *encenação-paisagem*. O que configuraria uma encenação-paisagem? Quais aspectos composicionais são definidores de uma encenação que opera na lógica da experiência da paisagem? Ao propor um novo ponto de vista para um lugar conhecido, o encenador atuaria na perspectiva de um criador e mediador de paisagens na cidade? Quais seriam os desafios ou limites com os quais os encenadores e grupos lidam com produções dessa natureza? O espectador que caminha/viaja com a cena pelo espaço urbano também cria suas paisagens e reinventa um lugar? Essas questões são o ponto de partida das reflexões aqui propostas e nasceram do exercício de quinze anos de uma prática como encenador, professor e pesquisador interessado pelo encontro entre teatro e cidade.

A minha primeira incursão teórica no tema ocorreu durante

³ O espetáculo foi resultado da residência artística do Teatro do Concreto (Brasília/DF) no ponto de cultura Espaço Cultural Casa da Ribeira (Natal/RN) graças a um edital da Funarte voltado a residências artísticas em Pontos de Cultura. O trabalho foi desenvolvido com jovens do ensino médio da escola pública Atheneu, participantes do projeto ArteAção, um programa de educação

uma especialização em Direção Teatral realizada na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília, quando pude, sob a orientação do professor dr. Antônio Araújo, desenvolver uma reflexão sobre o tema a partir de uma experiência de encenação com adolescentes e jovens. O trabalho, *Destrilhados: espaço e memória na criação da cena*, defendido em 2012, procurou explorar os principais procedimentos de criação utilizados no espetáculo *Destrilhados*³ (2011), especialmente aqueles relacionados ao diálogo com o espaço urbano e aos dispositivos ativadores da memória como campo de investigação privilegiado no trabalho com os atores.

No ano de 2012, iniciaria uma etapa decisiva nas reflexões sobre o tema ao ingressar no programa de mestrado em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mais uma vez contando com a orientação do professor Antônio Araújo para, dessa vez, realizar um mergulho em minha própria experiência como encenador no grupo paulista *Teatro do Concreto*. Um percurso exaustivo que analisou processos criativos do grupo e sua relação com a encenação na cidade no

pela arte mantido pela Casa. A criação teve como ponto de partida temático “lá onde eu moro”, possibilitando, por meio de expedições aos bairros dos jovens participantes, uma imbrincada relação entre espaço e memória que se estabeleceu como dispositivo central na criação da obra, que foi encenada no bairro mais antigo de Natal (a Ribeira).

período de 2004 a 2010, compreendendo descrição e análise de três criações. O investimento teórico empreendido alargou sobremaneira o exame do objeto de estudo ao mobilizar um jogo de natureza interdisciplinar com instrumentais do campo da geografia, da filosofia, da arquitetura e urbanismo, da crítica de processos, das artes visuais, do teatro e da performance para investigar e analisar a prática do *Teatro do Concreto* a partir de uma pergunta-chave que seria a de como encenar no espaço urbano.

No meu percurso como artista e pesquisador, a partir de 2016, após a conclusão do mestrado, surgiram muitas oportunidades de circulação do espetáculo *Entrepartidas* (2010). A peça viajou para cerca de 21 cidades de Norte a Sul do Brasil, em especial quando da participação do Teatro do Concreto no projeto Palco Giratório, iniciativa do Serviço Social do Comércio (Sesc)/Departamento Nacional.

Novas perguntas emergiram da vivência de encenar o trabalho na geografia de distintas urbes. Se na pesquisa anterior o campo de análise se restringia à criação e apresentações da peça em seu diálogo com uma cidade específica, que é Brasília, excursionar com a obra e a necessidade de encenar o trabalho com pouco tempo para estudos prévios das cidades e seus espaços me fizeram lançar outros olhares para a prática da encenação. A minha vivência como encenador-

Mapa Viagens *Entrepartidas*

viajante numa situação concreta de configurar essa encenação-viagem em cidades de diferentes regiões do país, com aspectos urbanísticos e sociais distintos, foi o meu campo de investigação.

Essa pesquisa certamente seria outra se não fossem as viagens, as demandas e as paisagens que encontrei no caminho. Eu poderia dizer então que as circulações da peça entre 2016 e 2019, com um intervalo sem apresentações em 2017, são o chão do meu pensar.

Muitas vezes, ao final das apresentações, era comum que alguns espectadores me procurassem, tanto amigos e conhecidos quanto pessoas do público em geral que não tinham qualquer relação com o grupo e seus integrantes. Uma frase recorrente que emergia de modo natural nos comentários dessas pessoas começou a me intrigar: “a peça me fez olhar a cidade de outro modo”.

Foi refletindo a partir dessa frase tantas vezes escutada, procurando compreender o que há no trabalho que possibilita esse olhar renovado para um lugar conhecido, que cheguei à noção de paisagem como um possível elemento agenciador que pode ampliar as discussões em torno da encenação no espaço urbano.

O desenvolvimento desse trabalho é resultado de um percurso metodológico que envolveu pesquisa bibliográfica transdisciplinar; minhas notas de campo a partir das viagens com *Entrepartidas* e, também, “coleccionar” encenações que se constituíam numa relação com espaços abertos e práticas de deslocamento com os espectadores nesses espaços. Não encontrei uma referência sistematizada que discutisse ou inventariasse encenações que respondessem aos meus interesses investigativos.

⁴ A ideia de uma coleção é evocada numa perspectiva ligada ao movimento e a incompletude e não na sua acepção mais comum, vinculada a estabilidade e totalidade. Assim, entendo que minha coleção está sempre aberta ao encontro

Portanto coube a mim buscá-las: fiz isso contatando críticos teatrais, curadores de festivais, artistas. Fiz isso também como um espectador curioso e atento à programação teatral. Sempre que uma peça reunia os elementos que estava procurando, não media esforços para assisti-la. Meu trabalho como curador de alguns festivais no país também auxiliava em minha solitária tarefa de encontrar encenações que interessavam à minha coleção. Por essa razão não encontrei melhor maneira de nomear essa abordagem que o termo “coleção⁴”:

Coleccionar, palavra derivada do latim *colligere*: escolher e reunir, de acordo com Jacques Derrida (2004), possui a mesma etimologia da palavra leitura. Ler e coleccionar são formas de selecionar, formas de produzir um arquivo pessoal a respeito do mundo [...] coleccionar é reunir objetos que tenham entre si algo em comum. (CADÔR, 2012, p. 83-84).

Se podemos relacionar coleccionar e ler, considero que, assim como precisei ler livros para o desenvolvimento da pesquisa, li também as encenações que colecionei. Elas se constituíram no mesmo nível de importância dos autores citados, pois me permitiram alargar o conhecimento sobre o objeto de análise. Como criei minha coleção? Conforme aponta Cadôr (2012), primeiramente precisei definir “o algo em comum” entre os objetos, como adiantado, os

com novas encenações, sempre se movendo, como eu mesmo, em relação à temática da encenação no espaço urbano.

espetáculos deviam articular relação com o espaço urbano e o deslocamento dos espectadores nesse espaço. Com esse Norte indicado, passei a fazer anotações quando assistia a alguns trabalhos dessa natureza, a buscar fotos e críticas deles na internet. Um outro procedimento foi contar para algumas pessoas da minha busca por trabalhos com essa configuração. Então não raro alguém indicava uma obra, eu anotava e, como todo colecionador, seguia em busca de informações sobre ela. Foi assim, por exemplo, que cheguei ao espetáculo holandês *Braakland* (2007) e a *Zona!* (2017). Assim, ao lado de minha estante de livros, havia no computador e em notas em cadernos os dados e informações da minha coleção. Além disso, pude assistir a muitas dessas peças, o que fazia do meu corpo-memória mais um suporte da minha coleção de encenações no mundo a céu aberto.

Por fim, senti a necessidade de entrevistar alguns encenadores, o que pude fazer com Luiz Fernando Marques (Grupo XIX e Kunyn); Anderson Maurício (Zózima Trupe) e Kadu Veríssimo (O coletivo). Essas entrevistas de natureza aberta funcionaram mais como um espaço de diálogo acerca das questões que me mobilizavam, uma tentativa de perceber como ressoavam na prática dos colegas. Em todo caso, ainda que não note fortemente o uso desses registros que foram gravados e transcritos, identifico que

esses diálogos me alimentaram no percurso investigativo.

O fruto desse processo continuado de pesquisa possibilitou adensar a investigação conceitual e metodológica em torno das possíveis relações entre encenação (FÉRAL, 2015; LEHMANN, 2007; PAVIS, 2013; SILVA, 2008) e paisagem. Sobre tudo, nos interessa o exercício de aproximação ao conceito de paisagem por identificar no seu cerne uma intrincada e complexa rede de sentidos que pode ajudar a pensar a cidade contemporânea e, conseqüentemente, a prática teatral nela interessada.

O cuidado com a paisagem ocupa, na atualidade, um lugar crucial nas preocupações sociais e políticas pela qualidade dos quadros de vida oferecidos às populações, em relação aos questionamentos sobre a identidade dos lugares, sobre a governança dos territórios ou, ainda, sobre a proteção dos meios naturais. (BESSE, 2014, p. 7).

A urgência em descrever, analisar, compreender e poder propor alternativas para a vida humana nas cidades configura a trama que parece ter resultado numa retomada crescente da noção de paisagem nos mais diversos campos do conhecimento e, também, provocado uma crise em suas acepções mais tradicionais. Se antes falar em paisagem era praticamente considerar aquilo que o nosso olhar consegue abarcar numa mirada, bem como remeter a sua forte vinculação à tradição pictórica ou, ainda, as muitas paisagens laboriosamente cunhadas na literatura de tantos países, seu campo se

expandiu exponencialmente. “Levam a formular a hipótese de uma nova cultura da paisagem; uma nova cultura que corresponde, sem dúvida, a novas formas de experiência do espaço, da sociedade e da natureza” (BESSE, 2014, p. 8). Essa atualidade das discussões acerca do conceito pode ser notada também nas proposições de Michel Collot (2013, p. 11) que advoga em favor da paisagem tomada como uma perspectiva que “promove o pensamento e o pensar de um outro modo. [...] um modelo para a invenção de um novo tipo de racionalidade, que denomino como “pensamento-paisagem”.

Na esteira dessas reflexões, não é de se admirar que a discussão de paisagem coloque em interação, cada vez mais, diferentes áreas do conhecimento, em especial quando consideramos o contexto altamente complexo das cidades. Entre esses campos, podemos destacar: História da Arte, Artes Visuais, Filosofia, Arquitetura e Urbanismo, História e Patrimônio Cultural, Literatura, Geologia, Ecologia, Arqueologia e, sobretudo, a Geografia, disciplina em que a paisagem é uma categoria de fundamental importância. Assim, perseguir os múltiplos entendimentos desse conceito pode nos oferecer pistas para também descrevermos, analisarmos e identificarmos procedimentos metodológicos da encenação que se constitui como campo relacional com a paisagem.

Nossa suspeita é a de que, assim como se tornou complexo abarcar um sentido muito estrito de paisagem perante as muitas transformações que envolvem a relação sociedade-natureza, também tem se mostrado um desafio não apenas nomear, mas encontrar no campo epistemológico da encenação contemporânea ferramentas que nos permitam uma aproximação com projetos artísticos que funcionam em outras modalidades que não aquela habitualmente vinculada ao edifício teatral. Se o vocabulário herdado da tradição pictórica não é mais suficiente para pensarmos paisagem, me parece que o legado que recebemos do século XIX e XX em relação à encenação também não alcança mais as nossas práticas como encenadores. É preciso expandir essa linguagem.

Numa rápida evidência do argumento apresentado, se tomarmos como ponto de partida apenas os enquadramentos conceituais que procuram relacionar a prática cênica e o espaço urbano, já é possível notar certa dificuldade de melhor configuração desses fenômenos. Lehmann (2007), ao abordar o teatro em espaços não institucionalizados, como hotéis, igreja e espaços públicos, recorre às artes plásticas para tecer suas reflexões sobre espetáculos que operam nesse contexto. Desse modo, o autor evidencia a contaminação entre as linguagens, na qual é possível também flagrar certa dificuldade em nomear a natureza da obra, como, por exemplo,

quando fala de um trabalho de Klaus Michael e usa os termos “ação teatral” e “instalação”.

Pavis (2013) utiliza a noção de “enquadramento” para discutir o trabalho *Cargueiro Sofia-Avignon*, do coletivo alemão *Rimini Protokoll*, em que espectadores realizam um trajeto a bordo de um caminhão de cargas e ouvem narrativas dos próprios motoristas sobre sua rotina de trabalho, elementos biográficos, além do uso de vídeos. O pesquisador francês parece tensionar e questionar com indagação bastante mobilizadoras a própria noção de encenação no exercício reflexivo acerca da natureza desse projeto artístico.

Para fazê-lo, enquadra a realidade segundo o itinerário do caminhão e de acordo com o recorte do real através dos vidros. É uma encenação? Num certo sentido, sim, visto que esse dispositivo propõe a matéria segundo suas leis estritas e para o olhar do público. Libera, em seguida, este último para dar ou não um sentido àquilo que percebe. *A encenação não seria, assim, senão o olhar do espectador sobre aquilo que desfila diante dele?* Porém, neste caso, a noção de encenação não estará em vias de se dissolver, de reduzir-se à simples organização de um evento, de um circuito, sem vontade de contar, de imitar, sem o dispositivo habitual do teatro? (PAVIS, 2013, p. 347, grifo nosso).

Refletindo um pouco mais acerca da afirmação de Pavis, talvez o que o teórico problematize ao falar da encenação como aquilo que desfila diante dos olhos do espectador e é por ele

percebido encontre contornos mais precisos a partir de uma incursão no universo da paisagem no contexto da prática teatral na cidade.

Nas reflexões de Féral (2015) há uma discussão sobre a noção de espaço no campo teatral que procura demarcar como esse elemento afeta a percepção e a cognição do espectador e suas transformações na contemporaneidade. Entre os encenadores que cita em suas reflexões, figuram trabalhos de Bob Wilson e Kantor, encenadores engajados nas relações entre espaço e suas visualidades. Todavia sua análise não se dedica especificamente a encenações que se dirigem aos espaços abertos das cidades. Além disso, a pesquisadora direciona seu olhar mais aos efeitos que essas articulações com o espaço geram na percepção e recepção e, bem menos, nos procedimentos ou princípios operados por uma encenação na cidade.

Ainda assim, seu estudo do espetáculo australiano *Urban Dream Capsule* (*Cápsula de sonho urbano*), realizado em Montreal em 1999, guarda algumas aproximações com o meu campo de interesse. Féral (2015) define o trabalho como uma “instalação performática” em que o grupo transforma as vitrinas de um grande magazine como um apartamento, onde os atores ficariam ininterruptamente às vistas do público que ficasse em frente a essa

instalação, durante 14 dias, sem qualquer tipo de comunicação com o mundo exterior ou proteção de janelas ou cortinas, completamente entregues a suas tarefas cotidianas. A partir desse trabalho, a pesquisadora desdobra questões sobre diferentes qualidades do espaço, tendo como base as proposições de P. Virilio, e vai enfatizar que a percepção do espaço é um dado subjetivo que envolve o sujeito por meio da mediação de suas percepções corporais e que estas podem ser estimuladas pelos “artesãos do espetáculo” (FÉRAL, 2015).

Nessa operação proposta por Féral, dois aspectos chamam atenção. O primeiro diz respeito à noção de experiência na relação entre espectador e espaço:

Algumas encenações exploram de modo mais aprofundado que outras a importância dessa vivência do espaço [...]. Há portanto, para o espectador, uma verdadeira experiência do espaço, seja porque ele se encontra introduzido nele, como é o caso de algumas experiências de palcos ambientais, seja porque tal espaço seja dado a ver e a construir simbolicamente, como o que ocorre em *Urban Dream Capsule* (FÉRAL, 2015, p. 270).

O segundo aspecto se apresenta no modo como as articulações ou procedimentos da encenação podem ressaltar a dimensão de experiência e estimular os múltiplos sentidos e percepções do espectador a partir do espaço. Logicamente esses

aspectos não estariam restritos às encenações realizadas no espaço urbano, porém parece salutar que trabalhos dessa natureza procurem potencializar esses aspectos. Assim, se para Féral as percepções corporais do espaço podem ser mediadas pelos “artesãos do espetáculo”, quem sabe faça sentido pensar o encenador como um mediador no processo de criação de paisagem do espectador, ao considerar que a paisagem é uma experiência sensível do espaço, conforme propõe a artista visual Karina Dias (2010, p. 113):

[...] a paisagem é mais do que um simples ponto de vista ótico. Ela é ponto de vista e ponto de contato, pois nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Certamente, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo à subjetividade do observador que a contempla. A paisagem é uma experiência sensível do espaço.

Como se pode notar, noções como “ação teatral”, “instalação”, “enquadramento” e “instalação performática” não me parecem permitir descrever, analisar e muito menos configurar com maior precisão os procedimentos metodológicos presentes nas dez encenações brevemente descritas no início de nosso texto. Parafraseando a pergunta de Pavis (2013): são encenações? Esses trabalhos dissolvem a noção de encenação? O que procuraremos demonstrar ao longo desse estudo é que são encenações, sim, porém

se articulam de outros modos, segundo outras lógicas e vocabulário, porque operam como criação de paisagens. Um objeto de investigação rico, complexo, interdisciplinar como a própria cidade e o conceito de paisagem.

O percurso aqui proposto a você, leitor, se organiza em quatro cadernos que se complementam. O Caderno Um, “Paisagem como proximidade e imersão nos fluxos do mundo-tempo: um conceito de horizontes alargados”, se dedica a cartografar a própria noção de paisagem considerando sua polissemia de sentidos e contribuições de diversos campos. Nessa operação, parte de algumas compreensões da paisagem no campo dos estudos teatrais para, em seguida, recorrer a outras áreas do conhecimento, alargando os horizontes conceituais. Além disso, procura tecer aproximações entre essas compreensões da paisagem e a prática da encenação brasileira contemporânea, gerando um enlace entre o teatro e a

⁵ Essa é uma perspectiva da Geografia mais humanista e fenomenológica, tendo como suporte autores como Éric Dardel (2011, p. 33-34), para quem “A ciência geográfica pressupõe que o mundo seja conhecido geograficamente, que o homem se sinta e se saiba ligado à Terra como ser chamado a se realizar em sua condição terrestre [...]. A realidade geográfica é, para o homem, então, o lugar onde ele está, os lugares de sua infância, o ambiente que atrai sua presença. Terras que ele pisa ou onde ele trabalha, o horizonte do seu vale, ou a sua rua, o seu bairro, seus deslocamentos cotidianos através da cidade”.

geografia⁵, entendida aqui como a relação de proximidade e ligação entre o homem e a Terra, entre a sociedade e o espaço.

No Caderno Dois, “A viagem como meio para o encontro com a paisagem: agenciamentos⁶ do contato sensível entre corpo e espaço”, procuramos dar relevo aos modos pelos quais encenadores estabelecem a relação entre espaço e espectador, de modo a criar possibilidades de encontro com a paisagem. Partindo do pressuposto de que a paisagem é um espaço a percorrer, evocaremos a mítica dos viajantes para compreendermos como a noção de viagem (CARERI, 2013; DIAS, 2010; ONFRAY, 2009), é estruturante em projetos de encenação dessa natureza, justamente por promoverem uma aproximação sensível entre artistas, espectadores e espaço. Como se configura uma viagem? Que tipo de deslocamento a viagem pode gerar? Que articulações composicionais encenadores têm encontrado para promover essas viagens? Essas são algumas das questões que orientam as reflexões que integram esse caderno.

⁶ Ao longo desta tese, a noção de agenciamento é um elemento transversal no modo de compreendermos a atuação dos encenadores. Conforme afirma o encenador Antônio Araújo, a partir das proposições filosóficas de Deleuze e Guattari: “Ele [o encenador como agenciador] fomentaria ou garantiria que determinado campo de experiência se produzisse, que os fluxos de desejo não estivessem bloqueados, que um plano de consistência e de intensidades se estabelecesse, e que a percepção crítica não desaparecesse ao longo do processo” (SILVA, 2008, p.200).

No Caderno Três, “Encenar no mundo a céu aberto: operações composicionais e criação de paisagem”, lançamos um olhar para a prática da encenação procurando identificar aspectos envolvidos no modo como encenadores se relacionam com a paisagem. O que fazem para inscrever a cena em composição com os espaços? Como a viagem é proposta ao espectador? Quais procedimentos contribuem para desestabilizar a imagem conhecida de um espaço e possibilitar uma nova “vista” dele? Questões dessa natureza são abordadas procurando oferecer exemplos do fazer encontrados no conjunto de espetáculos considerados nessa pesquisa, minha coleção de encenações.

Já no Caderno Quatro, “Uma poética da geografia: a encenação-paisagem e o encenador-geógrafo”, propomos um diálogo com algumas noções da epistemologia teatral que procuram abarcar o fenômeno das encenações que se direcionam ao espaço urbano: teatro processional; teatro de rua; teatro ambiental; teatro específico ao local; teatricidade e corpo-lugar; encenação em deriva. Como resultado desse investimento, tecemos a proposta do conceito de encenação-paisagem para abarcar práticas da encenação que operam na perspectiva de criação de paisagem. Nesse sentido, procuramos também redefinir o papel do encenador à luz desse conceito.

Embora as articulações entre cena e espaço urbano sejam elementos recorrentes na cena contemporânea brasileira, ainda é tímida a produção bibliográfica de apoio para pesquisas sobre o assunto. Nessa direção, é importante ressaltar as contribuições dos pesquisadores André Carreira, Antônio Araújo e, mais recentemente, de Marcelo Souza Brito, Pedro Bennaton, Verônica Veloso e Altemar Di Monteiro. Mais rara ainda é a discussão específica envolvendo uma aproximação entre teatro e a noção de paisagem, apesar de encontrarmos em todos os textos que discutam paisagem termos tão íntimos do meio teatral, como “espectador”, “boca de cena”, “teatro”, “espetáculo”, “atores”, “encenação” etc. A arte do teatro sequer é citada nos exemplos de interações entre linguagens artísticas e paisagem nas bibliografias mais recentes, diferentemente do que ocorre com outras artes como o cinema, as artes visuais e a literatura que, além de serem geralmente citadas em exemplos discutidos, elas próprias constantemente revisitam o tema da paisagem em pesquisas da área.

Entre as exceções, podemos indicar as pesquisas de Maria

Clara Ferrer (2017)⁷ que tem se dedicado a investigar a ideia de uma “cena-paisagem”, que faz operar certos princípios desse conceito (por exemplo, horizonte e centralidade). Em seu estudo abordando o teatro, pode-se identificar a ênfase na perspectiva da pintura e do olhar, bem como dessas articulações em encenações realizadas em espaços fechados.

Já no livro *Territórios e paisagens: estudos sobre teatro*, a pesquisadora Silvana Garcia (2017) apresenta algumas aproximações iniciais entre conceitos da geografia e das artes da cena tomando como objeto de análise encenações que se voltam aos espaços urbanos, nesse seguimento, bastante convergentes com nossos interesses. Suas reflexões abarcam alguns espetáculos que também serão discutidos por nós e enfatizam como os trabalhos de encenadores e grupos criam novos sentidos para a cidade.

Acreditamos que a discussão aqui empreendida seja emergencial nas reflexões sobre o teatro e a encenação contemporâneos, podendo contribuir com as pesquisas em torno da encenação na cidade e, também, com a própria discussão sobre o futuro da encenação, seu vocabulário, sua prática, seu sentido e seus procedimentos na atualidade; nessa direção, mobilizando um arsenal epistemológico que possa encontrar um diálogo vivo e crítico com tantos encenadores em atividade.

Boa Viagem e que seu encontro com essas paisagens gere um enlace de potências!

7 Para saber mais: FERRER, Maria Clara. La scène-paysage: penser une scénographie du regard. In: Nouvelle revue d'esthétique 2017/2 (n° 20), p. 149-

162. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2017-2-page-149.htm>. Acessado em: 28 jan. 2020.

CADERNO UM

PAISAGEM COMO PROXIMIDADE E IMERSÃO NOS FLUXOS DO MUNDO-TEMPO: UM CONCEITO DE HORIZONTES ALARGADOS

*Quando Ícaro
caiu
no mar..
a sereia que
primeiro
o encontrou
amou nele
o pássaro
ele amou nela
o peixe
Os restos de suas asas
desfeitas
foram dar na praia
entre embalagens
de plástico preservativos
garrafas vazias latas
de cerveja*

Ana Martins Marques

1.1 A paisagem em Artaud: a pintura que o teatro deveria ser

Ao revisitar as proposições de Antonin Artaud (1896-1948), em *O teatro e seu duplo* (1999), deparei com uma estimulante reflexão sobre o sentido da encenação a partir de uma pintura em que a paisagem emerge com grande potência⁸. Detenho-me nas linhas dedicadas à obra de Lucas van Leyden (1494-1533), intitulada de *As filhas de Lot*, provavelmente de 1517. Ao vê-lo analisar essa produção, encontrei algumas brechas que permitem conexões entre seu modo de pensar a encenação naquele tempo e nosso interesse pela encenação nos espaços urbanos hoje.

É a partir dessa pintura e não de um espetáculo de teatro que o encenador desenvolve uma discussão sobre a metafísica da encenação, pensando sua natureza fundamental, tendo como referência os componentes do quadro e seus efeitos. É como se, na falta de palavras que pudessem dar forma ao seu pensamento naquela época, essa pintura fosse capaz de melhor traduzir seu ponto de vista sobre a direção que a encenação deveria seguir, conforme

⁸ A rigor, a pintura em questão não é exatamente fiel ao gênero pintura de paisagem, visto que o tema central da tela é a mitologia que envolve Lot e suas filhas. Todavia o olhar de Artaud se debruça sobre a composição como um todo, de maneira que a paisagem ganha importante relevo em suas análises.

As filhas de Lot

sintetiza: “Em todo caso, *digo que essa pintura é o que o teatro deveria ser*, se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” (ARTAUD, 1999, p. 35). Podemos nos perguntar o que há na tela que se aproxime tanto do teatro que lhe interessava?

Nesse verdadeiro trabalho de mediação ofertado ao seu leitor e à pintura de Van Leyden, podemos acessar pistas sobre por que Artaud entendia que na tela estava representado o que o teatro deveria ser. Vejamos alguns trechos de seus comentários acerca da pintura:

De repente, no crepitar de fogos de artifício, através do bombardeio noturno das estrelas, dos raios, das bombas solares, vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns *detalhes da paisagem*: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à ideia desse dilaceramento sonoro; não é possível exprimir melhor *esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu* do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos, como pontos de referência vivos, nascidos do fogo e ali colocados para permitir que ele exerça toda a sua força de destruição. (ARTAUD, 1999, p. 33, grifo nosso).

Vê-se que *esses signos constituem verdadeiros hieróglifos, em que o homem, na medida em que contribui para formá-los, é apenas uma forma como outra qualquer*, à qual, em virtude de sua dupla natureza, ele acrescenta no entanto um prestígio singular. Essa linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa *dá bem a ideia do que*

poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada. (ARTAUD, 1999, p. 39, grifo nosso).

No primeiro trecho há uma descrição sobre como os diversos elementos da paisagem se relacionam com o fogo, o encenador atribui importância incandescente às chamas que se manifestam no céu. De algum modo, fala-nos dos demais objetos da pintura como nascidos do fogo e com seu poder de destruição também sendo destino. O sentido que essa obra de arte ganha para Artaud é tecido a partir desse jogo composicional em que a própria presença e relação entre diferentes componentes interagem no interior da tela criando uma cosmogonia com as coisas do mundo que nos hipnotiza.

O segundo trecho de sua análise coloca a figura humana como qualquer outro material presente na composição do quadro, ou seja: mar, árvore, céu, navios, rochas. Todavia adverte-nos de que há uma dupla natureza a ser considerada, uma vez que o homem produz aquele “mundo” ao mesmo tempo em que é também apenas mais uma peça dele. A partir da imagem do hieróglifo usada por Artaud, pode-se imaginar esse espaço como resultado da permanente escrita na Terra pela presença e ação do homem. É do encontro entre tantos elementos, agenciado pelo pintor na tela, que somos convidados a olhar o mundo que estamos produzindo e (por que

não?) perceber, nesse mesmo quadro, nossa natureza finita, mais um objeto que divide o espaço com as rochas e as árvores.

Na reflexão de Artaud temos, ainda, um ponto sensível que diz respeito ao que poderia ser, no teatro, a poesia no espaço. Na perspectiva do encenador, essa dimensão poética que independe da linguagem articulada propriamente dita se manifesta pela presença das coisas, que “evoca ao espírito imagens de uma poesia natural”. O que ele percebe é que a força daquela composição independe de uma narrativa sustentada na palavra, como era costume do teatro francês de sua época. Dito de outro modo, o que emergia daquele encontro incandescente entre elementos diversos e a figura humana na pintura produzia em si algo de avassalador que dispensava uma fábula.

A importância dada aos diferentes elementos que constituem o quadro pode ser notada quando Artaud aborda, mais precisamente, sobre a cena que retrata, na pintura, o envolvimento de Loth com as filhas. Ele identifica que todas as outras ideias da pintura (os outros signos como fenômenos da natureza, montanhas, mar, navios partidos ao meio etc.) são ideias metafísicas que atribuem grandeza poética à obra, de modo que o mundo exterior àquela cena específica contribui diretamente para o sentido que este conjunto – a paisagem como um todo – opera em nós, espectadores.

Acessoriamente, ao lado de Loth e de suas filhas, há uma ideia sobre a sexualidade e a reprodução, com Loth que parece ter sido colocado ali para aproveitar-se abusivamente de suas filhas, como um zangão. É quase a única ideia social que a pintura contém. Todas as outras são ideias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; e eu diria até que sua *grandeza poética*, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro. (ARTAUD, 1999, p. 34-35, grifo nosso).

Nessa perspectiva compartilhada até aqui, acredito que essa grandeza poética advenha dos elementos presentes no espaço, da interação e contraste entre eles e os acontecimentos ou ações mais especificamente humanos. O leitor poderia me interpelar dizendo que os elementos da pintura estão sob o controle das escolhas do pintor: elementos circunscritos numa superfície plana e estável, e que no teatro esse exercício formal seria impossível em se tratando de um espaço aberto, tridimensional e com fluxos imprevisíveis como a cidade, de modo que um encenador não tem absoluto controle. A essa advertência parece-nos resposta apropriada a necessidade que Artaud identificava de o teatro recuperar o “perigo”.

O teatro contemporâneo está em decadência porque perdeu, por um lado, o sentido da seriedade e, por outro, o do riso. Porque rompeu com a seriedade, com a eficácia imediata e perniciosa – em suma, com o *Perigo*. (ARTAUD, 1999, p. 42, grifo nosso).

Podemos desdobrar e atualizar a ideia de perigo com nossas práticas contemporâneas. Será que há perigo maior que a precariedade e a indeterminação de um espaço vivo e praticado não apenas pelos *performers* e espectadores? Há maior perigo que um ator poder cair nas águas fétidas de um rio durante a cena? Que um homem bêbado ou um cachorro invadir uma cena e ela se transformar por esse atravessamento? Parece-me que esses aspectos indeterminados que compõem os espaços urbanos convergem para a recuperação do perigo no teatro por diferentes vias, que vão de condições meteorológicas, trânsito, até a ação dos transeuntes em um local.

Há em Artaud, quando analisa essa pintura, uma demanda pelo sentido poético da presença das coisas no espaço. Uma poesia “que só poderá ser totalmente eficaz se for concreta, isto é, se produzir objetivamente alguma coisa *através de sua presença ativa em cena*” (ARTAUD, 1999, p. 38, grifo nosso). Essa afirmação nos faz pensar, num primeiro plano, sobre a presença física e ativa, na pintura em discussão, de todos os elementos por ele destacados, como as nuvens, o mar de águas calmas, a torre, o fogo, os navios, pessoas etc. É nessa perspectiva da concretude das coisas em cena que o encenador conclui seu pensamento:

Mais urgente me parece determinar em que consiste essa *linguagem física*, essa linguagem material e sólida através da qual o teatro pode se distinguir da palavra. Ela *consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige, antes de mais nada, aos sentidos*. (ARTAUD, 1999, p. 36-37, grifo nosso).

Se Artaud nos fala da concretude e do potencial expressivo de tudo que ocupa a cena, nossos leitores poderiam nos perguntar sobre como operar metodologicamente nessa perspectiva da “poesia no espaço”. Eu responderia que nos próprios escritos do encenador, ao longo de *O teatro e seu duplo*, há alguns vestígios que indicam procedimentos para um pensamento de encenação:

E parece que na cena, que é antes de mais nada *um espaço a ser ocupado e um lugar onde alguma coisa acontece*, a linguagem das palavras deve dar lugar à linguagem por signos, cujo aspecto objetivo é o que mais nos atinge de imediato. (ARTAUD, 1999, p. 125-126, grifo nosso).

Pretendemos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo, e no espetáculo introduziremos uma *nova noção do espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus da perspectiva, em profundidade e em altura, e a essa noção virá se somar uma ideia particular do tempo acrescida à do movimento*: num tempo dado, ao maior número possível de movimentos acrescentaremos o maior número possível de imagens físicas e de significações ligadas a esses movimentos. As imagens e os movimentos empregados não existirão apenas para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e proveitoso do espírito. (ARTAUD, 1999, p. 145, grifo nosso).

E, assim como não haverá intervalo, nem lugar desocupado no espaço, não haverá intervalo nem lugar vazio no espírito ou na sensibilidade do espectador. Isto é, *entre a vida e o teatro já não haverá uma separação nítida*, já não haverá solução de continuidade. *E quem já viu ser rodada uma cena de filme entenderá perfeitamente o que queremos dizer*. Queremos dispor, para um espetáculo de teatro, dos mesmos meios materiais que, em iluminação, em figuração, em riquezas de todo tipo, são diariamente desperdiçados por películas em que tudo o que há de ativo, de mágico em semelhante aparato, fica perdido para sempre. (ARTAUD, 1999, p. 147-148, grifo nosso).

Nessas indicações, o espaço tem de ser percebido como uma potência crescente, ele deve ser ocupado, deve ser pensado cenicamente em múltiplos planos, direções, profundidade, altura e, ainda, imerso num jogo entre tempo, movimento e imagem. O encenador nos diz também da possibilidade de uma cena em que seja difícil separar arte e vida, ou seja, a mesma busca está presente nas encenações citadas nessa pesquisa, em que, por exemplo, o rio Tietê e os carros que percorrem as rodovias nas suas margens fazem parte da cena tanto quanto os atores de *BR-3*, seus textos e gestos.

Por fim, Artaud convoca o cinema como referência do que ele propõe à encenação. A esse respeito, parece-me muito difícil desvincular um filme de seus espaços, das paisagens que nos oferece nas tomadas externas, por exemplo. Assim, infere-se que sua

perspectiva de encenação esteja diretamente fundada num novo uso do espaço como gerador de sentido para a cena.

Em outro trecho encontra-se uma definição de encenação que nos interessa fortemente:

Para mim, o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as consequências poéticas extremas, e as possibilidades de realização do teatro pertencem totalmente ao domínio da *encenação*, considerada como uma *linguagem no espaço e em movimento*. (ARTAUD, 1999, p. 45-46, grifo nosso).

Seu pensamento sobre a prática da encenação pressupõe uma equação poética entre espaço e movimento como constituição de linguagem. A partir dessa premissa, poderíamos nos perguntar, por exemplo: que linguagem emerge de um espetáculo que convida o público a caminhar por determinado espaço acompanhando as cenas, de maneira que a própria cidade, os espectadores e *performers* estão em movimento? A noção de paisagem abarcaria essas dinâmicas?

Precisa-se levar em conta que Artaud discutia a encenação ainda considerando mais explicitamente os espaços fechados, como a ideia que descreve de encenar num galpão sem separação entre palco e plateia, com cadeiras giratórias para que os espectadores pudessem se mover. Todavia seu interesse numa encenação como poesia no espaço e em movimento, seu desejo de perigo e todos os aspectos que aponta a partir da pintura se mostram como brecha e

incentivo a seguirmos em direção ao conceito de paisagem como uma possível contribuição para nossa prática artística.

É nesse sentido que o encenador também reivindicava certa autonomia para os diversos elementos do que poderíamos chamar de linguagem cênica. Há aqui um emolduramento da potência poética de cada aspecto que se faz presente no espetáculo. Assim, essa noção expandida de poesia ultrapassava os domínios hegemônicos (no seu contexto) do texto e da palavra.

Essa poesia muito difícil e complexa reveste-se de múltiplos aspectos: em primeiro lugar, os de todos os meios de expressão utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, *arquitetura*, iluminação e cenário. Cada um desses meios tem uma poesia própria, intrínseca, e depois uma espécie de poesia irônica que provém do modo como ele se combina com os outros meios de expressão. (ARTAUD, 1999, p. 37-38, grifo nosso).

Um dado importante na percepção de Artaud é que sua perspectiva parece não compreender as possíveis combinações entre esses diversos elementos somente num vetor de complementaridade ou convergência, ao contrário, antevia que essa relação poderia ter como base outras lógicas, como a destruição: “e é fácil perceber as consequências dessas combinações, de suas reações e de suas destruições recíprocas” (ARTAUD, 1999, p. 38). Quando pensamos na heterogeneidade e complexidade da paisagem urbana, nos

coadunamos ao encenador francês porque percebemos a potência poética da presença em cena dos mais diversos elementos e sabemos também que esses encontros produzem sentido não apenas pelo viés da convergência, mas também o do atrito, da fricção, da justaposição.

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos. (ARTAUD, 1999, p. 42).

Embora Artaud não se refira à cidade como lócus da ação cênica, encontramos na sua ideia de uma “desordem que nos aproxima do caos” uma brecha para imaginar que a densidade de signos, fluxos e informações do tecido urbano poderiam certamente encontrar ressonância nesse modo artaudiano de pensar a encenação e sua construção de sentido.

Seguindo nessa direção, a ideia de uma tentação física da cena, que aparece em Artaud, também pode ganhar redimensionamentos pela noção de experiência nas encenações que se realizam nos espaços urbanos. Ao falar da poesia presente nos múltiplos aspectos e materiais da cena, como vimos acima, o artista reforça a necessidade de um teatro que se volte primeiramente para os sentidos do espectador, e não ao espírito, como comumente se

dava com a linguagem da palavra em sua época. Embora o próprio encenador reconhecesse outras nuances e possibilidades da palavra em seus escritos, é preciso considerar o contexto de produção de seu texto, ou seja, uma França marcada por uma prática teatral recitativa e apegada à semântica das palavras. Por isso a sua incisiva contestação ao teatro da palavra em favor da linguagem física, material e sólida, “através da qual o teatro pode se distinguir da palavra”.

Ela consiste em tudo o que ocupa a cena, em tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena, e que se dirige antes de mais nada aos sentidos em vez de se dirigir em primeiro lugar ao espírito, como a linguagem da palavra. (ARTAUD, 1999, p. 36-37).

Assim, o principal argumento oferecido por Artaud para o investimento numa outra linguagem para a cena – que passasse por suas materialidades, sua dimensão física – a possibilidade de afetar o espectador por outras vias de sua percepção que não apenas a dimensão intelectual. Identifico nessa linha argumentativa o foco na relação com o espectador e em como o teatro, se abrindo para essas novas experiências de composição, poderia redimensionar sua função provocadora, e não meramente de entretenimento. Nas entrelinhas de sua reflexão existe a noção de experiência reivindicada para a cena a partir da mobilização dos sentidos dos

espectadores por meio de múltiplos estímulos nas materialidades da cena.

Ao recorrer à imagem da magia cerimonial, Artaud reforça o entendimento do teatro associado a uma prática de natureza ritualística que, via de regra, nas mais distintas culturas, se constitui de atividades que demandam o engajamento do corpo em uma experiência, seja por meio de danças, cantos, pinturas, degustação de alimentos, inalação de substâncias etc. Trata-se daquilo que o encenador chamou de tentação física da cena e que me parece tão presente quando olho para tantas encenações de meu tempo.

Na medida em que se revelam capazes de aproveitar as possibilidades físicas imediatas que a cena lhes oferece para substituir as formas imobilizadas da arte por formas vivas e ameaçadoras, através das quais o sentido da velha magia cerimonial pode reencontrar, no plano do teatro, uma nova realidade; na medida em que cedem aquilo que se poderia chamar de tentação física da cena. (ARTAUD, 1999, p. 38).

Como procuramos examinar até aqui, aprendemos com Artaud que a poesia no espaço afeta os nossos sentidos e não depende da palavra para efetivar sua potência de nos afetar. Por isso sua proposta de substituir a poesia da linguagem por uma poesia no espaço como sendo a invenção de uma nova linguagem a cargo da encenação:

Essa linguagem *feita para os sentidos* deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem *por uma poesia no espaço* que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras. (ARTAUD, 1999, p. 37, grifo nosso).

O encenador é preciso ao propor uma noção de cena que busca explorar todos os sentidos de nossa percepção, que possa ganhar o espaço concretamente e que se aproxime do caos como poesia anárquica. Por isso identifico em suas formulações um incentivo para seguirmos investigando o fenômeno da paisagem e suas possíveis relações com a cena contemporânea que busca os espaços abertos das cidades, essa noção de encenação que está interessada justamente em ampliar nossas capacidades perceptivas ao nos mergulhar no caos que é a própria vida no espaço aberto. Quando Artaud fala sobre uma cena que pode aproveitar as possibilidades físicas imediatas em substituição às formas imobilizadas da arte por formas vivas e ameaçadoras, relaciono diretamente essas formas a tudo aquilo que se produz de signos e sentidos no espaço complexo, interativo e incontrolável da cidade contemporânea. Espaço esse onde nossas vidas estão inscritas, espaço que transformamos, espaço do qual somos apenas mais um componente – como se, em um exercício de imaginação,

pudéssemos também trazer para os dias de hoje um Lucas van Leyden com seus pincéis, suas cores, retratando figuras humanas imersas num local com céu, lixo, árvores, poluição, carros, policiais...

É essa a pintura que o teatro pode ser em nossos dias. Diferentemente de Artaud, nossa época já oferece encenações, palavras e conceitos com os quais podemos discutir novos sentidos e práticas para a arte da encenação. Depois do encontro com essas reflexões que foram produzidas pelo encenador em 1935, uma nova pergunta emergiu no horizonte de minhas investigações: como, na contemporaneidade, alguns teóricos e encenadores da área teatral abordam a paisagem? Podemos encontrar alguns possíveis diálogos com as ideias de Artaud?

1.2 Irrupções da paisagem nos estudos teatrais: a necessidade de novos horizontes

A fluidez do conceito de paisagem é um ponto crítico para estudiosos de vários campos, o mesmo pode ser notado na epistemologia teatral. O pesquisador francês Patrice Pavis (2017, p. 2019) utilizou a expressão “metáfora cômoda para sobrevoar e considerar do alto e de longe um fenômeno que consiste em levar

em conta o ponto de vista sobre a paisagem textual ou cênica”. O autor se deterá mais fortemente sobre como essa noção se apresenta nas obras de dramaturgos como Gertrude Stein ou Michel Vinaver, cita ainda a criação de paisagens sonoras, porém, no seu verbete dedicado ao tema, pouco enfrenta a questão do espaço ou da geografia no seu encontro com a encenação.

Referências⁹ às noções de “paisagem textual” e “paisagem sonora” são mais recorrentes em diferentes publicações, para além das obras de Pavis. Cabe ressaltar que, mesmo sua proposição acerca da noção de paisagem sonora, frequentemente utilizada no meio teatral, pode ser confrontada a partir de outras escutas para o tema. A paisagem sonora é assim descrita por Pavis (2017, p. 220): “um espaço provido de diferentes fontes sonoras, um ambiente sonorizado para uma audiência, um público imerso num banho sonoro de onde emergem os sons organizados em sua composição musical”. É curioso notar que o antropólogo Tim Ingold (2015, p. 206) oferece quatro objeções a esse conceito de paisagem sonora:

O poder do conceito prototípico de paisagem repousa precisamente no fato de não estar vinculado a qualquer registro sensorial específico – seja da visão, audição, tato, paladar ou olfato. Na prática perceptual ordinária

esses registros cooperam tão proximamente, e com tal sobreposição de função, que suas respectivas contribuições são impossíveis de serem separadas.

Esse entendimento de Ingold preserva como potência no conceito de paisagem exatamente o fato de não se separar os sentidos perceptivos, como também nos interessa. Noto nessa argumentação de que nossa experiência com a paisagem é uma rede que integra todas as portas de nossa percepção. Assim como Artaud identificava que todos os componentes da pintura de Lucas van Leyden contribuíam para aquilo que chamou de sua “grandeza poética”. Nesse sentido, assim como nossa vivência com um espetáculo teatral não é apenas a iluminação, as sonoridades, as ações dos atores, o texto, relacionamo-nos com o conjunto heterogêneo que constitui a encenação como um sistema. Para Ingold (2015, p. 208, grifo do autor), “o som não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. É aquilo *em* que ouvimos. Da mesma forma, não vemos a luz, mas *na* luz”.

⁹ Entre as referências pesquisadas, o termo paisagem sonora se mostra presente nas seguintes publicações: como verbete no *Léxico de pedagogia do teatro* (2015); integra o verbete geral “paisagem” no *Dicionário da performance e do*

teatro contemporâneo (2017). Além disso, os termos paisagem textual e paisagem sonora integram as reflexões de *Teatro pós-dramático* (2007).

Já a dimensão textual relacionada à paisagem está quase sempre associada à noção de peça-paisagem de Stein¹⁰ e seus desdobramentos contemporâneos, como no trabalho do dramaturgo francês Michel Vinaver, que, segundo Joseph Danan (2012), expandiu a proposta da autora norte-americana ao envolver diversas produções dramáticas modernas e contemporâneas que comungam de dois traços: romper com a “concepção tradicional da ação e instalarem o leitor ou o espectador no cerne de uma paisagem (humana, social...) que é um mundo (maior ou menor) ou uma psique singular, uma paisagem interior” (DANAN, 2012, p. 135).

A noção de paisagem vai aparecer ainda frequentemente associada às encenações do diretor norte-americano Robert Wilson, sobretudo pela plasticidade de seus trabalhos, não hierarquiza da cena a sentidos de uma fábula a ser contada etc. Para Lehmann (2007, p. 134):

existe uma afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as “peças-paisagens” de Stein. Tanto num caso quanto no outro encontram-se a progressão minimalista,

¹⁰ As propostas da dramaturga norte-americana Gertrude Stein (1874-1946) em torno da “peça-paisagem” são encontradas numa conferência publicada em 1935. O investimento de Stein se fixou mais precisamente no exercício da dramaturgia, na experimentação formal da linguagem na composição do texto. A questão central nas formulações da autora está na problematização de elementos estruturantes do drama como ação e tempo. Seus procedimentos irão redimensionar o tratamento dado à ação no desenvolvimento do texto e desestabilizar a hegemonia da linearidade, conforme explica Danan: “a concepção

o “presente contínuo”, o aparente “marcar passo”, a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso como quanto no outro há um andamento peculiar que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação.

Apesar da importância de suas criações, não encontramos nelas essa proximidade entre encenação e a geografia da Terra, que demanda a imersão nos espaços da cidade na qual vivemos. Artistas e espectadores continuam distantes do mundo a céu aberto e de seus fluxos imprevisíveis.

A dama da noite (2013), encenação de Wilson com elenco brasileiro¹¹

steiniana traduz acima de tudo uma distância tomada em relação à ação como fundamento do drama e, ao mesmo tempo, à linearidade sob o signo da qual se coloca, tradicionalmente seu desenrolar” (DANAN, 2012, p. 134).

¹¹ Foto de Luciano Romano, fonte: <http://www.robertwilson.com/lady-from-the-sea>

A nossa suspeita é que opere uma forte predominância da herança pictórica na compreensão de paisagem, tanto nas abordagens relacionadas ao texto teatral (Stein¹²) quanto nas encenações de Wilson. No caso deste, essa vinculação ao mundo da pintura fica ainda mais evidente, por exemplo, quando Lehmann examina suas encenações a partir da noção de “molduragem”, sendo que “o teatro de Robert Wilson é exemplar do ‘efeito quadro’” (LEHMANN, 2007, p. 272). Talvez, de fato, a ideia de moldura e quadro seja mais apropriada ao trabalho do encenador que a de paisagem. Ao menos se quisermos pensar a paisagem na perspectiva da vivência dos espaços abertos do tecido urbano.

Insistindo um pouco mais na busca por relações entre encenação e paisagem, cheguei a um texto escrito pelo encenador brasileiro Celso Nunes, intitulado “A paisagem como teatro”, publicado em 2002, no livro *Turismo e Paisagem*, ao lado de artigos de autores de diferentes áreas do conhecimento. O autor destaca que

¹² A análise de Danan evidencia como pressupostos da pintura se apresentam como ressonâncias fortemente presentes naquilo que Stein entende como sendo a paisagem: “A característica da paisagem, diz ela, é “estar-aí”. Imóvel sob nossos olhos. E entendo que sou eu, leitor ou espectador, que cria o movimento no interior da paisagem e que liga os elementos em *presença*, uma vez que tudo está disposto ali para mim – à minha disposição. Nesse texto é explícita a comparação com a fotografia e a escultura. É implícita, porém, **essencial, a comparação com a pintura**” (DANAN, 2012, p. 134, grifo nosso).

o conceito de paisagem associado a um lance de vista já se expandiu muito abarcando múltiplas compreensões, como a noção de paisagem interna de um artista (quando comenta a obra do pintor americano Jackson Pollock, ou paisagem sonora). Uma das contribuições de seu artigo que chama atenção, apesar de tratada rapidamente, é a noção de paisagem no contexto teatral poder aparecer enquanto tema, texto, operação que revela ao comentar *Um panorama visto da ponte*, peça escrita entre 1955 e 1956, por Arthur Miller (1915-2005), na qual ele identifica um recurso na técnica dramaturgica empregada: oposição de paisagens¹³.

Ao longo de seu artigo, percebe-se o esforço do encenador em nos mostrar a proximidade entre o espetáculo da natureza e o espetáculo teatral, como é evidenciado no trecho em que comenta um gesto dos espectadores: “Em algumas praias brasileiras, tem-se tornado prática comum aplaudir o pôr-do-sol, como o fazemos ao final de uma apresentação teatral” (NUNES, 2002, p. 216). Outro

¹³ “[...] situa a ação de sua peça numa casa localizada do lado pobre da cidade (o outro lado da ponte). E cria um confronto desta com a outra paisagem, ausente da cena: o sistema de vida americano [...]. E do confronto de duas paisagens sociais (que representam classes sociais opostas entre si) o autor cria a dialética do texto” (NUNES, 2002, p. 219).

aspecto presente em seu texto pode ser analisado à luz das discussões sobre a percepção estética, como a instauração de outra temporalidade na experiência do sujeito. Ele faz isso convocando três exemplos: o sentimento dos banhistas que aplaudem o poente; a vivência humana diante de uma obra de arte; e, retomando a imagem do antropólogo francês Claude Lévy-Strauss quando de sua viagem à América Latina nos anos 1930, um encontro arrebatador com a paisagem dos trópicos.

Para ele, as paisagens do mundo e os espetáculos teatrais são sempre algo que se revela e nos atrai, de algum modo. Nessa perspectiva, poderíamos pensar a vida na geografia da Terra próxima ao fenômeno teatral. Seu parâmetro para aproximar teatro e paisagem é o edifício teatral comumente chamado de palco *à italiana*, em que prevalece uma relação de frontalidade entre cena e

espectador num espaço fechado, apartado do céu. Esses indícios são encontrados nas referências à cortina que se abre, às “poltronas estofadas e reclináveis” e ao ciclorama¹⁴ teatral. O que, por conseguinte, nos remete a esse ator que está em cima de um palco e a esse espectador sentado em frente ao palco e que o aplaude ao final. E quando não se tem um palco de teatro, cortinas e ciclorama?

É curioso notar que o teatro que buscou a cidade não seja a referência para suas reflexões, seu olhar está num espaço fechado, sentado e centrado numa tela, como numa pintura. Assim, essa associação entre teatro e paisagem publicada em 2002 se mostra um tanto anacrônica no contexto da produção teatral brasileira pós 1990¹⁵.

Podemos concordar com Nunes quanto à hegemonia da produção teatral vinculada ao edifício teatral institucionalizado,

¹⁴ Ciclorama, geralmente, se trata de uma grande cortina ou parede branca, muitas vezes côncava, situada ao fundo do palco do teatro. O jogo entre cenografia e luz utilizando o ciclorama produz um efeito de horizonte, fundo infinito para quem vê a cena frontalmente.

¹⁵ Bastaria considerar um espetáculo como *Dias felizes* (1993), encenado por Mangueira Diniz nas águas do lago Paranoá, em Brasília. Ou, ainda, a montagem de *Paraíso perdido* (1992) na Igreja de Santa Ifigênia ou *Apocalipse 1, 11* (2000), que ocupou o Presídio do Hipódromo, ambas criações do Teatro da Vertigem apresentadas em São Paulo. Em 1992, na cidade de São Paulo, o diretor e autor Ricardo Karman, ligado ao coletivo Teatro do Centro da Terra, encena *Viagem ao centro da terra*, também chamada de *Expedição experimental multimídia*, que consistia num percurso pelo fosso da obra do túnel Jânio Quadros, no Ibirapuera, que naquela ocasião estava interrompida. Em 1996, o encenador radicaliza sua

proposta de viagem dadas as extensões percorridas com sua encenação de *A grande viagem de Merlim*, a *II Expedição experimental multimídia*, conforme informações do verbete dedicado ao artista na Enciclopédia Itaú Cultural: “uma instalação sobre rodas, denominada *carreta-multimídia* conduz o público a um aterro sanitário, às ruínas do teatro Polytheama, em Jundiaí, encerrando seu percurso junto à lagoa da cerâmica Nivolini, junto à Serra do Japi”. Num recuo maior no tempo, poderíamos pensar na montagem de *A morte de Danton* (1977), encenação de Aderbal Freire Filho que ocupou uma obra do metrô em construção, na região do bairro da Glória, no Rio de Janeiro, levando atores e espectadores para o mundo da cidade subterrânea. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109284/ricardo-karman>. Acesso em: 10 jan. 2019.

porém, sendo a natureza própria da encenação a experimentação da linguagem, em especial a relação com o espaço, não considerar outras formas teatrais numa discussão que se abre ao encontro com a paisagem me parece reduzir o fenômeno teatral a uma forma única.

Por fim, verdadeira exceção é o livro *Territórios e paisagens: estudos sobre teatro*, da encenadora e pesquisadora Silvana Garcia, publicado em 2017, ou seja, quinze anos depois do texto de Celso Nunes. No ensaio “Paisagens e territórios”, ela examina exatamente as questões que movem esta pesquisa e num diálogo com projetos artísticos de grupos que se lançam no encontro com a cidade. Finalmente, nas proposições da autora, a paisagem ganha uma compreensão que considera as intencionalidades do artista na escolha dos espaços e evidencia as operações composicionais em jogo e suas reverberações no território, “a noção de paisagem sempre dá conta de representação fincada em um *lugar*, que o artista escolhe, quase nunca ao acaso” (GARCIA, 2017, p. 44, grifo da autora). Para Garcia, a prática do artista cênico na cidade se efetiva como um “espaço de intervenção: são obras que “dialogam com a visualidade das cidades, interferindo nas relações da população com seu espaço e propondo novos sentidos para a mesma” (GARCIA, 2017, p. 45).

Como podemos notar, apesar da multiplicidade de práticas cênicas que compõem o mosaico do teatro contemporâneo no Brasil

e em outros países, não se mostram extensas e mais bem difundidas as considerações que procuram adensar o desenvolvimento de uma reflexão aprofundada entre encenação e paisagem. Em nossa pesquisa, muitas vezes deparamos com discussões que relacionam esse conceito ao campo das artes visuais, da literatura e do cinema, para ficarmos no território da arte. Entretanto as artes da cena interessadas nos fluxos das cidades não parecem figurar em muitos dos estudos sobre paisagem; na direção contrária, também as proposições conceituais mais alargadas da noção de paisagem encontraram pouca ressonância nos estudos teatrais.

Nosso intuito, a seguir, se direciona à construção de uma ponte que possa oferecer contribuições iniciais para reconectar conceitualmente a paisagem e a encenação, mas, para além disso, atualizar os dois campos epistemológicos, de maneira que a teoria da paisagem possa ultrapassar a ideia de teatro vinculada ao edifício teatral institucionalizado e, no outro sentido, que a epistemologia do teatro possa avançar para um entendimento de paisagem que ultrapasse somente aquele vinculado à tradição pictórica. Para isso, mobilizaremos aportes de outras áreas do conhecimento acerca do conceito de paisagem e procuraremos tecer relações com algumas encenações brasileiras. Em alguma medida, essa tarefa pode

redimensionar e instrumentalizar, no nosso tempo, aquilo que o encenador francês Antonin Artaud parecia intuir na década de 1930.

1.3 A emergência da paisagem: Entre a parede do meu quarto, um labirinto e a proximidade com o mundo que nos envolve

O tema da paisagem tem emergido por diferentes campos do pensamento humano ultrapassando a geografia, o paisagismo. Encontra-se, por exemplo, a paisagem como um aspecto estruturante da disciplina geografia, é também um tema importante na história da arte, na tradição pictórica, na literatura em prosa e poesia. Seus dados morfológicos também mobilizam ecologistas, geólogos, arqueólogos. Considerando a ação humana sobre a natureza e as leituras das relações sociais que a paisagem possibilita, ela será ponto de interesse de sociólogos, antropólogos e historiadores. Sendo a paisagem também um conjunto de elementos que pode ser idealizado, planejado, construído, mostra-se como foco de estudo dos arquitetos, urbanistas, paisagistas. Na medida em que a experiência paisagística envolve movimentos da percepção, das simbolizações, expressões da subjetividade humana etc., torna-se um fenômeno a ser investigado pelos filósofos e psicólogos. George Simmel, em *Filosofia da paisagem*, escrito em 1913, já enfrentava o desafio de contornos mais precisos à compreensão de um tema tão

movediço. Ou seja, a compreensão sobre o tema paisagem leva a uma tentativa de conceituação de paisagem, pois esta adquire contornos específicos a partir de olhares e demandas próprias de determinado contexto. O contexto abordado nesta pesquisa se interessa por uma aproximação entre uma compreensão alargada e atual do tema da paisagem em diálogo com a prática da encenação contemporânea que se interessa pelos espaços urbanos e lida com os diferentes aspectos da vida nas grandes cidades, conforme resume o historiador francês Jean-Marc Besse (2014, p. 7):

o cuidado com a paisagem ocupa, na atualidade, um lugar crucial nas preocupações sociais e políticas pela qualidade dos quadros de vida oferecidos às populações, em relação aos questionamentos sobre a identidade dos lugares, sobre a governança dos territórios ou, ainda, sobre a proteção dos meios naturais.

A noção de paisagem ganha centralidade nas problemáticas urbanas, tangenciando aspectos como identidade, qualidade de vida, governança e proteção ambiental, para além de seus atributos propriamente estéticos. Então, se a paisagem habitada das cidades com máquinas, terra, rios, árvores, estradas, cabos ópticos, desigualdade social, montanhas, indústrias, cachorros, falta de habitação, jardins, túneis, migração, *outdoors*, rodovias, letreiros luminosos etc. já compõe um complexo quadro de dramaturgia, questiono: a noção de paisagem pode operar como um possível

elemento agenciador que amplie as discussões em torno da encenação que busca o espaço urbano de modo mais amplo, abandonando os edifícios teatrais institucionalizados?

Ao direcionar-me em busca da noção de paisagem, imerso em tantas diferentes leituras, confesso que foi recorrente a sensação de estar, feito Dédalo e Ícaro¹⁶, num labirinto. Um labirinto construído por muitos modos de se entender a paisagem e o acúmulo histórico em volta do tema, especialmente produzido em língua francesa, alemã e inglesa. Vi-me encerrado em um paradoxo: por um lado, meu interesse pela noção de paisagem se deu exatamente por identificar nesse tema uma complexidade polissêmica, flexível, movediça e aberta, aspectos que compreendo muito próximos da natureza da produção artística contemporânea marcadamente híbrida e de contornos tão expandidos. Por outro lado, esses mesmos atributos relativos à abertura do conceito podem fazer que se ande infinitamente perdido pelos caminhos de um labirinto. Há outros

¹⁶ Entre as conhecidas mitologias gregas associadas ao Labirinto de Creta, uma envolve diretamente Dédalo, suposto arquiteto responsável pela construção do empreendimento e seu filho Ícaro. Os dois teriam sido presos no labirinto por determinação do rei Minos, que demandou a construção da obra como castigo pela falha na engenhosidade, uma vez que o herói Teseu havia conseguido entrar no labirinto, matar o Minotauro e encontrar a saída da complexa construção. Com receio de que Dédalo pudesse revelar os segredos desse projeto, o rei castigara o criador com sua própria criação. Todavia a genialidade própria de

riscos, também. Retomo o mito de Ícaro, pois analisar a paisagem focalizando apenas seus aspectos morfológicos, a materialidade objetiva das coisas do mundo, talvez fosse como não conseguir ver no céu a partir das projeções do sonho humano, uma rota de fuga no horizonte. Seria como ficar preso no labirinto da objetividade realista. Porém, a investigação do tema, encaminhada exclusivamente para o campo da ideia mental, do voar dos idealistas e suas abstrações, mergulhados no vasto mundo subjetivo e onírico, talvez resulte em se perder no céu ou ficar muito distante da concretude do chão da Terra. Nesse sentido, uma primeira aprendizagem para se acercar do tema da paisagem reside nessa capacidade, mais uma vez, de voar segundo as recomendações que Dédalo proferiu ao seu filho Ícaro: nem tão baixo que não consiga sair do labirinto e nem tão alto, para que o calor do sol não derreta as penas das asas e a queda seja inevitável. Atualizar os conselhos

Dédalo vai encontrar no céu uma saída, já que o labirinto não tinha teto, poderiam construir asas utilizando penas dos pássaros que sobrevoavam o local e cera de abelha. A advertência do gênio para o filho Ícaro foi a de que não se aproximasse muito do sol, não voasse tão alto, o que provocaria o derretimento da cera e a consequente queda. Empolgado com o voo, Ícaro se esquece do alerta, suas asas derreteram, ele caiu no mar e saiu da vida.

de Dédalo é buscar por essa paisagem sem extremismos reducionistas.

Insisto um pouco mais na imagem mítica de Dédalo e Ícaro, para eles, o céu se apresentou como um rasgo de liberdade. Para mim, o levantar de cabeça depois de tantas leituras enxergou perguntas simples a desenhar um horizonte investigativo: o que caracteriza uma paisagem? Qual foi a primeira paisagem na minha vida entendida como paisagem? Tudo aquilo que olhamos é uma paisagem? Nesse primeiro momento do processo, fui e voltei inúmeras vezes a buscar em minhas lembranças uma pista sobre esse encontro entre cena e paisagem, e lá, pendurado na minha infância, enfeitando, talvez, o meu próprio quarto de criança, estava um quadro¹⁷: duas crianças – um menino e uma menina – brincam num rochedo coberto de vegetação, flores, árvores. Notam-se brechas de horizonte atrás do menino, indicando uma continuação do espaço, um porvir que está ali, porém pouco nítido. As crianças estão na beirada desse rochedo e, abaixo dele, vê-se que existe água, provavelmente um rio ladeado em uma das margens por essa porção de terra na qual elas brincam. A menina tem as mãos estendidas para

frente, como quem vai pegar uma pequena bola que está a um passo de cair no rio. Compondo o centro da tela, um anjo da guarda imponente – sua escala segue a grandeza da própria natureza presente ao fundo – é grande como as árvores. Suas asas quase saem do campo visual dado o tamanho, além de suas roupas esvoaçantes, a área iluminada acima de sua cabeça reforça o aspecto divino e mágico da figura.

Quadro com anjo da guarda.

¹⁷ Alguns sítios eletrônicos indicam que este quadro é do ano de 1938 e foi produzido na Alemanha por Lindberg Heilige Schutzengel, sendo a obra intitulada “Guardian Angel”.

Provavelmente essa imagem não é comum somente à minha infância, pois era um quadro retratando um anjo da guarda, para proteção dos pequenos, vendido a preços populares nas ruas das cidades. Hoje minha atenção está sobre meu retorno a esse quadro e o porquê dele estar pendurado na minha sala de memória como marco zero de minha ideia de paisagem e, também: o que dentro dele ainda me captura? Tento: a sensação de ingenuidade das crianças brincando à beira do precipício. A própria ação de brincar, com a bola e o bambolê que o menino segura em uma das mãos, ação e objetos aparentemente descolados de seu contexto habitual. A pequenez daquelas presenças em contraste com a natureza, ao mesmo tempo bela e perigosa. O penhasco que as deixa a um passo da queda no rio. O jogo entre a escala humana e aquela das árvores. Essa aparição da figura do anjo da guarda, resplandecente no centro da tela, que agrega aspectos místicos ao conjunto. Revisito, assim, os sentimentos que esse jogo de composição – que envolve árvores, pessoas, horizonte, flores, ação humana, presença mística, água e brinquedos – produziu em minha percepção desde criança. Ao compreender que esses contrastes que me prendem à imagem fazem que ela me capture, compreendo também que a busca por inscrever a figura humana – *in situ*, *performers* e espectadores imersos nessa teia de contrastes formada pelos perigos e belezas da metrópole

desigual – sob o céu da cidade seja a própria busca do meu trabalho como encenador.

Cena de Todas as ruas têm nome de homem (2016).

Acabei por pendurar, na mesma sala da memória, perto do quadro da minha infância, da paisagem primeira, a imagem, agora em fotografia, de um registro da encenação *Todas as ruas têm nome de homem* (2016), realizada na cidade de Vitória (ES). Ao contrário das crianças rodeadas de natureza, nesse caso temos pessoas imersas na paisagem urbana: paredes, escadas, placas de estabelecimentos comerciais, postes de luz, fiação elétrica e galhos de árvores ao fundo. No plano inferior da fotografia, uma figura de branco – um branco rendado que lhe cobre praticamente dos pés à cabeça – observa um balcão no alto da escadaria, onde outras três mulheres parecem observá-la. Identificamos ainda, atrás da figura de branco, na extremidade inferior, silhuetas de pessoas que aguardam/assistem à ação da moça de branco. O que também me captura nessa cena é a leveza contrastante de flores e guirlandas de véu branco a enfeitar o balcão, um pouco de céu ao fundo entre fachadas e árvores, o jogo entre plano alto e baixo em que as atrizes estão dispostas e que atribui certo tom cerimonial à imagem. Identifico que nessa encenação estão operando exercícios de proximidade com os espaços já existentes de uma cidade, convidando espectadores a perceber *in loco* os usos que fazemos do espaço, os vestígios inscritos nele a partir da passagem do tempo, as representações, leituras e sentidos que podem emergir desse encontro corpo a corpo

com determinado lugar. Um ato de aproximação que encontra eco nas palavras de Jean-Marc Besse (2014, p. 80, grifo nosso) ao analisar proposições de Erwin Straus:

a paisagem significa participação mais que distanciamento, proximidade mais que elevação, opacidade mais que vista panorâmica. A paisagem, por ser ausência de totalização, é antes de mais nada a **experiência da proximidade das coisas**.

Dito de outra forma, a paisagem comporta ser mais proximidade do que vista panorâmica, mais participação que distanciamento, o que a afasta, como veremos, do tradicional ponto de vista da pintura e abre espaço para outras compreensões, com as quais a produção cênica contemporânea pode estabelecer diálogos inspiradores. Esse aspecto da proximidade como constituinte da noção de paisagem nos interessa porque se mostra também como traço fundamental nas operações poéticas de muitos encenadores, inclusive no meu próprio trabalho. São encenações interessadas exatamente na experiência que pode emergir desse encontro com a geografia das cidades, do seu chão e do seu céu.

Compreender a paisagem na perspectiva da proximidade e da participação em relação ao mundo que nos cerca evoca as reflexões de Artaud acerca da pintura de Lucas van Leyden. Mais que isso, é um modo de acercar-se desse conceito e nosso marco zero ao longo

das reflexões aqui propostas. Contudo não nos explica o contexto em que esse termo emerge da maneira como o compreendemos popularmente.

1.4 A paisagem entre o olhar do pintor e a vida do camponês ou habitar o mundo-tempo

Para Anne Cauquelin (2007), o surgimento da noção de paisagem, seus códigos de composição e sua estruturação podem ser descritos da seguinte forma:

situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca de cena. (CAUQUELIN, 2007, p. 35-36).

Temos, assim, a descrição de um processo histórico da formação tanto de um termo quanto do modo de compreendê-lo, fortemente vinculados ao campo da pintura. Nesse sentido, Cauquelin destaca dois aspectos fundamentais: a relação direta com as leis da perspectiva e a ascensão desse modelo pictórico – pintura de paisagem – ao ultrapassar sua qualificação como “mera decoração”. Esse entendimento é convergente com aquele defendido pelo pesquisador Alain Roger, conforme descreve Karina Dias

(2010, p. 140): “Roger sustenta então que a paisagem foi uma invenção pictórica, esboçada no século 14 na Itália e realizada e concluída no século 15, nos Flandres, com Van Eyck e outros”.

O cenário que se desenha nos mostra que as leis da perspectiva associadas à pintura fazem emergir a principal e mais popular compreensão da noção de paisagem, um olhar que cria a representação daquilo que vê. Para além de um sistema técnico a influenciar a produção artística, a perspectiva se mostra como uma descoberta que transformou o modo de ver e a pintura tensionou as relações entre o real e sua representação.

A pintura, então, à medida que nos fornece esse olhar sobre coisas chamadas de reais, e apesar de não passar de uma representação, tem a ver com a verdade fora de toda relação com a conformidade social. A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um “plano”, uma forma à qual se cola a percepção; vemos em perspectiva, vemos quadros, não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e a da paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 78-79).

Talvez seja exatamente por essa compreensão da paisagem diretamente associada à pintura de paisagem que minha primeira lembrança acerca desse tema foi um quadro, e não algum pôr-do-sol ou o encontro com uma montanha. A pintura não nos retrata a natureza de modo esparsa, ela inaugura também um elo entre distintos objetos, aquele ver retratado é também um modo de

compreender o mundo ao redor, uma verdadeira formação do olhar, do nosso modo de ver e compreender.

Uma constante revolução agita o par compreender-ver. Compreendo porque vejo e à medida que vejo, mas só vejo por meio e com o auxílio do que compreendo que é preciso ver naquilo que vejo. A imagem, ao mesmo tempo, me desfia e me cumula, dá e retira uma realidade, aquela que conheço conhecer. Faz esse frágil saber vacilar. Visão, caminho do conhecimento além do conhecimento, o olho é a janela pela qual compreendo as coisas [...]. Pela janela pintada na tela ilusionista, vê-se o que é preciso ver: a natureza das coisas mostradas em sua vinculação. Então, o que se vê não são as coisas isoladas, mas o elo entre elas, ou seja, uma paisagem. (CAUQUELIN, 2007, p. 85).

Todavia existem pontos de vista diferentes acerca da etimologia da palavra paisagem. Se de um lado temos sua ascensão vinculada ao trabalho do pintor, examinar um pouco mais as dinâmicas da vida medieval, período em que o termo emerge, pode nos aproximar da figura do camponês como imagem para compreender a raiz do termo. Para irmos atrás dessas pistas, retomemos a prática teatral. Para Le Goff, ocorre na cidade da Idade Média um verdadeiro renascimento do teatro. A catedral cristã se torna uma espécie de praça, de ponto de encontro das pessoas, também lugar das representações dramáticas. O historiador destaca, ao descrever uma encenação da época, certa oposição entre uma vida

rural (o camponês e sua rusticidade) e a cultura que brotava da cidade (lugar do comércio, do dinheiro).

Arras é uma cidade que se distingue, uma cidade de burguesia poderosa, uma cidade de mercadores, uma cidade de fabricantes de tecidos que promove as mais interessantes criações teatrais. Foi ali que se apresentou, em 1280, o *Jeu de la feuillée*, de Adam de la Halle: um de seus temas fundamentais é a ameaça que a cultura camponesa faz pesar sobre a cidade e sobre a cultura urbana. Veem-se fadas, camponeses que de algum modo vêm invadir, perturbar, corromper a cidade. É um apelo à população urbana para defender a cultura que ela criou contra o assalto da rusticidade. (LE GOFF, 1998, p. 58, grifo meu).

Assim, nota-se que, para além da questão propriamente religiosa, facilmente associada ao teatro na Idade Média, havia também um processo de afirmação da cultura da cidade em oposição ao campo, o que, como veremos a seguir, é pista importante numa compreensão ampliada da noção de paisagem. A etimologia da palavra “paisagem”, explorada a seguir, está associada ao universo do camponês que, segundo Le Goff, representava a cultura rústica e pagã que “ameaçava a população urbana”. Esse movimento em que o habitante rural é visto com desprestígio estava presente também na prática da Igreja, visto que os camponeses foram mais resistentes no processo de se deixar cristianizar, “ele se torna para os cristãos, que geralmente moram nas cidades, o pagão por excelência, e o termo

pagão, paganus, quer dizer também camponês (paysan)” (LE GOFF, 1998, p. 49).

A essa ligação do camponês com a noção de paisagem, o antropólogo Tim Ingold (2015) soma algumas contribuições quando discute o entendimento da palavra *landscape* (paisagem), que remonta exatamente ao início da Idade Média: “referia-se originalmente a uma área de terra ligada às práticas cotidianas e aos usos habituais de uma comunidade agrária [...] Scape [...] vem do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, significando moldar” (INGOLD, 2015, p. 193). O que o antropólogo vai argumentar é que a apropriação posterior da palavra *landscape* (paisagem) pela linguagem da representação pictórica teria gerado uma confusão no cerne de sua origem. Esse outro entendimento associou paisagem a olhar (ponto de vista), uma perspectiva escópica. Ao que tudo indica, isso teria ocorrido “por uma semelhança superficial entre *-scape* e *escopo*, que é, na verdade totalmente fortuita e não tem fundamento na etimologia” (INGOLD, 2015, p. 193).

Assim, Ingold advoga em favor da compreensão de *scape* como moldar. Se considerarmos as informações apresentadas por Le Goff que demonstram como a cultura do camponês estava sendo refutada pela vida urbana, pode fazer ainda mais sentido esse

“esquecimento” da atividade camponesa de “moldar a terra” no sentido originário da palavra paisagem.

Os modeladores medievais da terra não eram pintores, mas agricultores, cujo objetivo não era transformar o mundo material em aparência em vez de substância, e sim extrair o sustento da terra [...] como um pano é tecido a partir dos fios entrelaçados de urdidura e trama, assim também, nos tempos medievais, a terra foi moldada (*scaped*) pelas pessoas que, com o pé, machado e arado, e com a ajuda de seus animais domésticos, pisaram, cortaram e arranharam suas linhas na terra [...]. Este trabalho foi feito de perto, em um engajamento imediato, muscular e visceral com a madeira, a grama e o solo – o oposto mesmo da óptica distanciada, contemplativa e panorâmica que a palavra *landscape* (paisagem) evoca em muitas mentes hoje. (INGOLD, 2015, p. 193-194).

O modo como Ingold recupera a historicidade etimológica da palavra *landscape* nos faz pensar que aquele camponês, em alguma medida, poderia ser lido como alguém que está compondo com a materialidade concreta da terra. Quando o antropólogo dá destaque ao engajamento visceral do corpo com o mundo ao redor em oposição à mera contemplação de um espaço, aproxima-se de nosso entendimento da encenação no seu encontro com a paisagem mais como proximidade das coisas do mundo do que distância. Movimento de proximidade que o teórico Hans Ulrich Gumbrecht (2010) também identifica como importante aspecto presente na

Idade Média ao observar a relação entre os corpos dos atores e espectadores¹⁸.

Os corpos dos atores não estavam separados por uma cortina dos corpos dos espectadores [...] a função dos corpos dos atores não era produzir um sentido complexo que os espectadores teriam, por indução, que decifrar. A copresença de atores e espectadores na cultura medieval parece ter sido uma copresença “real”, na qual não se excluía o contato físico mútuo. (GUMBRECHT, 2010, p. 54).

Para Gumbrecht, a cortina que separa os corpos dos atores e espectadores funciona como espécie de metáfora visual do início da modernidade. Portanto é necessária a sinalização da presença de um arquétipo de uma compreensão do teatro como proximidade e copresença entre atores, espectadores e as coisas do mundo ao redor, nas práticas representacionais da Idade Média. É também no período medieval que se encontram fazedores de teatro que, para realizar suas apresentações, dependiam de um contato corpo a corpo com a cidade.

¹⁸ Na sua discussão que focaliza os componentes de sentido e de presença na nossa relação com as coisas do mundo, o autor mostra como, a partir da Idade Média, a noção de sentido se torna predominante na cultura ocidental e aquela da presença é quase sempre relegada a segundo plano. Sua discussão procura mostrar como, na experiência estética, podemos nos confrontar com a oscilação ou tensão entre esses dois componentes.

Um pequeno exemplo desse corpo a corpo com a geografia do espaço pode ser identificada numa passagem em que a historiadora Margot Berthold (2004, p. 212) comenta o *Dirigierrolle* (pergaminho do diretor) de Frankfurt, com indicações cênicas da montagem de uma Paixão¹⁹ no ano de 1350; é fascinante a cartografia que se desenha pelas indicações dos locais de cada cena no monte Samydagis Sancti Nicolai. Os registros do escriba Baldemar von Peterweil, ao indicar cada ponto daquele espaço e seus efeitos para a cena, permitiram ao pesquisador Julius Petersen analisar o pergaminho e reconstruir a sequência do espetáculo: “havia uma vantagem na inclinação da praça onde a Paixão seria revivida, pois as três cruzeiras poderiam ser erigidas na parte mais elevada e, assim, serem vistas à distância” (BERTHOLD, 2004, p. 215). É flagrante, nesse exemplo, como o sentido e o efeito que se desejavam com uma cena estão diretamente relacionados com características da paisagem, no caso, à elevação do terreno no horizonte de visão do espectador.

¹⁹ Conforme define Patrice Pavis (1999, p. 273): “Forma dramática medieval inspirada nos Evangelhos que representava a Paixão de Cristo nos mistérios. A representação apresentava quadros espetaculares, durava vários dias, e empregava centenas de atores, envolvendo nela toda a cidade”.

O tratado da historiadora oferece ainda alguns planos cênicos de representações de algumas Paixões em diferentes regiões da Europa no período medieval: Plano cênico de Renward Cysat para o auto da Paixão de Lucerna (1583); Plano cênico da Paixão de Donaueschingen (1646); Plano cênico de Vigil Raber para o auto da Paixão de Bozen (Bolzano, 1514).

Plano cênico de Renward Cysat para o auto da Paixão de Lucerna (1583)²⁰

²⁰ Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luzerner_Osterspiel.jpg. Acesso em:
10 jan. 2020.

Esses registros evidenciam que aqueles fazedores de teatro da Idade Média, especialmente dedicado aos autos das Paixões, lidando com montagens que transitavam por diferentes espaços como igrejas, ruas, mercados, praças e montes, operavam com um olhar geográfico para o solo: identificavam pontos mais altos para que a crucificação pudesse ser vista de longe; demarcavam no terreno a área de cada cena; pensavam o percurso dos atores naquele espaço e, por fim, criavam suas cartografias com tamanha precisão que, séculos depois, foi possível “visualizá-la” na cidade de origem, como no caso do pergaminho de Baldemar. É possível olhar para seus mapas cênicos tentando imaginar “aqueles mundos” por eles criados no “mundo da cidade”, o mapa como registro da encenação, e não apenas o roteiro textual. No corpo daqueles fazedores de teatro habitava uma parte geógrafo, seu trabalho era um corpo a corpo com o chão da cidade e tudo que sobre ele aquela sociedade sobrepunha. Seu exercício também era atentar aos movimentos das pessoas sobre o solo, porque sob a égide da cultura urbana que se desenhava, tudo parecia se mover. Identificamos numa experiência dessa natureza uma espécie de antecessor daquele encenador que cria no espaço

urbano contemporâneo: um encenador que “molda” o espaço com a cena, atento ao chão e ao horizonte.

No intuito de oferecer uma nova compreensão para aquilo que ficou conhecido como paisagem, Ingold (2015) propõe a noção de mundo-tempo: “habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência (INGOLD, 2015, p. 179-180). Sua acepção do termo “mundo-tempo” se mostra em contraponto a um recorte de mundo expresso de modo estático numa tela, em especial o modo como a paisagem é representada na tradição pictórica. Por isso, Ingold advoga seu entendimento de *mundo-tempo* como uma alternativa à ideia de paisagem, justamente por enfatizar o céu e contemplar a ação e fluxos do tempo a nos banhar de luz, a oscilação dos ventos que nos envolve, os eventos meteorológicos etc. Um mundo que está em permanente devir e um céu como lugar de ações e transformações. “É nesta cúpula, onde o sol brilha, as tempestades se enfurecem e o vento sopra” – e não, como Gibson supôs, nas superfícies dos objetos sólidos e no chão sobre o qual repousam – que “toda ação acontece” (INGOLD, 2015, p. 201).

Perceber e agir no mundo-tempo é alinhar a sua própria conduta aos movimentos celestes do sol, da lua e das estrelas, às alternâncias rítmicas da noite e do dia e das estações do ano, à chuva e ao dia aberto, à luz do sol e à sombra. Pois o tempo engole a paisagem, assim como a visão das coisas é engolida pela experiência da luz, a audição das coisas pela experiência do som, e o tato das coisas pela experiência do sentir (INGOLD, 2015, p.201).

Encontramos na ideia de habitar um mundo-tempo uma relação com o espaço que considera imersão e movimento, habitamos esse espaço que está em constante mutação. Essa noção nos interessa nas reflexões acerca da encenação na geografia das cidades porque reivindica a presença do céu, essa cúpula que transforma a experiência da cena, “nas suas cores em constante mutação e padrões de iluminação e sombra, [...] ressoam em seus sons os ventos que passam, e em sua sensação [...] respondem à secura ou umidade do ar, de acordo com o calor ou a chuva” (INGOLD, 2015, p. 202). Nós, artistas que nos interessamos pelo mundo a céu aberto, estamos em relação com o céu, imersos no mundo-tempo.

1.5 Do labirinto às portas da paisagem

Retornemos ao mito de Dédalo e Ícaro apresentado anteriormente. Foi coletando as penas de diferentes pássaros que sobrevoavam o labirinto em que estavam presos que o engenho de construir asas para escapar se tornou realidade. Será também este o nosso exercício nas próximas páginas: coletar “penas” oriundas de diferentes modos de compreender a paisagem, para alçarmos voo. Em nosso caso, as asas serão formadas pela cartografia proposta, em um ensaio denominado *As cinco portas da paisagem*, de Jean-Marc Besse, em que distintos modos de compreender a noção de paisagem são discutidos. Embora as acepções apresentadas sejam diferentes, elas não se excluem, juntas nos oferecem um tratamento mais complexo do tema.

Em seu ensaio, Jean-Marc Besse (2014) procura, em suas palavras, traçar uma cartografia das problemáticas paisagísticas contemporâneas por meio de cinco portas²¹, apresentando cinco perspectivas em que a paisagem pode ser compreendida: (1) representação cultural; (2) território produzido pelas sociedades na sua história; (3) complexo sistêmico que articula elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva; (4) espaço de experiências

sensíveis; e (5) local ou um contexto de projeto. Em cada porta é possível perscrutar distintos modos de analisar a paisagem e identificar com maior nitidez as linhas de força de cada abordagem. Ao adentrar essas portas, trago comigo pensadores de outras áreas para adensar as reflexões e relações com o campo da encenação contemporânea. Uma porta aberta parece ser imagem bastante simbólica numa discussão como a proposta aqui apresentada, pois envolve paisagem e encenação, ambos campos de conhecimento marcados por certa natureza movediça, flexível e aberta.

1.5.1 Primeira porta – a paisagem é uma representação cultural e social

Ao abrir a primeira porta, encontram-se três linhas de força, a primeira delas trata a *paisagem como uma realidade mental*, sobretudo uma produção da mente humana. Nessa perspectiva, aquilo a que nomeamos como paisagem nasce de nossa atividade racional, “ela é relativa ao que os homens pensam dela, ao que percebem dela e ao que dizem dela” (BESSE, 2014, p. 13). Assim, um conjunto de objetos da natureza – como um lago com montanhas ao fundo e ladeado por altos pinheiros – não se configuraria

²¹ Optamos por manter, nesta tese, o título dado à cada porta na publicação brasileira do livro de Jean-Marc Besse.

objetivamente como paisagem. Será precisamente o ponto de vista, o modo de pensar e de perceber próprio dos humanos que criará a paisagem. Esse movimento operaria como “um véu mental que o ser humano coloca entre ele mesmo e o mundo, produzindo, com essa operação, a paisagem propriamente dita” (BESSE, 2014, p. 13).

Em seu belo e extenso tratado *Paisagem e memória*, o pesquisador Simon Schama (1996) corrobora com essa compreensão da paisagem vinculada à nossa percepção. O autor é assertivo ao integrar natureza e percepção humana, revelando que árvores, montanhas, rochas e rios não são independentes da cultura e da história de cada povo.

É evidente que o próprio ato de identificar (para não dizer fotografar) o local pressupõe nossa presença e, conosco, toda a pesada bagagem cultural que carregamos [...] a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia [...]. Tampouco a natureza selvagem venera a si mesma. (SCHAMA, 1996, p. 17).

Nessa perspectiva, a paisagem é uma produção humana, expressão de seus valores, códigos culturais, narrativas de um povo etc. Para exemplificar, relembremos da percepção da paisagem brasileira na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei português quando da chegada às nossas terras:

Esta **terra**, Senhor, me parece que da ponta que mais contra o sul vimos até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvemos vista, será

tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas por costa. Tem, **ao longo do mar**, nalgumas partes, grandes barreiras, delas vermelhas, delas brancas; e **a terra por cima toda chã e muito cheia de grandes arvoredos**. De ponta a ponta, é toda praia parma, muito chã e **muito formosa**. Pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, **não podíamos ver senão terra com arvoredos**, que nos parecia muito longa. **Águas são muitas**; infindas. E **em tal maneira é graciosa** que, querendo-a aproveitar, **dar-se-á nela tudo**, por bem das águas que tem. (CAMINHA, 2019, n.p., grifo nosso).

Na narrativa do colonizador português, nascida do seu encontro com a recém-descoberta de uma nova geografia, sua percepção do lugar, daquilo que seus olhos podem mirar ressalta a grande extensão das terras, a beleza de suas águas, valoriza imensamente seus arvoredos e demarca esse chão, que viria a ser chamado Brasil, como fértil, “dar-se à nela tudo”. Uma paisagem é descrita e, no modo como isso é feito, cria-se um discurso, feito mito de origem do país. Dessa forma, estão na nossa “origem” ideias como abundância de recursos naturais e fertilidade, égide sob a qual nossa cultura se desenvolveu e da qual parece nunca ter se desprendido.

Essa narrativa é sobremaneira forte pois, mais de três séculos depois, quando é criado o hino que passará a ser o Hino Nacional

brasileiro²², parece que ainda podemos ver Caminha soprando nos ouvidos de seu compositor a beleza descrita nos anos de 1500.

Se em teu **formoso céu, risonho e límpido**
A imagem do cruzeiro resplandece

Gigante pela própria natureza
És belo, és forte, impávido colosso
[...]
Ao **som do mar e à luz do céu profundo**
[...]
Teus risonhos, lindos campos têm mais flores
Nossos **bosques têm mais vida**

Reparem: pode-se ver a descrição da paisagem carregada de valores, criando a imagem de uma nação associada à beleza e, se somos grandes, gigantes, isso se dá prioritariamente em virtude das formas naturais do território: céu, bosques, campos. Além disso, a imagem de uma terra que é risonha parece nos banhar de inegável cordialidade.

A literatura se mostra como campo fértil para a discussão sobre a paisagem. A pesquisadora Flora Süssekind (1990) dedica um minucioso ensaio ao estudo do narrador de ficção na literatura brasileira a partir dos anos 1830. Nele, a autora investiga o regresso a certa origem do Brasil e da fundação de uma paisagem em diferentes produções literárias. Em sua análise evidencia-se como os

relatos de viagem dos europeus que visitavam o país, as pinturas e os desenhos naturalistas se mostram como marca fundamental no modo de expressar a nação. Ou seja, como território colonizado, foi o olhar estrangeiro, e não aquele de quem habitava essas terras, que ajudou a moldar determinado modo de descrever, narrar e ilustrar nossas paisagens: “não é só o trono que é traçado à europeia. Palmeiras, índios, frutas, escravos: é a técnica pictórica neoclássica de Debret que lhe dá forma” (SÜSSEKIND, 1990, p. 39). A autora percorre documentos históricos para mostrar como os traços de nossa geografia foram retratados pelos viajantes e criaram uma espécie de sentido unificador, inscrevendo-nos como nação para nós mesmos, “‘um Brasil pitoresco e histórico’, decisivo na figuração romântica de uma paisagem singular, intransferível e delimitado como ‘nação’ para o país” (SÜSSEKIND, 1990, p. 39).

As reflexões de Schama (1996) mobilizam nossa atenção para processos como esse descrito, em que a paisagem vai sendo fundada, imersa em determinada cultura e história da sociedade à qual pertencemos. Seja na literatura, na pintura, na música, as paisagens estão impregnadas de códigos, discursos, ideologias. Essas diferentes produções acabam por formar e influenciar a

²² Poema: Joaquim Osório Duque Estrada. Música: Francisco Manoel da Silva

imagem que construímos do próprio país. Nesse sentido, questiono: como nosso modo de ver vai se formando na interação com essas representações de nação? Soma-se ao culto a beleza de nossas praias e florestas, areia e terra em que tantos de nós já contemplamos, ao fim de um dia, a voz sussurrante de Caminha a reverberar por mais de quinhentos anos nas camadas de lembranças que vão se sobrepondo na construção desse imaginário a partir das descrições e representações (obras da mente) da paisagem.

[...] se a visão que uma criança tem da natureza já pode comportar lembranças, mitos e significados complexos, muito mais elaborada é a moldura através da qual nossos olhos adultos contemplam a paisagem. Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, **a paisagem é obra da mente**. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rocha. (SCHAMA, 1996, p. 16-17, grifo nosso).

Na discussão empreendida até aqui, falamos tanto do que poderia ser a paisagem “natural” como de sua representação nos excertos de textos apresentados e na reprodução de uma pintura. A segunda linha de força que essa porta delineia diz respeito aos *modelos pictóricos*. A palavra paisagem contempla tanto sua dimensão de “natural” quanto de representação. Assim como quando falamos em teatro, referimo-nos tanto ao edifício que abriga as representações teatrais quanto à própria arte da cena, ambas

produções humanas. Porém diferentemente da paisagem, no caso do teatro, é possível diferenciar a descrição que se faz da arquitetura de um teatro para aquela de uma peça teatral nele apresentada.

Não cabe diferenciar, a esse respeito, a paisagem real da paisagem representada (em imagem ou texto). *In situ* ou *in visu*, a natureza da paisagem não muda fundamentalmente. Ela é sempre, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada numa tela, em papel ou no solo. (BESSE, 2014, p. 14).

A natureza *in visu*, a “paisagem encarnada numa tela”, mostra-se como um traço fundamental nesse entendimento da paisagem como produção mental do ser humano, ato de criação tão cultuado na tradição dos modelos pictóricos que muito influenciou a noção de paisagem na cultura ocidental. “A paisagem seria uma vista emoldurada e, em todo caso, uma invenção artística” (BESSE, 2014, p. 15).

A relação íntima entre paisagem e pintura será tema recorrente em todas as discussões sobre o conceito, ainda que seja para criticar o aspecto restritivo dessa compreensão limitada pela moldura de um quadro. Para alguns autores, temos uma conexão com o surgimento da noção de paisagem e a própria invenção do quadro em pintura e, no quadro, a invenção da janela, processo que se efetivaria no Renascimento (BESSE, 2014, p. 15).

Sobre esse modo de ver o mundo como um quadro, destaco que a forma retangular tanto da moldura do quadro quanto da janela cria uma dupla dialética entre dentro-fora/interior-exterior. A moldura do quadro limita aquilo que está dentro da tela em relação à parede de uma galeria (fora), mas também no cosmos singular da pintura, aquele “fora” que posso ver de um “dentro” pelo intermédio da janela, retângulo que se abre para o mundo exterior. Assim, ver a paisagem é ver a certa distância, ver lá onde eu não estou ou, como prefere Karina Dias (2011, p. 3771), “ajanelar o cotidiano”.

Ainda na porta que se abre para pensar a paisagem numa perspectiva da representação cultural e social, Besse (2014) agrega como linha de força o campo das *representações sociais*. Para isso nos mostra como as ciências humanas (antropólogos, historiadores, geógrafos, sociólogos), ainda que sem abandonar a importância do ponto de vista estético, adotam um procedimento culturalista para se acercar da noção de paisagem, gerando um deslocamento que a expande para uma reflexão mais ampla sobre a sociedade.

Foi possível mostrar que as determinações da construção paisagística também são econômicas, religiosas, filosóficas, científicas e técnicas, políticas, até psicológicas etc. Elas podem, é claro, ser estéticas, mas, nesse caso, a própria estética é questionada do ponto de

vista do seu valor ou da sua função dentro da cultura. (BESSE, 2014, p. 18-19).

Conforme procurei demonstrar, existe uma polifonia de informações na paisagem que demanda a desconstrução do olhar habitual para ver o que está por trás dela. Uma paisagem é dinâmica e pode nos dizer dos muitos modos como uma sociedade vive, cresce, trabalha, produz, vende, governa, preserva a natureza, inventa tecnologias etc. Se remetermos a muitas paisagens na região Sudoeste do estado brasileiro de Goiás, já não há a estrada de terra como via hegemônica de circulação que, na minha infância, nos levava à alguma fazenda de conhecidos. Às margens das rodovias asfaltadas, são muitas as plantações de soja, sorgo²³ e milho, em contraste com áreas nas quais ainda sobrevive seu bioma nativo, o cerrado. Paisagens que também geram senso de pertencimento, de identidade e, certamente, para muitos produtores de grãos, essas paisagens representam o valor e o êxito do seu trabalho, de modo que a imagem de uma plantação ou de uma pastagem para o gado pode ser uma paisagem representativa do próprio estado goiano. Porém, atrás da plantação de soja que presencio hoje, vive em minha memória de criança a vegetação que eu podia ver ao mirar ao longe

²³ Cereal também conhecido como milho-zaburro no Brasil, muitas vezes utilizado como ração animal.

no horizonte. Muitos são os tempos e vestígios encrustados na paisagem. O papel do artista talvez seja o de trazer à tona essas temporalidades e fazê-las ecoar no presente, convidando-nos a perceber e pensar nossos modos de habitar de ontem e hoje e suas implicações futuras.

Como encenador, parece-me impossível não associar esse modo “ajanelado” de ver o mundo – herdado da tradição pictórica – ao formato do palco à italiana, “tipo de espetáculo que tomou impulso nos principados italianos do século XVI” (ROUBINE, 1988, p. 81). As leis da perspectiva influenciaram o modo de perceber o mundo – fundando certa noção de paisagem e, também, uma noção hegemônica para a cena teatral. O pesquisador italiano Roberto Tessari comenta um registro de 1508, a partir de uma representação na Corte de Ferrara, na Itália, que evidencia isso:

O cenário [...] apresenta um fato que espanta os espectadores: foi pintado por ordem de Ludovico Ariosto [poeta italiano responsável pela encenação] adotando a técnica da reprodução em perspectiva. Era aplicada aqui, pela primeira vez, a invenção [...] de Leon Battista Alberti, datada da metade do século 16, pela primeira vez utilizada no teatro. [...] A pintura representava ruas e percursos da cidade de Ferrara [...]. A potência expressiva do jogo da perspectiva faz o espectador crer que está diante de uma autêntica visão da cidade. (TESSARI, 2004, p. 71).

A paisagem da cidade é o pano de fundo na frente do qual os atores representam. A vista do pintor para as ruas, com a ajuda das leis da perspectiva, possibilita levar para o interior dos salões da nobreza um “fragmento” de Ferrara. A cena não está mais sendo apresentada nas feiras, adro de catedrais ou ruas, mas uma visão da cidade se muda com ela para um espaço fechado e nobre graças à pintura. A mesma relação frontal e fixa/estática que se tem com um quadro na parede da galeria se assemelha àquela do espectador, sentado numa cadeira fixa, a olhar para o “quadro em movimento” que acontece em cima do palco, tendo ao fundo uma representação pictórica de um lugar recortado por uma moldura retangular: as laterais e partes superior e inferior do palco.

O teatro dramático, no qual as tábuas do palco significam o mundo, poderia ser comparado com a perspectiva: tanto no sentido técnico quanto no mental, o espaço é aqui a janela e símbolo, análogo à realidade “por trás” [...] ele oferece um equivalente metafórico do mundo que é, por assim dizer, padronizado, à maneira das pinturas renascentistas concebidas como “janela aberta”. (LEHMANN, 2007, p. 267).

A imagem da janela é exemplar nesse paralelismo entre a cena *à italiana* e a pintura de paisagem. No caso da pintura, ao olharmos a janela pintada no quadro, podemos ver a paisagem que é observada desde o interior de um espaço. Isso também ocorre quando olhamos pelas janelas de nossas casas ou apartamentos, o

que nos faz “ver lá onde não estamos”. Também o espectador de teatro “vê à distância”, ele não está no palco, onde se realiza a cena. A representação opera como recorte da vida, visto pela janela. Numa outra via, também o encenador opera segundo alguns desses aspectos. Quando estou dirigindo uma cena, olho para atores e atrizes agindo num espaço no qual não estou, vejo a certa distância, posso apontar o dedo indicador direito sugerindo uma direção para a atriz caminhar, posso pedir para o ator elevar levemente o olhar quando diz um trecho do texto, assim como o pintor que se afasta da tela e faz correções.

Uma mesma paisagem pintada por dois artistas diferentes certamente ganha nuances distintas porque o modo como cada um percebe o ambiente, aquele recorte da natureza, pode ganhar mais luminosidade ou sombra, revelar mais ou menos as cores e texturas, mais proximidade ou distância entre uma rocha e um lago, por exemplo. Cada um exerce um ponto de vista em relação ao que vê e aquilo que sente e pensa na interação com o que está vendo. O que é a encenação senão também o exercício de um ponto de vista singular para determinado texto, tema ou questão? O encenador também estabelece enquadramentos, pensa em escala, luz, sombra, cor, proximidades e distâncias, seja com elementos plásticos como

cenários e objetos de cena, seja na sutileza da palavra dita, da relação entre um ator e outro.

Insistindo nessa aproximação entre a pintura de paisagem e as encenações no espaço urbano, o pintor opera criando na tela uma representação da paisagem. O encenador se interessa, neste caso, por estabelecer uma relação direta de atores e espectadores na/com a paisagem. O encontro com a paisagem não se daria em outro suporte que não o próprio espaço, a geografia de determinado lugar. Dito de outro modo, representar ou descrever a paisagem distante dela parece interessar menos à prática da encenação na cidade, que opera criando pontos de contato, um encontro entre o corpo de espectadores, artistas e o corpo da cidade. Logicamente, aspectos da paisagem podem ser descritos num texto dito pelos atores em cena, o que de certa forma é a expressão de uma ideia mental do modo como o dramaturgo ou atores perceberam determinada paisagem. Porém, às encenações analisadas nesta pesquisa, a paisagem não é uma tela pintada ao fundo ou um cenário, em frente de onde os atores representam, nem uma descrição verbal. Ao contrário, deseja-se uma presentificação dessa paisagem, um estar com ela, habitá-la momentaneamente num jogo vivo entre atores e espectadores.

Mobiliza-nos a vivência *in situ*, pela presença e proximidade com as coisas, para ter acesso às múltiplas camadas sociais e

culturais presentes na paisagem e, também, revelar suas tensões. Todavia ressalto que, num processo de encenação, os modelos pictóricos seguem oferecendo referências que podem ser úteis para pensar luminosidade, escalas, formas, disposições de objetos, cores etc. Entretanto, se a tela do pintor, a gravura, o desenho e, mais tarde, a videoarte materializam a experiência do artista plástico/visual com certa paisagem, no caso do teatro, os materiais são outros. O foco da encenação está na relação direta entre espectador, artistas e a paisagem, é uma experiência de proximidade. Se em outras linguagens o encontro com a paisagem pode ser prolongado na tela pintada, no filme gravado, no poema, o que resta de prolongamento ou registro desse encontro nas artes da cena são fotografias, filmagens e textos produzidos por jornalistas e críticos que vivenciam esses trabalhos como espectadores.

Nessa direção, se fôssemos encontrar um paralelo entre as encenações que estamos tratando nessa pesquisa e a historiografia das artes visuais, nossas práticas cênicas estariam mais distantes da

²⁴ No fim da década de 1960, a *land art* – também conhecida como *earth art* – surgiu como uma entre várias tendências artísticas na busca por novas matérias, temas e lugares para a prática e exibição artística. Os artistas da *land art* exploram o potencial da paisagem e do meio ambiente tanto por seus materiais quanto pela localização. Em vez de representar a natureza, eles a utilizam diretamente em suas obras. (FARTHING, Stephen, 2011, p.532).

pintura de paisagem e mais próximas das proposições da *land art*²⁴, expressão que teve início nos Estados Unidos na década de 1960 e se interessava por uma fusão/integração entre arte e natureza, como é o caso das criações de Robert Smithson²⁵, Michel Heizer, Dennis

Spiral Jetty (1970), de Robert Smithson, criada em Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

²⁵ Fotografia encontrada em: <https://medium.com/@milenaolesinska77/land-art-robert-smithson-fc4f7cceb344> Acesso em: 21 mar. 2020

Oppenheim, entre outros. Tratava-se de projetos artísticos que, ao questionarem a institucionalidade dos museus e galerias (o espaço de dentro), vão se lançar ao encontro com a natureza (o espaço externo), construindo novas relações com a paisagem. Uma frase de Heizer, muito difundida em textos sobre o movimento, nos dá a exata noção da vinculação entre o lugar e a proposta artística, perspectiva que também nos interessa: “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar”²⁶.

1.5.2 Segunda porta – a paisagem como território fabricado e habitado

Na porta anterior, refletimos sobre a noção de paisagem compreendida como um discurso a ser lido, um olhar, uma representação ou uma imagem fruto desse véu mental entre homem e mundo. Besse (2014), na sua segunda porta, convida-nos a ampliar a escala de compreensão do conceito de paisagem, mostrando que posições teóricas muito restritas reduzem o próprio fenômeno paisagístico: “a construção cultural das paisagens também deve levar em conta a dimensão de objetividade prática da paisagem, isto é, a

sua parte irredutivelmente material e, sobretudo, espacial” (BESSE, 2014, p. 26).

O que Besse pretende mostrar é que a relação material com o espaço aponta outras nuances que precisam ser consideradas nas formulações acerca da paisagem. Então argumenta que um novo problema se enuncia ao tomarmos atividades, objetos e realizações artísticas que se desenvolvem em escala territorial, como na passagem do quadro pintado ao jardim e ao território. Para ele, há, aqui, uma questão fundamental: a escala, e salienta que sua ampliação implica mudanças no interior do próprio conceito de paisagem.

A provocação do autor é configurada da seguinte forma: embora os jardins também sejam a expressão de ideias, desejos, afetos, valores e imaginários de determinada sociedade em um (determinado) momento histórico, – vistos por esse ângulo são produções sociais e culturais –, em outra perspectiva, eles são por si só a “fabricação de um espaço”; o jardim cria uma espacialidade que não existia antes naquele chão, desse modo, não se reduzem a expressar apenas uma representação mental, criam na realidade concreta um espaço novo. “Essa artialização *in situ* que é um jardim

²⁶ A frase consta na epígrafe de um dos textos mais divulgados acerca da *land art*. No Brasil, pode ser encontrado no livro *Escritos de Artistas: anos 60/70*,

organizado pelas pesquisadoras Glória Ferreira e Cecília Cotrim e publicado pela editora Jorge Zahar em 2009.

é, ao mesmo tempo, um lugar real, um espaço frequentado, uma porção do território, mesmo reduzida” (BESSE, 2014, p. 27). Com as reflexões desta porta, novos elementos entram em jogo para pensarmos a paisagem: a fabricação de um espaço e os usos que dele fazemos como aspectos que constituem determinada paisagem. Nessa perspectiva, nossa discussão sobre paisagem ganha literalmente outra escala, sem abandonar necessariamente o plano das representações: “a paisagem pode ser definida como *um território produzido e praticado* pelas sociedades humanas, por motivos que são, ao mesmo tempo, econômicos, políticos e culturais” (BESSE, 2014, p. 27, grifo nosso).

Numa primeira aproximação com o campo teatral, uma encenação não é um objeto de materialidade mais duradoura e estável, como os canteiros, colunas e bancos de um jardim. Porém, se elegermos o aspecto da escala enfatizado por Besse, podemos pensar em projetos de encenadores que ganham o território e fazem da escala uma dimensão radical em suas proposições. É o caso da montagem *BR-3* (2006), do Teatro da Vertigem, que abarcava uma escala de 4,5 km de percurso por um rio poluído na cidade de São Paulo, o Tietê. Embora não seja um jardim, o espetáculo agenciava

um ato vivo em que *performers* e espectadores praticavam aquele espaço. Uma encenação que se efetivava como um projeto efêmero, assemelhando-se às próprias águas do rio que, a cada segundo, já não são mais as mesmas. Um jardim construído com cimento, mármore e pedras pode sobreviver muitas décadas, já um projeto de encenação é uma obra do tempo, efêmera. Contudo o encenador juntamente com os demais criadores, como no caso de *BR-3*, projetaram e habitaram essa paisagem – criação e prática do espaço – como vimos nas reflexões de Besse, pelo tempo de duração daquele espetáculo, ao findar da última cena, com os aplausos do público, a paisagem do Tietê se altera, sem as embarcações com espectadores, sem os barcos menores a transitar com atores de um lado a outro, sem efeitos de luz no viaduto que o margeia.

Na continuidade de suas reflexões nessa porta, Besse (2014) recupera uma bonita associação da paisagem, do *pagus* e da *página*, sua irmandade na ideia de escrever, marcar sobre a página e na superfície da terra²⁷, uma “escrita paisagística” que ameniza as distinções entre esfera estritamente artística e as esferas sociais e culturais. Para desenvolver as linhas de força dessa abordagem, o estudioso francês também amplia sua escala de referenciais,

²⁷ Associação que também nos remete à argumentação de Ingold (2015) quanto aos agricultores que moldam o solo, apresentada anteriormente.

cruzando as fronteiras imaginárias da Europa em direção aos Estados Unidos para se basear nas proposições do teórico e também historiador John Brinckerhoff Jackson (1909-1996) a partir de duas ideias centrais: *a paisagem é um espaço organizado* e *a paisagem é uma obra coletiva das sociedades humanas*. Essas acepções se distanciam, em alguma medida, de uma compreensão estritamente estética da paisagem e escolhem pensá-la como produção cultural, entendendo a cultura em suas dimensões material e espacial: “a cultura encarnada em práticas, obras e produções de todo tipo” (BESSE, 2014, p. 29).

Na perspectiva da *paisagem como espaço organizado*, a leitura que Besse faz da obra de Jackson destaca que embora a paisagem seja um modo de ver e imaginar o mundo, em primeiro lugar se constitui como uma realidade objetiva, material, da produção dos homens. Assim, seria impossível separar a paisagem do contexto cultural do qual ao mesmo tempo ela é uma produção e um símbolo.

Toda paisagem é cultural, não essencialmente por ser vista por uma cultura, mas essencialmente por ter sido produzida dentro de um conjunto de práticas (econômicas, políticas, sociais), e segundo valores que, de certa forma, ela simboliza. (BESSE, 2014, p. 30).

Num olhar metodológico, o pensamento de Jackson, conforme Besse o ilumina, está em abordar a paisagem como “uma composição de espaços criados pelo homem no solo” (BESSE, 2014, p. 31). A esse entendimento que olha para os espaços e a produção da paisagem numa abordagem composicional, podemos considerar que, ao compor com os espaços urbanos, nós, encenadores, estamos também produzindo paisagens momentâneas. Assim, encenador e estudiosos da paisagem comungam de um interesse comum: o espaço. Para ambos, “ler a paisagem é perceber modos de organização do espaço” (BESSE, 2014, p. 31). O geógrafo e o encenador interessados no espaço urbano estão engajados nas leituras presentes no espaço, no modo como ele foi ocupado. O geógrafo, para descrever e analisar a paisagem como produção e símbolo de uma cultura, podendo também projetar novas possibilidades paisagísticas para aquele espaço. O encenador procura ler o espaço imaginando como sua multiplicidade de textos, objetos e suas relações podem gerar composições.

Como procurei demonstrar, se as reflexões de Jackson se distanciavam um pouco da centralidade estética na discussão sobre a paisagem, ironicamente, quando a aproximamos dos interesses dos encenadores que buscam o espaço urbano, suas proposições são

potentes e convergentes, inclusive metodologicamente, com a prática desses encenadores.

A paisagem é um espaço social. Convém interessar-se, de forma mais geral, pelas formas espaciais e sua diversidade, pelos elementos estruturantes e pelas suas dinâmicas, morfologias e fluxos que as atravessam e as transformam, pelas discontinuidades do espaço e pelas circulações, pois todos esses traços permitem caracterizar uma paisagem. (BESSE, 2014, p. 31).

Essa espécie de roteiro de observação e análise descrito para o exercício de aproximação do espaço e caracterização da paisagem se aproxima tanto da prática de um geógrafo ou historiador quanto de encenadores que buscam nos espaços urbanos a potência de suas proposições artísticas. É da atenção a aspectos dessa natureza que, nesse encontro entre encenação e espaço, podem ser geradas novas paisagens, em que os traços de produção e práticas humanas gravados no chão são elementos constituintes da criação artística, a cena.

Na continuidade de seu estudo dedicado ao legado de Jackson, a segunda linha de força identificada por Besse destaca *a paisagem como uma obra coletiva das sociedades*. Implica dizer que onde quer que a sociedade habite, lá estarão os seus vestígios gravados no solo, nos elementos naturais, nas formas construídas pelos homens e que representam seus valores, ideias, interesses,

tecnologias etc. É como se pudéssemos também olhar a paisagem como um conjunto dos rastros.

A filósofa francesa radicada no Brasil Jeanne Marie Gagnebin conduz uma interessante reflexão sobre a noção de rastro a partir da narrativa que o poeta grego Homero desenvolve na *Odisseia*. A passagem em que Euricleia, a ama, ao lavar os pés de um velho mendigo sujo toca numa cicatriz, não sabendo anteriormente se tratar de Ulisses, seu patrão, que está disfarçado, reconhece aquele corpo como sendo o de Ulisses. A cicatriz reconhecida pela ama é uma marca, um vestígio, um rastro deixado no corpo do personagem heroico quando este ainda era criança. Rastro esse que evoca à memória daquela ama toda uma narrativa da ancestralidade, o passado de Ulisses. Gagnebin (2002, p. 107) nos revela que “na história da ferida que vira cicatriz encontramos, então, as noções de filiação, de aliança, de poder da palavra e de necessidade da narração”.

Será a partir dessa imagem das marcas da experiência humana gravadas no próprio corpo, tomada da *Odisseia*, que Gagnebin desenvolve sua noção de rastro:

Rastro é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência, às vezes ele foi deixado por um animal que corre ou por um ladrão que fugiu, ele *denuncia uma presença ausente*, sem, no entanto, prejudicar de sua legibilidade: já que quem deixou rastros não o fez com a

intenção de transmissão ou de significação, o decifrador do rastro também é marcado por essa não-intencionalidade. O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos distantes do que se pode parecer à primeira vista, devem decifrar o rastro não só em sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar, o processo, muitas vezes, violento, de sua produção involuntária. (GAGNEBIN, 2006, p. 113, grifo nosso).

Inspirados nessa imagem mítica, da cicatriz que revela a identidade de Ulisses e o seu passado, podemos fazer um exercício de transposição para pensarmos a paisagem. Um paralelo entre o corpo do herói grego e a superfície terrestre que habitamos. As experiências anteriores desse corpo, de algum modo, permanecem como marcas, rastros, vestígios, cicatrizes. Cada um de nós é capaz de identificar no próprio corpo um mapa de experiências indicadas por marcas e cicatrizes, como uma queda de bicicleta, um corte no dedo, uma mancha. Nosso corpo, assim como o solo, é um lugar de memória. O trabalho de historiadores, geógrafos, antropólogos e, como proponho, também de encenadores, é um pouco o de brincar de Euricleia em determinado espaço, tocá-lo para perceber as cicatrizes que ali se encontram.

A paisagem não é, portanto, um simples conjunto de espaços organizados coletivamente pelos homens. É

também uma sucessão de rastros, de pegadas que se superpõem no solo e constituem, por assim dizer, sua espessura tanto simbólica quanto material. (BESSE, 2014, p. 33).

Essa discussão me remete ao espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do grupo paulistano Teatro da Vertigem, no qual tive a oportunidade de trabalhar como assistente de direção de Antônio Araújo e Eliana Monteiro. O texto divulgado pelo coletivo em seu *site* ressalta exatamente as descobertas desses rastros que habitam o bairro do Bom Retiro, na cidade de São Paulo, lócus de pesquisa, imersão e realização da peça.

[...] a moda, a imigração, o consumo e as relações de trabalho no contexto desse bairro que se destaca por exercer, ao longo de sua história, o papel de uma significativa porta de entrada da cidade. Uma área geográfica que, além de ser um lugar de passagem, se singulariza pela combinação e tensão entre as diferentes etnias que aqui permanecem e co-habitam, sobretudo judeus, coreanos e bolivianos. À medida que se intensificava a vivência do grupo no bairro e essa experiência ganhava expressão em material cênico, tal fricção produziu esboços de personagens, imagens e situações que criaram o substrato dramático a ser desenvolvido na confecção do texto. Neste espetáculo, que ao mesmo tempo é intervenção e deambulação cênica, o público se deslocará pelo bairro e com ele esperamos partilhar um pouco de nossas descobertas e de nossas incertezas²⁸.

²⁸ Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/bom-retiro-958-metros>. Acesso em: 26 jan. 2019.

Como podemos identificar no pequeno trecho acima, a partir da pesquisa e de vivências realizadas no bairro pelos artistas envolvidos, como a prática da deriva²⁹, são mapeados os traços marcantes de sua paisagem: modos de produção, relações de trabalho, aspectos históricos, simbologias etc. Se nas ruas do bairro ainda podemos encontrar uma sinagoga e um antigo teatro da comunidade judaica, essas arquiteturas são como cicatrizes do período em que predominou a imigração de judeus na região. Se, por outro lado, no início do século XXI proliferam-se cafés, mercados e outros empreendimentos coreanos que alteram as fachadas de algumas lojas nas suas cores, formas e letras, há nesses indícios a evidência da presença de outros estrangeiros. Assim, vivem na paisagem diferentes tempos históricos, seja ela uma área verde, como um parque, sejam as construções de concreto e tijolo. Essas formas que são produções da sociedade imprimem nos objetos paisagísticos um tempo, uma cicatriz, que o olhar mais cuidadoso para a paisagem pode tocar, afinal “a paisagem faz entrar a natureza no tempo histórico” (BESSE, 2014, p. 35).

²⁹ A prática da deriva está diretamente vinculada aos procedimentos situacionistas, cujas descrições e reflexões podem ser encontradas em textos de Guy Debord. A prática “consiste em perambular, sobretudo a pé, mas

Ao agregar à noção de paisagem o sentido de uma obra coletiva das sociedades, as proposições de Jackson se inscrevem fortemente no conceito de uma dimensão política, social e cultural. Para Besse (2014), essa dimensão é inclusive mais social e cultural que política. Afirma-se, assim, a paisagem não puramente como natureza, mas como o mundo humano que nela ficou inscrito ao transformá-la.

A partir da encenação de *Bom Retiro 958m* (2012), em que tantos vestígios do bairro do Bom Retiro são revelados em cena e no percurso dos espectadores que seguem o desenvolvimento da peça nas ruas, num *shopping* e num antigo espaço teatral daquele sítio, é impossível não se questionar sobre a quantidade de lixo disposta nas ruas ao final de um dia de trabalho, sobre a proximidade de uma área de grande concentração de usuários de *crack* (apelidada de “cracolândia”, espécie de paisagem de um micromundo dentro do mundo que é a cidade de São Paulo), sobre o regime de trabalho escravo ao qual os imigrantes bolivianos são submetidos nas confecções da região etc. Porque essas cicatrizes do bairro são todas evocadas nas composições entre encenação e aquele espaço,

eventualmente também de outras formas, sem rumo predefinido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento” (CRIVELLI VISCONTI, 2014, p. VII).

configurando paisagens que problematizam nossos modos de habitar, conviver e produzir.

Assim, o encontro entre teatro e a paisagem pode ser capaz de trazer à tona os aspectos que o historiador Jackson considera mais importantes e que nem sempre são percebidos, entre eles, “como tornar o mundo habitável para o homem”. Percorrer ruas e alguns

locais do Bom Retiro ativados e redimensionados pelo espetáculo do Teatro da Vertigem nos convida a pensar sobre isso porque, ao nos oferecer um espelho estilhaçado de nossos modos de habitar a cidade, problematiza como vivemos e transformamos o espaço numa paisagem em que impera o consumo de mercadorias, traço marcante de nossas sociedades capitalistas. Ao nos oferecer uma experiência

Mawusi Tulani, Kátia Bissoli e Sofia Boito em cena de *Bom Retiro 958m* (2012), rua Três Rios, São Paulo

poética na composição com esses espaços, o Teatro da Vertigem parece transformar a afirmação de Jackson em uma pergunta: como tornar o mundo habitável?

1.5.3 Terceira Porta – a paisagem é o meio ambiente material e vivo das sociedades humanas

Esta terceira porta revela uma corrente que reúne, sobretudo, as ciências da Terra, entre elas climatologia, ecologia, geologia, geomorfologia, botânica etc. Existe uma compreensão da paisagem para além de entendê-la como vista, imagem, pensamento, mundo em que as sociedades humanas ao longo dos tempos vivem, moldam e habitam num processo contínuo de mudanças (BESSE, 2014). Para nos conduzir nessa reflexão, Besse parte da noção de *ecúmeno*, a área geográfica na qual nós, humanos, habitamos. O historiador nos conta que, até o Renascimento, as representações do globo terrestre apresentavam duas imagens: o *ecúmeno*, com cerca de um quarto da superfície da Terra e o globo enquanto imagem da Terra como um todo. Seria apenas com as descobertas de novas terras, também habitadas por humanos, que esse processo de remodelação da imagem da Terra foi se agrupando de modo que “hoje não temos mais nenhuma dificuldade em pensar a Terra como um planeta totalmente humanizado” (BESSE, 2014, p. 37).

Essa separação intelectual entre o planeta e o *ecúmeno* acumulou influências no modo de se pensar a paisagem. Embora hoje sejam bastante tênues essas distinções, alguns pesquisadores se dedicam a refletir sobre o que se pode chamar de uma “base terrestre natural” que não se limita ao mundo propriamente produzido e habitado pelos humanos: “a noção de *ecúmeno* pressupõe o encontro entre um território humanizado e um meio ambiente ou uma base não humanos, seja essa base chamada de *natureza*, *planeta* ou *matéria*” (BESSE, 2014, p. 38, grifos do autor). Nessa perspectiva, antes da ação da sociedade humana na superfície do planeta, já existe, ali, um substrato. A essa terceira abordagem teórica, Besse (2014, p. 39) denomina de “realista” e implica considerar que:

A realidade da paisagem excede essas meras significações subjetivas ou sociais. A paisagem possui uma substancialidade e uma espessura intrínsecas: é um conjunto complexo e articulado de objetos ou, pelo menos, um campo da realidade material, mais amplo e mais profundo que as representações que a acompanham.

Seguindo essa linha, Besse nos lembra de que também integram a paisagem “o vento, a chuva, a água, o calor” e que somos obrigados a reconhecer que “esse meio ambiente existe e se desenvolve sem o ser humano, estava aí antes dele e sobreviverá a ele de uma forma ou de outra” (BESSE, 2014, p. 39). Considerando

esse argumento, posso questionar: existe uma paisagem natural e uma paisagem cultural?

Ao abordar essas questões, Besse indica haver certa disputa teórica entre o que seria uma “paisagem natural” e a “paisagem como produto social (paisagem natural + paisagem cultural)” entre diferentes ramos da Geografia. Para os críticos do naturalismo, como Bruno Latour (2014), o foco estaria em superar a dicotomia homem-natureza, tão estruturante da modernidade. Na tessitura de um pensamento em que elementos naturais e humanos se combinam, Georges Bertrand apresenta uma imagem bastante mobilizadora: “A paisagem é ao mesmo tempo morfológica (forma), constitucional (estrutura) e funcional, e não devemos tentar reduzi-la pela divisão. A paisagem é um sistema que cobre tanto o natural quanto o social” (BERTAND, 1978 apud BESSE, 2014, p. 41).

Se, como estamos vendo, qualquer abordagem unilateral e restritiva acaba por se contrapor à própria ideia de paisagem que prevê abertura de pensamento, heterogeneidade de formas e objetos,

a “paisagem aparece cada vez mais como uma entidade relacional” (BESSE, 2014, p. 41). A essa dimensão de sua “relacionalidade”, tanto Besse quanto a artista visual Karina Dias destacam a proposição conceitual de Augustin Berque da paisagem como *médiance*³⁰, “o sutil da relação indissolúvel que vai dos sujeitos aos objetos, das sociedades aos espaços” (DIAS, 2010, p. 133). Nesse sentido, “a paisagem é *ao mesmo tempo*, e essencialmente, totalmente natural e totalmente cultural. É o elemento onde a humanidade se naturaliza e onde a natureza se humaniza (e se simboliza)” (BESSE, 2014, p. 41-42, grifos do autor).

Apesar desse entendimento da paisagem como meio, Besse (2014, p. 42) nos adverte que numa perspectiva realista – que é diferente de naturalista, considerando que a paisagem possui uma realidade substancial – não seria “ilegítimo procurar caracterizar as dinâmicas de racionalidade entre as próprias aparências paisagísticas”. Como ponto alto no desenvolvimento dessa discussão envolvendo paisagem, homem e natureza, Besse destaca o

³⁰ O termo *médiance* aparece na tradução para língua portuguesa do livro de Besse como “mediança” (BESSE, 2014, p. 41), como um conceito utilizado por Augustin Berque “para dar conta da totalidade das relações constitutivas das realidades paisagísticas: a paisagem é uma entidade medial” (BESSE, 2014, p. 41). Já no livro da pesquisadora Karina Dias, o conceito é utilizado mantendo sua escrita em francês, e a autora dedica uma nota de rodapé na qual explica que, segundo o autor, “essa noção é uma tradução de *fûdosei* criada por Watsuji em

1928” (DIAS, 2010, p. 133) e estaria associada à ideia de uma potência de movimento relacionada com a mecânica. A partir da tradução e citação que a autora faz de Berque, temos em resumo a compreensão original do termo como “a ‘*médiance*’ é [...] uma disposição que possui o duplo sentido de disposição espacial e tendência temporal, [...] é o sentido do meio humano” (BERQUE, 1999 apud DIAS, 2010, p. 133).

conceito de *sistema* empregado por Georges Bertrand como um suporte para analisar o funcionamento específico das realidades paisagísticas.

Essa ideia de sistema nos convida a considerar que uma paisagem seja composta por aspectos como vegetação, determinada topografia, condições climáticas específicas etc. e, também, as construções da sociedade humana como prédios e seus distintos usos, redes de comunicação, vias de transporte, indústrias etc. Considerando que todos esses elementos estão em permanente interação, “paisagem é, antes de tudo, uma totalidade dinâmica, evolutiva, atravessada por fluxos de natureza, intensidade e direção bastante variáveis e, por isso, lhe é atribuída uma temporalidade própria” (BESSE, 2014, p. 43).

A paisagem se apresenta então, neste caso, como uma espécie de estabilidade precária, porque é sempre atravessada por fluxos diversos que lhe atribuem temporalidade, instaurando uma dialética interna e externa.

Essas dialéticas, na verdade, *constituem* a paisagem como tal na sua realidade concreta. Mais globalmente, talvez, é essa dialética entre, por um lado, certa estabilidade das formas e, por outro, a renovação das funções, a reorientação dos fluxos e a modificação da sua intensidade, enfim a substituição das matérias, que faz, pode-se dizer, a história da paisagem. (BESSE, 2014, p. 44, grifo do autor).

O aprendizado revelado por esta terceira porta está em problematizar, na compreensão da noção de paisagem, a centralidade antropocêntrica de seu fenômeno (valor e decisão unicamente humanos). Assim, passa a reivindicar a própria materialidade da superfície da Terra e seus fluxos como agentes espaciais e temporais da paisagem, sua emergência se encontra na mediação entre a totalidade desses elementos num sistema. Nessa perspectiva, a paisagem é ponto de encontro, conforme conclui Besse (2014, p. 45, grifo nosso):

[...] *ponto de encontro* entre as decisões humanas e o conjunto das condições materiais (naturais, sociais, históricas, espaciais etc.) nas quais surge e tenta formular-se. [...] Nessa perspectiva, a paisagem pode ser definida como uma realidade material, espaçotemporal, organizada em certo sentido, com a qual os seres humanos vão ter de se explicar.

Esse entendimento da paisagem como ponto de encontro entre condições materiais e intencionalidades humanas se mostra também bastante fértil ao refletirmos acerca das relações entre encenação e paisagem, sobretudo considerando o espaço urbano.

Se podemos identificar numa aparência paisagística determinadas características topográficas, geológicas, climáticas etc., e também objetos mais estritamente produzidos pelas sociedades como casas, indústrias, ruas, praças, entre outros, no caso

da encenação, poderíamos acrescentar ainda uma terceira categoria de elementos na interação que se estabelece no interior desse encontro paisagístico ou sistema: o que chamaremos inicialmente de elementos teatrais. Assim denominados não numa acepção de teatro genérica, noção muitas vezes associada por outros campos do conhecimento como um traço de exagero, imitação ou representação. Falamos aqui do conjunto de aspectos e elementos que compõem uma encenação: técnicas, procedimentos, materiais, conceitos desenvolvidos na tradição teatral ao longo da história, de maneira mais focalizada, aqueles diretamente vinculados a uma estética da cena contemporânea³¹. Desse modo, refiro-me aos *performers* e a suas ações, aos objetos utilizados em cena, à dramaturgia enquanto texto ou roteiro de ações, às relações entre *performers* e às deles com o espaço e com os espectadores etc. Quando um encenador chega com sua equipe para investigar determinado espaço com fins artísticos, existe um substrato ali presente que independe de nossa fabricação. Aliás, a rigor, quase sempre os elementos e aspectos presentes na paisagem serão, *a priori*, o que definirá a escolha de um espaço para determinado projeto de encenação. Quando o encenador Manguiera Diniz (1954-

³¹ Traços que podem ser mais bem explorados em obras de autores como: Fernandes (2010), Féral (2015), Lehmann (2007) e Pavis (2013).

2009) realiza sua montagem de *Dias felizes* (1993) nas margens e nas águas do lago Paranoá, em Brasília, é porque identifica naquela paisagem um conjunto de traços que lhe interessa explorar na composição com o texto teatral e no trabalho dos atores.

O despojamento dos traços retos e curvos dos monumentos de concreto, a vegetação seca e torta do cerrado e a luminosidade horizontal do nascer e pôr do sol são concepções naturais e coincidentes com as do Teatro do Absurdo que em suas pausas reflexivas dialoga com a introspecção brasileira. Quando pensamos que não, paramos na amplidão do Planalto Central do Brasil, sem nada a fazer [...] só e desprovido de tudo ou quase tudo, amargando-se ao relento num mundo sem perspectiva. (DINIZ, 2004, p. 173).

Sua leitura daquela paisagem social (paisagem “natural” + paisagem cultural) o faz promover mais um ponto de encontro, aquele entre a paisagem e a encenação, redimensionando por alguns minutos aquele espaçotemporal com as atmosferas também convocadas pela temática do texto, pelo jogo entre os atores, por suas relações com os elementos da paisagem, por exemplo, com a água. Do mesmo modo como discutido anteriormente, um sistema em que não se poderia valorar elementos mais ou menos importantes, estabelecer hierarquias, porém seria possível discriminar seus elementos.

No que se refere aos atravessamentos e fluxos, poderíamos pensar também que, ao longo da temporada de apresentações daquele espetáculo, nem sempre a luminosidade da noite foi a mesma. Talvez tenham encontrado céus mais ou menos estrelados, mais ou menos nublado; noites de ar mais quente ou frio a abraçar a pele dos espectadores e atores – aspectos incontrolláveis numa encenação que opta pelo mundo a céu aberto.

Dias felizes, de Manguera Diniz, 1993.

1.5.4 Quarta porta – a paisagem é uma experiência fenomenológica

As reflexões em torno da paisagem, nesta porta, encontram bastante convergência com a prática artística contemporânea, justamente por ter como base a noção de experiência. Se a paisagem, numa perspectiva mais cientificista, como visto anteriormente, tem na sua morfologia o centro de interesse maior daqueles que dela se preocupam, nessa outra abordagem focaliza-se o encontro sensível entre um “fora” e um “outro”. Uma perspectiva na qual a paisagem não é apenas vista, ela é a experiência desse encontro corpo a corpo, face a face, entre nós e o mundo, a natureza. Essa relação de proximidade que a ciência moderna havia descartado (BESSE, 2014).

Nós, seres humanos, participamos desse encontro de maneira holística, pela *aisthesis*³², a percepção envolvendo todos os nossos sentidos. “A paisagem pode, então, ser compreendida e definida como o *acontecimento do encontro concreto* entre o homem e o mundo que o cerca. A paisagem é, nesse caso, antes de tudo, uma *experiência*” (BESSE, 2014, p. 47, grifo do autor). Experiência, conforme aponta Besse, que não se reduz a descobrir e destacar o

³² Do grego, *aisthesis* significa “faculdade de sentir” ou “compreensão pelos sentidos”. Para a pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 58), “a *aisthesis* funda o imaginário. É ela que abre o ser humano para a subjetividade e

que compõe esse “fora” em relação às nossas ideias daquela realidade. Para o autor, o próprio entendimento da noção de experiência requer outras nuances quando se trata da paisagem:

A experiência deve ser entendida aqui como uma “saída” no real e, mais precisamente ainda, como uma *exposição* ao real. A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado fisicamente pelo mundo ao redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento. (BESSE, 2014, p. 47, grifo do autor).

As encenações citadas ao longo desta pesquisa se mostram fortemente interessadas na formulação de proposições artísticas que *favoreçam esse acontecimento do encontro entre espectadores e o mundo do qual participam*. Nesse sentido, quando uma obra como *Entrepartidas* (2010), do Teatro do Concreto, convida o público a realizar um percurso pela cidade de Brasília a bordo de um micro-ônibus, ora mobilizando seu olhar para a cidade pelas janelas do veículo, ora caminhando por praças e ruas, opera como um ativador desse acontecimento, do encontro entre sua carne (dos espectadores e artistas) e a carne da cidade (ruas, fachadas de prédios, praças, trânsito, população em situação de rua, poluição etc.). São espetáculos que nos convidam a sair do espaço fechado do teatro

para a intersubjetividade”. As reflexões da autora sobre a noção de *aisthesis* podem ser encontradas na publicação *Aisthesis: estética, educação e comunidades*.

(edifício) para perceber o mundo a céu aberto, porque “só através do mundo posso sair de mim mesmo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 25).

Às vezes, essa “exposição ao real” pode se dar numa caminhada por diferentes ruas de um mesmo bairro e suas imediações, como acontece em *Ruína de Anjos* (2016), da Outra Companhia de Teatro, no bairro Politeama, na cidade de Salvador (BA).

Espectadores acompanham uma cena de *Ruína de Anjos*.³³

³³ Foto: Andréa Magnoni.

Trata-se de propostas cênicas que demandam um corpo que se abra para a experiência de estar exposto aos ares atmosféricos, à luminosidade do céu, ao frio da beira de um lago, às fumaças e aos ruídos dos carros, às águas sujas de um rio, aos cachorros da praça, aos verdes e aos cinzas da cidade contemporânea etc. “Uns e outros, próximos ou afastados, estão, em todo caso, justapostos no mundo, e a percepção, que talvez não esteja “em minha cabeça”, não está em parte alguma a não ser em meu corpo como coisa do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 23).

Nessa perspectiva em que a paisagem é, antes de tudo, vivenciada, o autor apresenta a prática da caminhada e o próprio cansaço por ela gerado como uma espécie de amplificador da porosidade em relação ao mundo externo, tornando seus sentidos mais apurados. Como nos determos no segundo caderno desta pesquisa, mais especificamente às práticas em que o espectador é convidado a percorrer o espaço, não sairemos agora de nossas portas, deixaremos o aprofundamento dessa reflexão para a ocasião oportuna. De pronto, o que se pode apontar como hipótese é que a noção de cansaço, aqui evocada como aspecto potencializador dessa percepção do mundo, talvez possa ser substituída, no nosso caso,

pela própria situação que a relação com a arte instaura. O acontecimento artístico se inscreve como ativador da porosidade desses corpos para o espaço. Isso se daria porque a encenação mobiliza outras temporalidades que não aquelas habituais de nossas idas e vindas pela cidade.

A paisagem, nesta perspectiva, está para além do sujeito e do objeto, dialética do interior e exterior. “Ela é ‘isso’ que põe o sujeito fora de si mesmo” (BESSE, 2014, p. 49). Ela é o acontecimento que, como próprio da noção de experiência, convoca um sujeito que se abre ao risco do encontro.

A experiência radical da paisagem é um sujeito fora e um fora sem objeto. [...] Não se deve dizer, por conseguinte, que a paisagem é *concebida como* uma experiência. Ela é mais este acontecimento, singular e sempre diferente, da exterioridade como tal, à qual a experiência expõe aqueles que se arriscam, numa confusão e uma tensão entre si e o mundo que, propriamente, arbatam. O estranhamento é a condição da paisagem, escreve Jean-Françoise Lyotard, e por isso a paisagem não é um lugar: ela é “indestinada”, ela escapa, e esta escapada é a sua razão de ser. (BESSE, 2014, p. 49).

Assim, nos parece razoável dizer que, considerando as encenações no espaço urbano, não se trata nem do lugar *in situ* e nem da cena teatral especificamente, mas da experiência que poder ser gerada nesse encontro. Como enfatiza o poeta e pesquisador francês Michel Collot (2013, p. 193), ainda que não esteja falando da arte

teatral, “A paisagem não é nem uma imagem nem um espetáculo, mas uma experiência”. Desse modo, a paisagem emerge desse acontecimento do qual todos participam por alguns instantes, *performers*, espectadores e o mundo do qual fazem parte, em um entrelaçamento sem hierarquias ou discriminações. A cena em si pode operar como um dispositivo que contribui para agregar maior estranhamento naquela porção de espaço, mobilizando ainda mais esse escoamento dentro do sujeito, um sair de si, expor-se a esse “fora”. Parece ser próprio da arte, assim como da paisagem, promover esse estado no qual a subjetividade é exposta, tocada por algo que não é o sujeito, deslocando-o temporariamente de si mesmo.

Besse vai nos lembrar ainda que a palavra horizonte muitas vezes foi usada para dar nome a esse tipo de experiência. No conjunto de elementos visíveis, o horizonte é aquele porvir, a porção invisível inscrita no olhar, denuncia a existência de outros mundos. Portanto há na relação com o horizonte uma potência que vai muito além do visível, pois nos move em nossa geografia mais íntima e subjetiva: “o horizonte é o nome dado a essa *potência de transbordamento do ser* que se apresenta na paisagem” (BESSE, 2014, p. 50). De fato, o horizonte se mostra como um elemento estruturante da própria noção de paisagem, assim como o ponto de

vista que a abarca. Embora, quando nos referimos à vista, não signifique a redução dessa experiência ao sentido visual, conforme adverte Michel Collot (2013, p. 26):

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, tanto interior quanto exterior.

Assim, a paisagem também é todos os horizontes e objetos ao meu redor, atrás de mim, à frente, dos lados – uma percepção de 360 graus que mobiliza todos os sentidos para além da visão. Seguindo essa linha, Besse elenca três aspectos inerentes à experiência da paisagem: imanência, imersão e participação como “aquilo que constitui o núcleo do evento-paisagem” (BESSE, 2014, p. 51). Aspectos esses, destaco, que também se mostram presentes nas encenações que se dirigem aos espaços da cidade, demandando do espectador esse alto grau de engajamento.

Uma questão instigante que se apresenta no tecer das reflexões sobre a paisagem como experiência diz respeito ao prolongamento dessa vivência por meio de textos que procuram desdobrar e registrar o vivido. Desse modo, a palavra escrita aparece como recurso capaz de apresentar e prolongar a experiência

paisagística. Procedimento no qual os poetas e filósofos se mostram sobremaneira hábeis, “como se somente na poesia e na filosofia o evento paisagístico pudesse ser restituído e levado ao auge da sua realidade” (BESSE, 2014, p. 53). Nesse ponto encontra-se outra brecha para evidenciar que o teatro é, sobretudo quando se trata de encenações no espaço urbano, uma linguagem artística altamente potente na vivência da experiência paisagística. Tanto o poeta como o pintor e o filósofo nos oferecem *um depois*, aquilo a que podemos ter acesso e apreciar na tela ou na página foi criado a partir do que ele vivenciou em sua relação com determinado espaço, uma pós-experiência inclusive fora do local propriamente dito no qual se deu o evento. No caso do teatro é diferente, estamos falando de uma arte *do aqui e agora*, em que o artista e o público estão imersos e interagem num mesmo tempo e espaço, eles também são parte da paisagem no próprio evento-paisagístico.

Embora as reflexões sobre paisagem utilizem vocabulários tão associados ao universo do teatro, ignoram completamente considerar essas encenações que se dirigem à cidade, à vida, ao espaço, como as que são convocadas a iluminar esta pesquisa ao longo das reflexões propostas. Pois, se há uma arte capaz de colaborar para o enlace com a paisagem, essa arte é o teatro, seu acontecimento é vivo, demanda imersão e participação. Na fala de

Besse, façamos um exercício de trocar a palavra “poema” por “teatro” e teremos uma precisa descrição do que entendemos ser aquilo que anima – no sentido de alma – a prática da encenação que busca o encontro com a paisagem.

De forma geral, somente a arte, como poema, e talvez a mística podem dizer essa experiência da paisagem ou, mais precisamente, dar a ver e a ouvir essa paisagem como experiência fundamental, originária da convivência com o mundo. A arte não porque representaria a paisagem, mas porque *mostra* a paisagem, porque a faz chegar como tal à presença e, mais geralmente, porque faz aparecer o mundo enquanto mundo. (BESSE, 2014, p. 53).

É exatamente por considerar essa capacidade do teatro em possibilitar uma “convivência com o mundo” que esta pesquisa procura evidenciar como a encenação no espaço urbano presentifica a paisagem, em contraposição a representá-la. Ao operar desta maneira, oportuniza ao espectador vivenciar esse encontro com o espaço, não apenas mostrando a paisagem, mas fazendo a experiência da cena ser inseparável da experiência da paisagem. É essa capacidade que faz do teatro um fértil acontecimento de convivência com o mundo. Interessa ao teatro esse corpo como página (ou como solo escrito pelo trabalho do camponês, recuperando a imagem oferecida por Ingold para explicar o

surgimento da palavra “paisagem” na Idade Média) – na qual a experiência face a face com a paisagem pode ser inscrita. É como se nossos corpos fossem sismógrafos a imprimir na pele o prolongamento ou as marcas de nossas experiências paisagísticas. Em última instância, se a paisagem é o resultado de um encontro de corpo presente com o mundo, é no corpo dos *performers* e espectadores que ela está grafada.

Para nos despedirmos desta quarta porta, nada melhor que convocar a fala de uma espectadora em que fica evidente a possibilidade que a encenação tem de promover um encontro com a paisagem. Após vivenciar o espetáculo *Entrepartidas* (2010), a professora Lucia Andrade dá o seguinte depoimento à repórter Cristina Serra³⁴ sobre sua experiência com a peça: “o espetáculo nos colocou com o olhar na paisagem e na vida da gente”. Sua afirmação revela a via dupla entre o externo e o interno. A paisagem da cidade como essa dimensão da exterioridade e a própria vida como imagem de interioridade. Mais que isso, seu sintético depoimento evidencia como paisagem e encenação estão interligadas, como se, de algum modo, experienciar *Entrepartidas* tivesse proporcionado a possibilidade de se encontrar com a paisagem.

³⁴ Depoimento extraído de uma reportagem da TV Globo sobre o espetáculo *Entrepartidas*, que foi ao ar no programa *Bom dia Brasil* em maio de 2010.

Espectadores percorrem o espaço em *Entrepartidas* (2010), na cidade de Planaltina (DF), em 2016.

1.5.5 Quinta porta – a paisagem como projeto

Em sua quinta e última porta para tratar das problemáticas paisagísticas contemporâneas, Besse discute a paisagem como projeto, direcionando seu olhar mais precisamente para o trabalho de arquitetos e paisagistas. No cerne do trabalho desses profissionais, em seus projetos, a questão se desenha do seguinte modo:

a problemática paisagística consiste em pensar a cidade a partir das suas relações e na sua integração com o solo, o território, o meio vivo. Ela permite, mais precisamente, recosturar ligações entre a cidade e a sua localização, entre a cidade e o seu território, a cidade e o seu meio natural. (BESSE, 2014, p. 59).

Para nos guiar nessa reflexão em que projetar a paisagem implica um olhar sensível do paisagista para os muitos aspectos do espaço e seu entorno, suas interações, seus múltiplos textos e materiais, o historiador francês abre a discussão recorrendo aos artistas. Em nossa compreensão, Besse retoma a reflexão sobre a caminhada tratada na porta anterior numa relação com a noção de experiência, para, dessa vez, apontá-la como prática que sensibiliza esses profissionais que atuam com projetos paisagísticos para uma percepção mais ampliada do espaço e que pode colaborar para suas proposições.

Ao trazer a prática da caminhada em projetos artísticos de criadores como Richard Long e Hamis Fulton, embora também ela esteja presente nos périplos dos peregrinos, o autor enfatiza o caminhar como um ato estético que ao mesmo tempo em que se percorre o espaço se está criando uma obra, redimensionando-o:

caminhar não é apenas estar no mundo, é estar nele de forma interrogativa: caminhar é questionar o estado do mundo, é sopesá-lo naquilo que pode oferecer aos homens que nele estão; caminhar é uma experimentação do mundo e dos seus valores. A caminhada, de fato, requalifica o espaço, no sentido próprio do termo: dando-lhe novas qualidades, novas intensidades. (BESSE, 2014, p. 55).

A caminhada é o ponto de partida dessa discussão porque, ao longo do tempo, foi precisamente essa prática que procurou atribuir uma dimensão experimental entre caminhante e espaço, seja este de natureza urbana ou rural. Assim, caminhar é um modo de experimentar o mundo. Proposições a que poderemos nos deter com mais calma no segundo caderno desta pesquisa e que estão presentes nas reflexões de outros autores como, por exemplo, Michel de Certeau (2012) que, ao discutir a noção de práticas de espaços, numa associação com a linguagem, nos mostra que ao falar praticamos a linguagem e o mesmo se daria em nossa relação com o espaço ao caminharmos, escolhermos trajetos, intensidades, ritmos, pausas,

“os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (CERTEAU, 2012, p. 163).

Aqui Besse parece estar interessado em estabelecer uma breve associação entre a prática dos artistas e o trabalho dos paisagistas e arquitetos que também procuram desenvolver uma abordagem experimental do espaço, que no seu fazer, tal qual muitos artistas, contribuem para renovar nossos olhares para esses lugares. Mas quais elementos são considerados nessa ação sobre o mundo expressa nos projetos dos paisagistas? O núcleo de sua ação reside na leitura das relações entre um dado objeto (um prédio, por exemplo) e seus contextos. Intervenções que se desenvolveriam em três direções que não se excluem: “o solo, o território, o meio ambiente natural (e mais exatamente o meio vivo)” (BESSE, 2014, p. 57).

Nas operações composicionais do paisagista encontramos, então, a preocupação com a leitura sensível dessa espécie de palimpsesto que é o espaço, os muitos tempos históricos presentes na espessura morfológica e simbólica do solo. Bem como um olhar expandido para o território, suas relações com outros espaços que o cerca, a malha de estradas, as circulações e as escalas implicadas nessa tessitura. Sobretudo estaria presente no seu trabalho encontrar formas privilegiadas que solucionem o encontro entre cidade e

natureza, um fazer imerso em questões sociais, políticas, ecológicas, econômicas e culturais.

A natureza está na cidade, e está presente, por um lado, na forma de preocupações quanto à qualidade das águas e do ar, por exemplo, por outro lado, na forma de projetos de parques e jardins públicos e, enfim, na forma de reflexões e experiências relativas à diversidade das essências vegetais que podem ser instaladas nela de forma sustentável. Em outros termos, a cidade é, hoje, um meio natural híbrido, de um tipo particular. (BESSE, 2014, p. 59).

Assim, lidar num projeto com esse “objeto” híbrido chamado cidade se insere num campo de tensões e polêmicas, posto que “a problemática paisagística contribui para mudar os questionamentos sobre a identidade dos territórios e o seu porvir” (BESSE, 2014, p. 59). O autor ressalta que, não por acaso, os paisagistas muitas vezes são demandados a agir em espaços que vivenciam tensionamentos entre limites e suas extrapolações, em regiões consideradas bordas, liminares, passagens, intervalos nos quais se demanda pensar a relação entre o dentro e o fora, aquela especificidade, a sua história, as relações com seu entorno.

Ao percorrer essa discussão, encontramos uma noção associada ao trabalho dos paisagistas em uma nota de rodapé em que Besse cita e comenta proposições do filósofo e historiador francês Sébastien Marot. O achado que nos interessou em suas proposições

diz respeito à capacidade de um projeto paisagístico contribuir para “manifestar o local”. Ou seja, um projeto pode trazer à tona os diferentes textos de determinado local, um entendimento que guarda estreita convergências com a prática da encenação no espaço urbano. A questão que está em jogo tanto para Besse como para Marot é pensar que o projeto paisagístico pressupõe uma prática aberta na qual o paisagista

faz da exploração, do reconhecimento, em suma da leitura do local, o pressuposto de uma estratégia de ordenamento visando a torná-lo legível, isto é, *a manifestar e articular os dados físicos e culturais, geográficos e históricos, que participam ou participaram da sua conformação particular* [...] é a reconquista de uma paisagem: através dos gestos de preparação, de reparação, de enxerto ou de aclimação, a maior parte dos projetos paisagísticos [...] marcam a ambição nem tanto de se integrar (como os projetos de arquitetura contextualista) quanto, mais radicalmente, de *manifestar o local*. (MAROT, 1995, p. 68-69 apud BESSE, 2014, p. 57, grifo nosso).

Numa aproximação com o campo da encenação, pode-se imaginar que o projeto de um espetáculo no espaço urbano, embora guarde inúmeras diferenças do projeto de um paisagista – lidam com ferramentas, técnicas e procedimentos diferentes, haja vista que a prática teatral é efêmera, enquanto uma obra paisagística se mostra como construção mais estável e duradoura –, os dois profissionais se mostram interessados em fazer manifestar o local. Para o encenador,

manifestar esses diferentes dados do local pode ser pensado, num enquadramento próprio da encenação, como tornar legível suas diferentes dramaturgias. Seguindo essa premissa, identificamos nessa noção de “manifestar o lugar” destacada por Marot uma possível conexão com reflexões do pesquisador teatral alemão Hans-Thies Lehmann (2007), para quem a operação presente numa encenação vinculada a um local específico evidencia que não se trata simplesmente de integrar um texto num espaço que possa contextualizá-lo, mas “sobretudo porque se visa que o próprio *local* seja trazido à fala por meio do teatro” (LEHMANN, 2007, p. 281, grifos nossos). Assim, parece-me que “manifestar o local” está para o paisagista tal qual “trazer o local à fala” se mostra presente nas tarefas do encenador. Para o primeiro, a criação de um projeto de paisagem tem essa função, para o segundo, a materialidade da cena – que demanda, a rigor, a presença de *performers* e espectadores num ato coletivo de encontro com esse local –, faz que suas muitas falas (dados físicos, culturais etc.) possam ser percebidas de variadas maneiras.

Ao abordar o teatro em espaços heterogêneos³⁵, Lehmann oferece ainda outra noção em que projetos teatrais são motivados por uma “ativação de espaços públicos”, quando “a esfera do cotidiano, o vasto campo que se abre entre o teatro emoldurado e a realidade cotidiana ‘sem moldura’ quando segmentos desta são cenicamente ressaltados ou redefinidos”(LEHMANN, 2007, p. 283). Um exemplo citado por ele é o projeto dos artistas Christof Nel, Wolfgang Storch e Eberhard Kloke, realizado em 1992 na cidade de Bochum (Alemanha). Uma proposta que mesclava

uma série de extravagantes “viagens” de ônibus, trem e barco através da heterogênea paisagem industrial da região, cujo estilo de vida se transmutava em cena. As fronteiras entre encenação e cotidiano nem sempre eram precisas nessa viagem de atenção. (LEHMANN, 2007, p. 282-283).

Na breve descrição desse projeto cênico temos a forte presença da paisagem e suas características como elemento estruturante da proposta. Um espetáculo pensado a partir de percursos específicos que são percorridos pelos espectadores, num contato direto com as falas ou manifestações dos locais.

³⁵ Lehmann não chega a aprofundar uma conceituação específica para o termo ‘espaços heterogêneos’, de maneira geral, aplica-o para falar de projetos artísticos “motivados por uma *ativação de espaços públicos*” e que se abrem ao cotidiano, buscam diferentes espaços, abrindo mão do edifício teatral institucionalizado. “(...) cabe sustentar que um teatro cujo centro há muito tempo

Retomando as formulações de Besse acerca da tarefa projetista do paisagista, ele se pergunta o que seria projetar nesse contexto. Na resposta que formula, esse movimento envolve “testemunhar, de um lado, e modificar, do outro” (BESSE, 2014, p. 60). Uma ambiguidade também expressa pelas noções de descrever e inventar. Novamente encontramos um sentido que se aproxima do “fazer falar o local”, como já discutido anteriormente:

efetivamente, trata-se de fabricar, elaborar o que já está presente e que não se vê [...] o projeto inventa um território ao representá-lo e ao descrevê-lo. Entretanto, essa invenção é de natureza singular: pois o que é inventado já está, ao mesmo tempo, presente no território, mas como não visto e não sabido até então. A invenção revela o que já está aí, ela revela e desvenda um novo plano da realidade. (BESSE, 2014, p. 61-62).

Nessa perspectiva, podemos pensar também o encenador como um agenciador de paisagens. Pelas ferramentas e procedimentos próprios do campo teatral, pelo modo como seu corpo é afetado pelo espaço e influencia sua prática de composição, ele revela e desvenda um território, oferecendo, pela encenação, a possibilidade do encontro entre espectador e um novo plano da

deixou de ser a encenação de um mundo dramático fictício também inclui o *espaço heterogêneo*, a esfera do cotidiano, o vasto campo que se abre entre o teatro emoldurado e a realidade cotidiana “sem moldura” quando segmentos desta são cenicamente ressaltados ou redefinidos” (LEHMANN, 2007, p.283, grifo do autor).

realidade que estava ali, porém quase nunca percebida. Uma operação que me faz lembrar uma vez mais o espetáculo *Bom Retiro 958m* (2012), do paulistano Teatro da Vertigem. Em uma cena, a atriz subia na marquise de uma edificação que ficava na esquina de encontro das ruas da Graça e Ribeiro de Lima – nessa edificação funcionava à época uma sorveteria. Porém, no passado, ali havia sido um local frequentado por imigrantes judeus, uma espécie de sinagoga. No texto dito pela atriz, esses aspectos culturais e históricos eram retomados recompondo a paisagem de outros

contextos, de dados não revelados *a priori*. Tanto na encenação quanto no trabalho do paisagista, embora lidem com materialidades distintas, “o projeto seria a cartografia dessa onda invisível, desse “centro virtual” dos movimentos do espaço. É essa dança do espaço que é preciso captar, ao desenhá-la” (BESSE, 2014, p. 63).

A atriz Raquel Morales na cena descrita de *Bom Retiro 958m* (2012)³⁶

³⁶ Autores das fotos: Avener Prado, Flávio Portella e Carlos Teixeira. Disponível em: <http://www.vazio.com.br/projetos/bom-retiro-958m/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

1.6 Paisagem e mundo-tempo: uma proposta de convívio

Depois de percorrermos as reflexões propostas neste Caderno e as cinco portas de Besse (2014), analisadas numa aproximação com a prática da encenação, acumulamos um repertório alargado de compreensões acerca da noção de paisagem e das contribuições que podemos encontrar na relação entre os dois campos (teatro e paisagem). É impossível olhar e perceber do mesmo modo que antes o nosso encontro com o espaço.

Já não podemos seguir discutindo a encenação contemporânea que se dirige ao mundo a céu aberto sem considerar aspectos fundamentais que foram tecidos ao longo de nossas análises. O resultado desse exame nos leva a optar por abordar a paisagem numa perspectiva que contemple dimensões como: proximidade das coisas do mundo; imersão nos fluxos do mundo-tempo; aquilo que resulta do encontro sensível entre corpo e espaço; fenômeno de natureza polissensorial; um texto impregnado de múltiplos aspectos (culturais, sociais, naturais, morfológicos, estéticos, políticos); um sistema de estabilidade precária, em permanente movimento e transformação.

Embora o antropólogo Tim Ingold (2015) nos ofereça o termo “mundo-tempo” como uma alternativa à tradicional compreensão da palavra paisagem (um fragmento do espaço com

seus objetos organizados segundo um ponto de vista de maneira fixa e imóvel numa tela bidimensional), optamos por adotar sua proposta menos como oposição indiscriminada à expressão paisagem – uma vez que são muitos os modos de entendê-la, para além daquele vinculado à pintura –, e mais como complementaridade, como uma maneira de reforçar, a cada vez que falamos paisagem, alguns aspectos que gostaríamos de destacar: a imersão do corpo nos fluxos do espaço aberto como uma condição para que pessoas e paisagem possam se envolver. Assim, é categórico quando atribui ao céu sua luminosidade movente e as correntes atmosféricas, papel fundamental no resultado do nosso encontro com os espaços, nós e as coisas do mundo imersos nesses fluxos num permanente devir.

Propomos, então, um convívio complementar entre os termos “paisagem” e “mundo-tempo” ao longo desta tese, de modo que os aspectos indicados anteriormente possam ganhar maior relevo quando utilizarmos o termo paisagem e de maneira que também nos lembre de que, quando falamos dos espaços da cidade, sobretudo, é desse mundo a céu aberto que nos deixa sujeitos à ação do tempo, em contato com o horizonte, que estamos falando.

Desdobrando um pouco mais as reflexões suscitadas nas portas que nos apresentaram maneiras de nos aproximarmos da paisagem, procuramos nos relacionar com elas na perspectiva de

uma rede, uma tessitura que cria uma plataforma de pensamento complexo, dinâmico e transdisciplinar. É a partir desse ponto de vista que entendemos a paisagem como o resultado do encontro de um corpo em vida, imerso nos fluxos do mundo-tempo, com a geografia de determinado lugar que integra múltiplos aspectos em permanente e imprevisível interação e movimento: seus substratos naturais, as transformações do espaço produzidas pela humanidade, as representações culturais e sociais que sua organização expressa e, também, a reminiscência das vidas humanas que habitaram a Terra antes de nós. Um encontro polissensorial com o espaço a céu aberto que move o nosso mundo interno, podendo gerar outras temporalidades ao acordar memórias, sensações e afetos, possibilitando-nos um envolvimento único, irrepetível e intransferível com o espaço.

Apropriados desse entendimento da noção de paisagem, a continuidade de nossas reflexões se moverá pela seguinte questão: como nós, encenadores, agenciamos esse encontro com o espaço por meio de nossas criações? Se nossos materiais e campo epistemológico são distintos daqueles do cineasta, do poeta e do artista visual, como trabalhamos, na prática, com a paisagem? Quais procedimentos estão em jogo nas operações composicionais da encenação para que essa mediação em relação ao espaço aconteça?

Para enfrentar essas questões, identificamos nas proposições de Michel Collot três elementos que podem nos ajudar a pensar o modo como o encenador opera para que a encenação se efetive como mediação entre espectadores e espaço. Para Collot (2013, p. 17, grifos nossos), “a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: *um local, um olhar e uma imagem*”. Para o autor, as teorias que se dedicaram à paisagem geralmente optaram por enfatizar o primeiro (local) ou o último componente (imagem), de modo que o segundo (olhar), relacionado à percepção, mostra um aspecto fundamental, por isso mesmo o autor prefere considerar a paisagem “como um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (COLLOT, 2013, p. 18). Partindo desses três componentes propostos por Collot e seguindo as pistas do fenômeno por ele denominado do “produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista”, gostaria de dar continuidade às nossas reflexões. Para isso, merece primeiramente atenção a como esse componente do olhar (ponto de vista) é mobilizado a praticar o espaço nas proposições da encenação. No nosso caso, opto por substituir “olhar” pela palavra “corpo”, justamente por entender que a experiência da paisagem é

polissensorial, que esse olho é corpo e percebe o espaço pelos múltiplos sentidos.

Esse protagonismo atribuído ao corpo que nos interessa aqui se mostra presente também na compreensão de paisagem desenvolvida pelo geógrafo brasileiro Milton Santos (2014a, p. 84-85, grifo nosso).

A paisagem é o conjunto de objetos que nosso corpo alcança e identifica. O jardim, a rua, o conjunto de casas que temos à nossa frente, como simples pedestres. Uma fração mais extensa de espaço, que a nossa vista alcança do alto de um edifício. O que vemos de um avião que voa a mil metros de altura é uma paisagem [...]. A paisagem é o nosso horizonte, estejamos onde estivermos. Ela é, também, o contato de nosso corpo com o corpo orgânico que é a natureza. [...] A paisagem é o conjunto das coisas que se dão diretamente aos nossos sentidos.

O corpo é tomado como medida e parâmetro para o autor estabelecer distinções entre categorias geográficas como configuração territorial, paisagem e espaço³⁷. É dentro dessa perspectiva – a de que é pelo corpo que se cria a paisagem ou, dito de outra forma, a paisagem emerge do encontro entre nossos sentidos (corpo) e determinado espaço – que partiremos em busca dos modos como encenadores agenciam o encontro entre corpo e espaço.

³⁷ A paisagem é o conjunto das coisas que se dão diretamente aos nossos sentidos; a configuração territorial é o conjunto total, integral, de todas as coisas que formam a natureza em seu aspecto superficial e visível; e o espaço é o resultado de um matrimônio ou um encontro, sagrado enquanto dura, entre a configuração territorial, a paisagem e a sociedade. O espaço é a totalidade verdadeira, porque dinâmica, resultado da geografização da sociedade sobre a configuração territorial (SANTOS, 2014a, p. 85).

CADERNO DOIS

**A VIAGEM COMO MEIO PARA
O ENCONTRO COM A PAISAGEM:
AGENCIAMENTOS DO CONTATO
SENSÍVEL ENTRE CORPO E ESPAÇO**

*O passado anda atrás de nós
como os detetives os cobradores os ladrões
o futuro anda na frente
como as crianças os guias de montanha
os maratonistas melhores
do que nós
salvo engano o futuro não se imprime
como o passado nas pedras nos móveis no rosto
das pessoas que conhecemos
o passado ao contrário dos gatos
não se limpa a si mesmo
aos cães domesticados se ensina
a andar sempre atrás do dono
mas os cães o passado só aparentemente nos pertencem
pense em como do lodo primeiro surgiu esta poltrona este livro
este besouro este vulcão este despenhadeiro
à frente de nós à frente deles
corre o cão*

Ana Martins Marque

2.1 A encenação como experiência geográfica: contemplar, percorrer e descobrir os espaços

Paisagem com a queda de Ícaro – Pieter Bruegel, o Velho, 1558.

O mito de Ícaro, que nos acompanhou ao longo das reflexões do Caderno Um, por volta de 1558 ganhou sua materialização numa pintura de Pieter Bruegel, mestre da pintura flamenga holandesa na Renascença. A obra *Paisagem com a queda de Ícaro*, a que temos acesso hoje, segundo estudiosos, é uma cópia feita por volta de 1560, sem autoria conhecida, da pintura original de Bruegel. Existe um

jogo de estranhamento perspicaz em relação ao título e tema dessa pintura: se por um lado Ícaro seria o personagem principal do quadro, ele não ganha grande espaço, não é o centro convergente das linhas de fuga do quadro. Encontrá-lo exige adentrar aquela paisagem camponesa, percorrê-la com os olhos em busca dos detalhes, em busca do protagonista que dá nome à obra. A contemplação atenta localizará no mar (canto direito inferior) duas pernas erguidas aos céus e algumas penas na água, ao redor desse corpo. Temos o pastor de ovelhas, o agricultor e o pescador em suas tarefas cotidianas como parte integrante da paisagem, uma simultaneidade anunciada do que seria a vida nas cidades: tudo em movimento, vidas se cruzam lendo e escrevendo a Terra, muitas vezes fios imperceptíveis uns aos outros.

Nos seis ensaios em que Besse se dedica a pensar paisagem e geografia, no seu *Ver a Terra* (2006), faz uma associação direta entre paisagem e teatro ao analisar a produção de pintores e cartógrafos, entre eles Brueghel. O pesquisador francês identifica o teatro como estrutura de percepção e de pensamento na experiência da Terra no século XVI:

A Terra é apresentada como um Todo do qual o ser humano participa e, de maneira concomitante, como um espetáculo diante do qual ele está colocado. Paradoxo

constitutivo, sem dúvida, mas pelo qual a Terra e o homem recebem seu estatuto verdadeiro, de um lado uma imagem, de outro lado aquele que a contempla. Estrutura paradoxal do sujeito e do objeto, que se resume na metáfora (mas também no recurso formal) do teatro, *um teatro no qual o ser humano é ao mesmo tempo ator e espectador, ao mesmo tempo interior e exterior à cena*, considerando-a como uma imagem [...] este dispositivo teatral, onde a Terra é apresentada como uma imagem e o homem é visto ao mesmo tempo como participante e exterior à cena, se manifesta na série de estampas chamada Grandes Paisagens realizada por Peter Brueghel antes de 1560. (BESSE, 2006, p. 29-30, grifos nossos).

Nota-se, nos argumentos de Besse, que o pensamento do teatro se mostrou como estruturante no modo de registrar por meio de imagens a experiência geográfica do mundo no século XVI. Então, nas pinturas e gravuras dessa época, esse modo de “olhar a vida como um teatro” nos apresenta quais espaços? A resposta a essa questão vai nos fazer notar com nitidez que falamos de um mundo a céu aberto. Se a vida era um grande teatro, suas cenas se desenvolviam ao lado de montanhas, árvores, mares, práticas de trabalho. As figuras humanas vivendo em meio aos céus, aos objetos criados pela humanidade, aos fenômenos naturais. Então ver como teatro era ver a vida em relação com sua dimensão geográfica, em que tudo que habita a Terra está em relação, ainda que imperceptível, muitas vezes, aos olhos acostumados. A prática da encenação

contemporânea que se volta aos espaços e fluxos do mundo-tempo guarda certa proximidade com aquele exercício dos pintores do século XVI.

Outro ponto evidenciado por Besse (2006) como estruturante desse jeito teatral de ver a geografia se baseia no modo de perceber o espectador como interno e externo à cena – ao mesmo tempo em que participa dela, também a observa. Esse aspecto é fundante também nas proposições das encenações que temos analisado ao longo desta tese, uma vez que compreendemos o espectador como aquele que, ao mesmo tempo, é parte da “cena da vida na Terra” e observa, acompanha, vivencia as imagens do mundo produzidas pela encenação no encontro com o espaço.

Outro aspecto que liga as operações composicionais da encenação à discussão proposta por Besse diz respeito à circulação, ao movimento:

esta concepção da Terra, que faz dela *uma imagem a contemplar* bem como *um espaço a ser percorrido* sem descanso, não é somente uma teoria, mas corresponde também a uma prática e a uma experiência novas da superfície da Terra. (BESSE, 2006, p. 41, grifos nossos).

É também nesse sentido que o conjunto de encenações que estamos examinando ao longo de nossas reflexões se efetivam na medida em que *performers* e espectadores percorrem determinado

espaço, produzem e contemplam as imagens agenciadas nesse encontro com o mundo a céu aberto, a imersão no *mundo-tempo*, como sugere Ingold (2015). Um mundo que é puro movimento por todas as formas que o compõem, uma diversidade de vidas que respiram num planeta que também se move continuamente no sistema solar. Ao comentar outra gravura de Brueghel, Besse (2014) parece descrever as dinâmicas presentes no acontecimento de muitas encenações de nosso tempo: “O mundo é um espaço onde se circula. E este mesmo mundo é animado por movimentos reais e possíveis, como o mostram as nuvens, os rios, os caminhos, as próprias montanhas e o horizonte aberto” (BESSE, 2014, p. 40-41).

Retomando a pintura de Bruegel, com a qual iniciamos esta reflexão, no aparente dia comum, Ícaro finda sua jornada no encontro com as águas. É nessa perspectiva que enxerga a vida na Terra como um espetáculo produzido do encontro entre a carne humana e a “carne do mundo”³⁸ que a encenação demanda um vínculo com a geografia do lugar. Se pensarmos na encenação como uma escrita, esse texto se produz a partir dos demais textos presentes no lugar e em constante transformação e interação. Se pudéssemos

parafrasear Besse (2014), substituindo o contexto original de seu texto que diz respeito à representação paisagística (gravura e pintura) pela expressão encenação, teríamos o seguinte enunciado: *A encenação evidencia aquilo de que trata a geografia, ou seja, a experiência sensível da Terra como espaço aberto, espaço a ser percorrido e descoberto.*

Nesse sentido, nossos projetos artísticos são também um teatro que oferece uma visão sobre a experiência geográfica da Terra, não mais no século XVI, mas na vida em construção no século XXI. Assim como Ícaro não ocupa a centralidade da pintura, o que produzimos enquanto artistas não é necessariamente a centralidade daquilo que será visto pelos espectadores, que também estarão imersos naquele espaço, muitas vezes percorrendo-o. Porque é uma encenação aberta ao horizonte, sempre em transformação, e nossa percepção pode ser tomada de assalto por tudo que acontece no mundo a céu aberto.

Numa cena como a do desfile de moda em que os atores de *Bom Retiro 958m* (2012) realizavam no cruzamento entre as ruas José Paulino e Ribeiro de Lima, não observamos apenas a encenação

³⁸ Expressão tomada de empréstimo de Merleau-Ponty “(...) os corpos pertencem à ordem das coisas assim como o mundo é a carne universal [...]. Onde colocar o

limite do corpo e do mundo já que o mundo é carne?” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 136).

inusitada de passarelas no asfalto da cidade, vemos também o ônibus cheio de pessoas indo de um ponto a outro, os carros, as fachadas das lojas e prédios, as placas de trânsito, outros pedestres, cada um na sua travessia cotidiana, cabendo ao espectador compor sua paisagem, para além daquela oferecida *in situ* pelo encenador.

Cena de *Bom Retiro 958m* (2012).³⁹

Se a encenação demanda esse vínculo com a geografia, com a Terra enquanto espaço aberto, é porque movimenta no seu interior um desejo de proximidade com a cidade que construímos e pela qual somos modificados a todo instante. Uma cidade imersa num sistema

em que somos cada vez mais tratados como mercadoria, em que os espaços são valorados a partir do lucro que são capazes de gerar e no qual nosso valor também é tomado por nosso poder de compra. Aproximar-nos de modo sensível do chão e do céu de nossas cidades pelos agenciamentos da arte é também um modo de instaurar uma reflexão sobre o mundo do qual fazemos parte, é um convite à consciência crítica, política e social do que significa estar vivo aqui e agora neste presente tão desigual. Em última instância, talvez em sua dimensão utópica, a encenação que busca a paisagem procura um modo de fazer o mundo nos tocar para nos fazer pensar no mundo, como discute Besse (2014, p. 195) ao falar das reflexões do filósofo Péguy: “Para pensar, é preciso então manter-se próximo às coisas, na sua zona de contato. Mas é preciso poder, inversamente, deixar-se tocar, deixar-se atingir pelo mundo que vem. Pensar é poder tornar-se sensível”.

É nessa perspectiva que a encenação procura agenciar uma “zona de contato” com o mundo a céu aberto, de maneira que possamos ser tocados por ele. É nessa abertura sensível que reside a experiência da paisagem. Como criar essa zona de contato? Uma das respostas possíveis pode ser encontrada numa aproximação com a

³⁹ Foto: Flavio Portella - (acervo Teatro da Vertigem).

estrutura de pensamento do teatro que influenciou o registro da experiência geográfica no século XVI, conforme discutimos com o auxílio de Besse (2014). Isso significa que a encenação procura encontrar maneiras de operar fazendo dos espaços urbanos um lugar para ser contemplado e a ser percorrido e descoberto. Como agenciar um acontecimento que, ao mesmo tempo, nos permita esse duplo movimento que envolve contemplar e percorrer/descobrir os espaços da vida na Terra? Ao considerar as operações composicionais das encenações referenciadas ao longo desta tese, a noção de viagem emerge como seu principal meio de realização.

É por meio da viagem que encenadores inserem espectadores nesse mundo em movimento e relação, faz percorrer e contemplar os espaços, gerando um estado propício para o encontro com a paisagem. São espetáculos que, no seu cerne, evocam a figura mítica do viajante.

2.2 A mítica do viajante

Em um texto dedicado a pensar o narrador, em que tece considerações sobre a obra do escritor Nikolai Leskov, o filósofo alemão Walter Benjamin (1994) faz uma alusão à sabedoria popular ao enaltecer a riqueza de histórias que um viajante carrega. Para ele,

os narradores poderiam ser divididos em dois grupos que se interpenetram de diferentes modos:

A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

Em seu texto, Benjamin mantém a figura do camponês como símbolo daquele que permanece na terra e a cultiva. Porém, ao contrário de outros teóricos, adota a imagem do marinheiro (vinculada à prática comercial), e não a do pastor de ovelhas, como ícone da errância. Paira em sua escolha um desejo de fortalecer a ideia do viajante como aquele que cruza os revoltos mares – intensificando a dimensão do deslocamento espacial no ato de viajar – conhece outras terras e pode, a cada regresso ou parada, compartilhar as narrativas sobre o que viveu, descobriu e ouviu nas suas viagens, um narrador-migrante que carrega narrativas, relatos de experiências na bagagem.

É interessante notar ainda como Benjamin não pensa as duas figuras arcaicas numa perspectiva dualista de oposições. Na sua

visão do sedentário, trata o camponês com a mesma importância que o errante, afinal é aquele capaz de ser um “guardador” das histórias e tradições de seu lugar. Além disso, advoga em favor de uma espécie de complementariedade entre essas duas imagens de narradores: os que partem e os que ficam⁴⁰.

Numa reflexão que discute exatamente a figura do narrador como herdeiro da tradição oral e, na mesma medida, um alimentador de sua continuidade, Benjamin nos fala do fim ou de um empobrecimento do espaço da narrativa na vida social, que decorre de uma pobreza da experiência. Um viver em sociedade que se altera completamente a partir da técnica industrial, consequentemente produzindo outros modos de dizer, como o romance e a imprensa. Flagra, desse modo, o desvanecer da imagem daquele que conta sobre por onde andou, o que viu, ouviu, aprendeu e daquele que fica e poderia nos dizer como era, o que aconteceu e como chegamos ao que temos hoje.

⁴⁰ Ao discutir historicamente o alcance do “reino narrativo”, o autor aponta o ambiente de interpenetração desses dois modelos no sistema corporativo da Idade Média: “O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No

Acreditamos que retomar o arquétipo do viajante e da possibilidade de uma experiência da paisagem por meio da encenação seja uma tentativa de invocar, do passado, o narrador. Quem sabe, um viajante-narrador que encontrará pessoas, presenciará acontecimentos, ouvirá depoimentos, vivenciará, de um modo novo, espaços conhecidos ou estranhos e poderá conservar alguma história a ser contada na sua volta para casa, afinal, como já dizia o povo, desde Walter Benjamin, “quem viaja tem muito que contar”. No caso da encenação, o espectador leva consigo a narrativa dessa viagem única que um espetáculo proporcionou ao oferecer novos pontos de vista para um espaço. É nessa perspectiva que a encenação reativa essa mítica do viajante, demandando um espectador-viajante. Mas, seguindo esse arquétipo que deu origem ao viajante, questiona-se: quais outros contornos de sentindo podem ser encontrados?

Num movimento parecido com Benjamin, no seu poético tratado dedicado à viagem, o filósofo francês Michel Onfray (2009)

sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

retoma duas figuras mitológicas – o pastor e o camponês – para evidenciar essa dupla maneira de estar no mundo desde o período Neolítico e ressaltar seus contornos políticos.

No lugar do marinheiro de Benjamin, Onfray evoca, como a figura arquetípica do errante, o pastor de ovelhas, por seu desprendimento de um território e sua natureza nômade ao percorrer vastas regiões para alimentar seu rebanho. Além disso, sua organização mais tribal⁴¹, com regras mais simples, revela seu pouco desejo de se fixar num espaço. Na via oposta, também recorre à imagem do camponês como aquele que se fixa num território, cultiva a terra, cria leis e instituições.

Onfray vai buscar ainda os personagens Abel e Caim nas páginas do livro de Gênesis, no Antigo Testamento, para nos oferecer uma espécie de genealogia da figura do errante:

[...] raramente nos lembramos da profissão dos dois protagonistas: o pastor criador de ovelhas e o camponês trabalhador, o guardador de rebanhos em movimento em oposição ao homem do campo que se fixa na terra [...]. O agricultor mata, portanto, o pastor [...]. Deus amaldiçoa Caim e castiga-o condenando-o a errar. Gênese da errância: a maldição. Genealogia da viagem eterna: a expiação – daí a existência de uma culpa anterior ligada desde sempre ao ser como uma sombra maléfica. O viajante descende da raça de Caim, tão cara a Baudelaire. (ONFRAY, 2009, p. 11-12).

As imagens arquetípicas convocadas por Onfray ligam o viajante, aquele que deixa sua terra, ao castigo imposto por Deus a Caim pelo assassinato do seu irmão Abel, o pastor de ovelhas. No jogo da punição divina, Caim deixa de ser fixo e passa a errar, como um pastor, como aquele por ele morto. O filósofo cita ainda outro mito cristão ao se referir ao judeu que negou água a Jesus no caminho do calvário e foi também por isso condenado à errância. Constrói-se, assim, uma equação de influência cristã em torno do errante, que envolve culpa, pecado, erro e o castigo da ausência de uma terra, um lar. No que concerne à encenação, interessa articular o jogo poético com a viagem não no sentido do castigo, ao contrário, numa perspectiva de recuperar a cidade como campo potencial da experiência, pela viagem e as temporalidades que podem construir.

Essa genealogia do viajante na perspectiva desenvolvida por Onfray – que evoca ainda os judeus, os ciganos, os boêmios, entre outros errantes, tantas vezes perseguidos na história da humanidade – é contundente ao revelar uma dimensão política nem sempre percebida na figura do nômade.

O viajante incomoda o Deus dos cristãos, indis põe igualmente os príncipes, os reis, as pessoas ligadas ao poder que ambicionam criar uma comunidade onde não

⁴¹ Para saber mais, cf. Onfray (2009, p. II).

há lugar para os errantes impenitentes, associas e inacessíveis aos grupos enraizados. (ONFRAY, 2009, p. 13).

Podemos perceber como o filósofo constrói essa mítica do viajante, do desejo pela viagem como oposição ao corpo do camponês, que se fixa e define outros modos de existência no campo, cria as leis, as instituições políticas, religiosas e sociais, faz nascer a cidade. Enfatiza, assim, um traço de insubordinação nos corpos que encontram no movimento, no nomadismo, um modo de estar no mundo. Não é difícil identificarmos o estranhamento secular e mesmo o olhar inquisidor e perseguidor para aqueles que não se tornaram sedentários, que não se submeteram às leis e modos de vida da cidade capitalista.

Ao longo do século XX, especialmente a partir da década de 1960 e nesses quase vinte anos de século XXI, podem-se identificar encenadores e grupos que se interessam justamente por recuperar a mítica do viajante. São projetos cênicos em que a errância⁴² é um operador poético que possibilita uma prática do espaço diferente

⁴² A errância é sempre tomada ao longo de nossa pesquisa como espécie de arquétipo da figura do viajante, conforme procuramos demonstrar com as reflexões de Onfray (2009). Todavia diferentes práticas no campo da arte e da arquitetura vão retomar essa imagem mítica e a articularão de outros modos,

daquela utilitarista do cotidiano e convoca o espectador, nosso viajante, a se abrir para uma experiência da paisagem.

Em alguma medida, essa encenação, que explora a dimensão poética do mover, resgata um jogo com o espaço, tão comum na infância, em que ruas, calçadas e paredes podem ser tantas coisas, mobilizar imagens, contar histórias, transmutar-se em outros lugares, como nos lembra Certeau (2012). Ao longo de nosso desenvolvimento até a idade adulta, a cidade vai se reduzindo ao lugar de estudar, comprar, pagar as contas, ir para casa, procurar algum lazer possível, um automatismo mercantil. É como se a encenação, ao utilizar a viagem, procurasse recuperar um olhar lúdico e criador para o espaço urbano, que se aproxima do olhar “despreocupado e generoso” descrito pela escritora Virginia Woolf na sua experiência de caminhar pelas ruas londrinas: “andando olhando de relance, tudo parece como por acaso e por milagre polvilhado de beleza [...]. *Sem a intenção da compra, o olho é despreocupado e generoso; cria, enfeita, aperfeiçoa*” (WOOLF, 2016, p. 45, grifo nosso).

como poderemos discutir adiante acerca das noções de *flâneur* e deriva. Entretanto, em alguma medida, no mover ancestral dessas proposições habita o errante que desejou percorrer o espaço.

É convergente com essa reflexão que envolve outra qualidade de olhar para a cidade, o ponto de vista da pesquisadora Silvana Garcia (2017, p. 69), que identifica na viagem a possibilidade de gerar um estado de alerta que não é o habitual: “por uma disposição da vontade, esse estado de alerta leva a uma condição de confronto e reflexão: ao tornar familiar o que é estranho, no mesmo movimento pode converter em estranho o que era habitual”. A autora aponta um olhar estrangeiro no fazer do artista que “recorta o território e extrai teatralidade da paisagem”, um fazer interessado nos deslocamentos que marca a sua própria condição de

Performers e espectadores em uma cena de *Zona!* (2017).

“construtor de uma realidade paralela, de uma zona de alteridade” (GARCIA, 2017, p. 69).

A título de exemplo, o espetáculo *Zona!* (2017), do O Coletivo, encenado na área portuária de Santos (SP), nos coloca em contato com as muitas faces e transformações daquela região, onde identificamos o jogo poético dos artistas com aqueles espaços.

Nesse sentido, a viagem se mostra como um meio da encenação em criar paisagem e mobilizar no espectador o que a artista visual Karina Dias (2010, p. 126, grifos nossos) chama de “consciência paisagística”:

Para que uma paisagem possa existir, para que tome forma, *uma consciência-paisagística* deve ser convocada. Essa consciência alerta, desperta, fruto da aliança entre um sentimento e um espaço, imersa em um processo afetivo exclusivamente humano, destacaria do espaço focado e de seus elementos concretos sua abstração como paisagem. A paisagem seria então uma forma de enquadramento designado pelo olhar. Uma eleição que conjugaria simultaneamente o individual, íntimo e pessoal e o coletivo, social e cultural.

Dessa forma, recuperar a mítica do viajante é um princípio operador das encenações que estamos discutindo, porque, ao aproximar o espectador do espaço de modo novo, gerando uma interação subjetiva, carrega a possibilidade de convocar a consciência paisagística contribuindo para que uma experiência da

paisagem aconteça. A viagem é o meio concreto de agenciar o encontro com a vida na Terra e gerar outras temporalidades que resultam num descolamento do espaço-tempo cotidiano e nos faz lançar um olhar renovado para uma região, flertando com o marinheiro de Benjamin ou o pastor de Onfray. A viagem, ao criar um ponto de contato com determinado espaço, pode, portanto, possibilitar o encontro com a paisagem.

[...] a paisagem é mais do que um simples ponto de vista ótico. Ela é ponto de vista e ponto de contato, pois nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Certamente, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo à subjetividade do observador que a contempla. A paisagem é uma experiência sensível do espaço. (DIAS, 2010, p. 113).

Para que ocorra uma experiência da paisagem, conforme explica Karina Dias, é preciso um tipo distinto de aproximação do espaço que permita a criação de um elo singular que se faz na interação entre observador e a parte do mundo observada. Ressaltando que não é apenas o sentido da visão que opera nesse encontro sensível, é o contato, o corpo a corpo com esse mundo, no caso da encenação, com determinadas áreas da cidade. Nessa perspectiva, o modo como encenadores articulam operações composicionais com a cidade de maneira a gerar um encontro entre

o corpo desse espectador em movimento com o corpo movente da cidade é o que modula novos pontos de vista e relação com espaços já conhecidos, como aponta Karina Dias (2010, p. 128): “se sentir em outro lugar permanecendo no mesmo lugar”.

Recuperando as reflexões de Onfray inicialmente apresentadas, o arquétipo da noção de viagem e da figura do viajante está nas pisadas do pastor que atravessa o campo. De alguma maneira, as viagens propostas por encenadores ao público são um convite a recuperar um modo de se relacionar com o mundo, que é pelo movimento, pelas solas dos pés.

Espectadores caminham pelas ruas de Botafogo em *Entrepartidas*, Rio de Janeiro, 2016.

Assim, ao investir na viagem como meio, a encenação opera nessa lógica de propor uma situação que altera por tempo determinado as condições de existência não só do espectador e do artista, mas do próprio teatro e da cidade, a partir do movimento. Desse modo, em encenações dessa natureza, todos os envolvidos acordam seu arquétipo de viajante. O próprio encenador, por exemplo, precisa se colocar como viajante, na definição de espaços, trajetos, disposição de cenas etc. Como também na perspectiva da recepção, uma vez que esse mover pela cidade pode possibilitar ao espectador interações sensíveis com o espaço; a convocação da sua consciência paisagística; enfim, a valorização de um ponto de vista móvel sobre as coisas do mundo.

2.3 A viagem como experiência

O termo viagem, tal como podemos encontrá-lo na maioria dos dicionários, refere-se ao deslocamento que fazemos para ir de um ponto a outro envolvendo certa distância. Recorrendo-se a esse entendimento, que focaliza percorrer um espaço entre dois pontos distantes, ficaria difícil justificar o mundo dos sonhos como uma viagem. Então de que maneira podemos enfrentar esse desafio conceitual que está presente na descrição da palavra? O filósofo Sérgio Cardoso (1988, p. 352, grifos nossos) realiza um profícuo

investimento teórico sobre a questão da viagem em artigo dedicado ao olhar viajante:

[...] as viagens indicam sempre movimentos locais, ainda que não se prestem a designá-los todos, que não cubram todos os *trânsitos*. Mesmo os dicionários [...] buscam circunscrevê-las deste modo. Apresentam-nas todos como deslocamentos (o que as abrigaria em um gênero), acrescentando, porém, como restrição propriamente definidora, a exigência de que envolvam lugares afastados. Ou seja: mudança de lugar, mas entre lugares *distantes*.

Ou seja, seguir as pistas que envolvem a noção de viagem implica identificar que há em seu cerne a ideia de deslocamento espacial. Todavia seu entendimento habitual, segundo Cardoso, não seria capaz de conformar todos os tipos de trânsitos presentes nesse movimento. Ele demarca ainda o modo como a compreensão da palavra pressupõe certa distância entre esses dois pontos que projetam a viagem no espaço: sair de um próximo para um distante. Será precisamente o aspecto da distância, presente na descrição do vocábulo, o ponto central de sua argumentação:

[...] o “*próximo*” sinaliza essencialmente um espaço, uma grandeza local, ou, [...] um contínuo simultâneo, já que a extensão parece espelhar-se sempre na permanência de uma duração. E a proximidade [...] contorna, então, um horizonte e uma presença (pois, juntando-os ou envolvendo-os, se espraia e persiste, se estende e dura) [...] se a *distância* toma o sentido oposto ao da proximidade [...] supõe descontinuidade, que predica extensões diversas. [...] estas extensões,

enquanto diversas, não nos são dadas simultaneamente, mas numa sucessão; pois sua apreensão exigiria a passagem de uma a outra, implicaria movimento. (CARDOSO, 1988, p. 353, grifo nosso).

Nessa direção, Merleau-Ponty é convocado por Sérgio Cardoso para construir outro entendimento de temporalidade que a desvincula do deslocamento espacial porque pressupõe uma fissura, uma passagem no presente. De modo que a distância é em relação a si mesmo, é interna, porque o deslocamento não é entre um ponto de partida e outro de chegada, é uma “‘abertura’ (inscrita no presente) é o elemento do tempo, pois é o motor da sua contínua diferenciação” (CARDOSO, 1988, p. 356).

Não mais, portanto, passagem de um ponto a outro, ou de um agora a um outro, mas autodiferenciação como modo de existência – temporal – do presente; mudança ou metamorfose de um “campo” ou de um “mundo”, em permanente transformação (passagem de si a si ou, como diz o filósofo, “escoamento” de si para si mesmo). [...] Por isso não encontramos a temporalidade na sucessão (de diferentes momentos ou instantes) mas na simultaneidade desta presença espessa, movediça, permeada pelas marcas de um aquém e projetada para adiante pelos sinais do ausente inscritos nas suas dobras. (CARDOSO, 1988, p. 356).

Temos assim um entendimento de temporalidade como “passagem de si a si”, a relação com o tempo não como jogo de sucessão, mas de simultaneidade de um passado e porvir que bailam como presenças sempre em movimento em nosso presente. A

temporalidade como condição e natureza constituinte do sujeito, portanto de sua subjetividade e percepção. Pois, se é no sujeito que a passagem se realiza, então é impossível não relacionar a vivência desse trânsito com a noção de experiência.

Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo experiência e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, *rito de passagem*. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré-experiência e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, *um momento de trânsito da forma*, literalmente, uma (trans)forma. As escalas de transformação são tão variadas quanto relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2011, p. 240, grifo nosso).

Nas reflexões da artista Eleonora Fabião, acerca do sentido da palavra experiência, está no seu cerne o movimento, um corpo que vive um “rito de passagem”. Tanto a noção de experiência como de temporalidade se relaciona e depende de que esse trânsito – esse mover do sujeito em si mesmo – se realize. Logo, para que uma experiência aconteça, o escoamento de tempo a partir de uma fissura no presente (corpo pré-experiência) é uma condição. Não é por acaso que as proposições de Jorge Larrosa Bondía (2002), ao discutir experiência, relacionem-se diretamente à busca por outra relação com o tempo que não a habitual do cotidiano das grandes cidades. O

modo como o autor escolhe os verbos, as palavras e o desencadeamento da sua ideia de experiência é um convite a “aprender a lentidão”:

[...] requer *parar* para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais *devagar*, demorar-se nos detalhes, *suspender* a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 21-24, grifo nosso).

Bondía utiliza algumas palavras que destacamos acima: parar, devagar, suspender. Cada uma aparece quatro vezes no trecho recortado, é como se, no próprio ato de sua escrita, o autor fosse esculpindo o tempo, fazendo-nos encontrar outro passo no caminhar dos olhos pelo seu texto. É impossível falar de experiência sem vinculá-la ao tempo. Tempo pensado como essa distância em si mesmo, a abertura no presente, o espaço para o rito de passagem, como temos discutido até aqui.

Nessa perspectiva de compreensão do tempo, pode-se olhar para uma afirmação como a de Paul Theroux, sobre seu entendimento por viagem, com outros olhos: “A viagem é um estado de espírito. Não tem nada a ver com a existência nem com o exótico.

É quase inteiramente uma experiência íntima”⁴³ (THEROUX, 2012, p. 17). É uma experiência íntima porque o sentido da distância inerente ao seu conceito não precisa ser tomado como deslocamento espacial, seu campo é o próprio sujeito da percepção que se abre no presente para uma experiência de diferenciação interna, distancia-se de um aqui agora que é ele próprio, sua subjetividade, e experimenta o escoamento de outras temporalidades. Porque, assim como o tempo, a subjetividade também é mobilidade, como argumenta Merleau-Ponty (2018, p. 571): “a subjetividade não é a identidade imóvel consigo: para ser subjetividade, é-lhe essencial, assim como ao tempo, abrir-se a um Outro e sair de si”.

Assim, a condição de possibilidade da distância que vemos articular-se num verdadeiro movimento está na temporalidade, ou na abertura, constitutiva de um presente; pois o distanciamento que a engendra nada mais é que a temporalização do seu sentido. Na verdade, podemos verificar que tempo e distância se entredefinem, produzidos que são, ambos, exclusivamente por este afastamento de si, pela diferenciação interna de um campo de sentido. (CARDOSO, 1988, p. 357).

A tônica de nosso estar habitual no mundo não é “afastamento de si”. Nós não nos colocamos em estado de viagem

nas 24 horas do dia, portanto poderíamos nos perguntar como abrir no tempo presente outras temporalidades, uma vez que é no tempo que o deslocamento da viagem opera.

Viajar é útil, exercita a imaginação. O resto é desilusão e fadiga. A viagem é inteiramente imaginária. Eis a sua força. Vai da vida para a morte. Pessoas, animais, cidades, é tudo inventado. É um romance, apenas uma história fictícia. Disse Littré, e ele não erra. Porém, qualquer um pode fazer o mesmo. Basta fechar os olhos. E estará do outro lado da vida. (CÉLINE, 2009, apud MÓ, 2016 n.p.)⁴⁴.

No pequeno trecho apresentado, Louis-Ferdinand Céline nos revela a viagem como ato da imaginação. Assim, bastaria fechar os olhos e tudo que se vê ao não ver – “animais, cidade” – são invenções de nosso imaginário. É precisamente a ação de fechar os olhos uma possível condição para a criação de outra temporalidade – a fissura no presente, porque, ao fechar os olhos, mobiliza outra relação com o tempo. Esse dispositivo – fechar os olhos para ver/viajar – é regulado pelo próprio viajante, já que ele pode abri-los quando bem desejar ou por força de alguma interferência externa. Uma das questões do encenador é, então, como articular a viagem de modo a abrir o tempo, quebrar o ritmo que impera em nossa relação com o

⁴³ Excerto da obra *Fresh air friend*, do mesmo autor.

⁴⁴ *MÓ* é um zine trimestral publicado pela editora paulistana *Lote 42*. A proposta do zine é reunir trechos de obras de autores já falecidos e que ajudam a iluminar

questões contemporâneas, conforme texto de apresentação da publicação disponível em: <http://lote42.com.br/mo/>. Acesso em: 05 jan. 2020. A quarta edição, lançada em 2016, foi dedicada ao tema Viagem.

espaço urbano, convidando o espectador a escoar em si mesmo outras temporalidades.

A temporalidade não se constitui por extensão ou agregação, acumulação ou envolvimento, mas – por ser o presente inacabado, indeciso e lacunar – se faz por alteração, quebra e transformação, estilhaçamento e reorganização de um mesmo “campo”, por desintegração e reconstituição (sempre “aberta”) do seu sentido. Se há passagem, ela é, portanto, de uma configuração a outra do sentido. (CARDOSO, 1988, p. 356).

Como podemos notar, o escoamento temporal opera na constituição de sentido. A passagem, como vimos, é um movimento entre um sentido e outros, num fluxo que é sempre aberto. Em alguma medida, nossa capacidade de atribuir sentido às nossas experiências se mostra sempre em trânsito, aberta, porosa, em passagem. Para Merleau-Ponty (2018, p. 556, grifo do autor), “o tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua *passagem*...”. Há uma beleza nessa imagem que o filósofo nos oferece a respeito do tempo, faz emergir diante de nós o tempo como movimento, mover que não se deixa apreender, fixar. Nesse sentido, talvez possamos pensar que o tempo seja deslocamento, passagem permanente e incessante, uma viagem que só termina quando finda a existência de uma vida que se desdobrou. Daí, tantas vezes, a palavra viagem ser tomada como metáfora do ciclo da vida, porque

é na vida, nos nossos corpos, que os trânsitos do tempo deixam seus vestígios.

Na discussão empreendida até aqui, a noção de viagem não se vincula estritamente a nossa entrada em um ônibus, avião, trem, uma motocicleta ou um navio para ir de uma cidade a outra, na medida em que podemos sair do momento presente e nos deslocarmos “do berço ao túmulo” numa fração de segundos, sem ao menos sair do sofá. Temos, assim, uma compreensão expandida do ato de viajar em que a temporalidade se efetiva como aspecto principal.

Apoiados nas reflexões de Cardoso (1988), o investimento teórico aqui tecido nos faz concluir que, ao falarmos de viagem, na sua compreensão, podem ser tomadas ao menos duas perspectivas distintas: a primeira e mais usual a associa com o deslocamento no espaço, percorrer a distância entre um ponto e outro. A segunda vai examinar filosoficamente as implicações do que seja distância para argumentar que viajar compreende criar uma fissura no presente, portanto relaciona-se ao deslocamento de tempo e tem como referência não o espaço, e sim o próprio viajante, um deslocamento de “si para si”. As encenações que se realizam como uma viagem pela cidade colocam em jogo essa compreensão mais complexa em que viajar corresponde a deslocamento de tempo e de espaço.

Todavia pensar sobre o conceito de viagem nos conduziu a outras reflexões. É próprio da experiência com a arte instaurar na relação com o espectador outras temporalidades. O teatro é uma arte do tempo, exatamente por ter na experimentação temporal um procedimento de composição, um modo de ser. Podemos concluir então que, mesmo no edifício tradicional do teatro que determina um espectador sentado, parado, e um ponto de vista fixo, uma viagem pode ocorrer. Porque, na interação que o acontecimento artístico possibilita, há o potencial de se criar fissuras, aberturas, descontinuidades, escoamento de temporalidades no presente, trânsitos de sentido para o espectador possibilitar uma experiência.

Uma questão nova que se coloca a nós, encenadores, é a seguinte: se a viagem já se mostra possível no formato espacial hegemônico da encenação (palco italiano, relação frontal e fixa do espectador), qual o sentido de investir na configuração de uma cena que é um percurso pela cidade, uma viagem também compreendida como deslocamento no espaço?

Entre as possíveis respostas, uma primeira que me ocorre é: porque, na cidade contemporânea, pobre de experiência e pobre de viagens no sentido de deslocamento de tempo, recuperar a figura do errante, arquétipo de nosso viajante, talvez demande, muitas vezes, deslocamento de espaço e o encontro com um espaço estranhado.

Por exemplo, num primeiro nível, me parece que a própria alteração do domicílio habitual do teatro – em que protocolos seculares ordenam os modos de ser espectador e de se pensar a configuração da cena são tão presentes –, como estratégia de geração de estranhamento, de provocar nos artistas e no público uma sensação de aparente desterro, perda de referência, desorientação, falta de país, de território, ida ao desconhecido, perigo, para, quem sabe, reencontrar, por meio da viagem, sua conexão com a geografia ao percorrer o espaço, com a paisagem, encontrando em si mesmo a distância, abrindo o tempo. Nessa perspectiva, ao visitarmos a origem da palavra “viagem”, encontraremos a noção de experiência como resultante dos efeitos da viagem sobre o viajante:

Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência. “A raiz indo-europeia da palavra ‘experiência’ é *per*, que foi interpretada como ‘tentar’, ‘pôr à prova’, ‘arriscar’, conotações que perduram na palavra ‘perigo’. As mais antigas conotações de *per* como prova aparecem nos termos latinos relativos à experiência *experior*, *experimentum*. **Esta concepção de experiência** como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, **descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante**. Muitos significados secundários de *per* referem-se explicitamente aos motes ‘**atravessar um espaço**’, ‘alcançar uma meta’, ‘ir para fora’. A implicação do risco presente em ‘perigo’ é evidente nos cognatos góticos de *per* (nos quais P

transforma-se em F) *ferm* (fazer), *fará* (ir), *fear* (temer), *ferry* (balsear). Uma das palavras alemãs que significam ‘experiência’, *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran* ‘viajar’, ‘sair’, ‘atravessar’ ou ‘vagar’. A ideia profundamente arraigada que a viagem é uma experiência que põe à prova e aperfeiçoa o caráter do viajante fica claro no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa ‘sagaz’, ‘perito’ ou ‘versado’, mas que originariamente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha ‘viajado muito’”. (LEED, 1991 apud CARERI, 2013, p. 46, grifos nossos)⁴⁵.

Assim, entendemos que a encenação recupera a noção de viagem ao propor que artistas e espectadores atravessem um espaço como meio de possibilitar que uma experiência aconteça, uma fissura no presente que permite escoar o tempo no próprio sujeito. Uma prática de espaço que recupera a mítica do viajante é convocada como um componente estruturante do sistema de composição da encenação porque permite levar o espectador à cidade, permitindo sua aproximação sensível do espaço urbano, abrindo a possibilidade de uma experiência com a paisagem.

Uma segunda resposta à questão do sentido de empreender viagens nas proposições da encenação que se interessa pelo mundo

a céu aberto está associada à dimensão política que pode emergir da vivência de encenações que levam o espectador a contemplar e percorrer o espaço. Um comentário do encenador Luiz Fernando Marques [informação verbal] sobre a encenação de *Hygiene* (2005) nas ruas e num casarão da Vila Maria Zélia⁴⁶, em São Paulo, nos leva a perceber esses contornos políticos.

A pessoa que vai ali, na Vila Maria Zélia, ela não vai embora só com a peça, ela vai embora com no mínimo umas duas ou três questões que são da ordem da cidade: por que que esse prédio está abandonado? Quando isso foi feito? Por que operário? (Luiz Fernando Marques)⁴⁷.

Assim, a experiência proposta pelo espetáculo de percorrer e perceber determinada geografia (Vila Maria Zélia) se torna um mover que também faz pensar sobre si e o lugar. Um pensamento que sai da cadeira e encarna o passo, a caminhada. Uma reflexão sobre a cena e o estar vivo que não parte mais de um ponto fixo, demanda o movimento, a sola dos pés, o encontro com a paisagem. Evocar a figura mítica do viajante é se aproximar de uma cosmologia que vê no deslocamento no espaço uma tomada de posição na vida, no mundo.

⁴⁵ Referência ao texto original: LEED, Erich J. *The mind of the traveler*. From Gilgamesh to Global Tourism. Nova York: Basic Books, 1991.

⁴⁶ A Vila Maria Zélia é uma vila operária criada pelo empresário Jorge Street para abrigar operários da Companhia Nacional de Tecidos de Juta, foi inaugurada em 1917.

⁴⁷ Entrevista concedida por Luiz Fernando Marques a Francis Wilker. São Paulo, 5 jun. 2017.

Cena de *Hygiene* nas ruas da Vila Maria Zélia⁴⁸.

Se a encenação tem recuperado e atualizado essa mítica do viajante, pergunta-se: como uma viagem se estrutura?

No estudo desenvolvido por Michel Onfray (2009) sobre a viagem, pode-se mapear uma espécie de ciclo do viajante em que a ideia de um antes, um durante e um depois se oferecem como possível tripé da movimentação presente no interior da noção de viajar. Nessa perspectiva, o autor analisa esse antes, durante e depois da viagem a partir de cinco estágios (alguns são subdivididos) que procuram dar conta da experiência do viajante.

⁴⁸ Foto: Eride Albertini.

A seguir, apresenta-se um esquema para facilitar a compreensão dos movimentos propostos por Onfray em torno da viagem.

Movimentos	Descrição
Eleger um destino	Motivos e sentidos da escolha de um lugar para o qual se deseja ir. Perspectiva mítica que relaciona o nosso temperamento com aqueles da natureza de modo que podemos ter maior ou menor paixão pela água, pela terra ou pelo ar.
Alimentar o desejo	Relaciona-se à expectativa da viagem, do encontro com determinado lugar e como informações prévias, mapas, livros, imagens, ícones se articulam alimentando esse sonho.
Entre-dois I	Diz respeito ao início da viagem, o movimento que nos coloca num entre: não estamos onde iremos e nem em nossas casas. Para Onfray, a data de nascimento da viagem é quando giramos a chave na fechadura da porta de casa para sair.
Durante	O autor dedica quatro subtemas à realização propriamente dita da viagem, ressaltando sua importância, são eles: <i>construir a amizade</i> , em que aborda os sentidos e o modo como se dá a partilha e os afetos ao viajarmos com outras pessoas; <i>enganar a memória</i> , que trata do modo como cada viajante recolhe e organiza suas percepções da experiência da viagem, independentemente do suporte e também do corpo e a sua abertura de sentidos no ato de viajar; <i>inventar uma inocência</i> , distingue o viajante do turista e fala da necessidade de uma abertura na vivência do lugar que não está interessada em comparar o que já sabia dos lugares pelos livros e guias, que seria “uma abertura passiva e generosa às emoções despertadas por um lugar” (ONFRAY, 2009, p. 62); <i>descobrir a sua subjetividade</i> , em que diferencia a atitude de um turista

⁴⁹ Onfray se refere à geografia coremática da seguinte maneira: “um alfabeto de signos, de coremas, capazes de revelarem todas as organizações espaciais legíveis nas paisagens” (ONFRAY, 2009, p. 114).

	e de um viajante e exalta a viagem como uma experimentação sobre si próprio, a dimensão formativa da deslocação.
Entre-dois II	Diz respeito à volta para casa, o reencontro com o domicílio. “Voltar para é também regressar de”; em que a volta é marcada por um estado de espírito diferente e envolve também a elaboração do que foi vivido.
Depois	Esse movimento também ganha dois subtemas: <i>cristalizar uma versão</i> , em que reflete sobre como recolhemos, selecionamos e organizamos os fragmentos, os blocos de sentido, os arranjos anedóticos, que são organizados criando uma espécie de fio condutor que sistematiza a experiência da viagem. <i>Dizer o mundo</i> , discussão em que o autor estabelece uma relação entre geografia, filosofia e estética, nessa experiência de mundo vivenciada pela viagem, é como efetivar uma espécie de poética da geografia e, nessa perspectiva nos oferece alguns elementos acerca da geografia coremática ⁴⁹ , “fornece os meios intelectuais para uma apreensão global e particular, universal e singular” (ONFRAY, 2009, p. 118).
Ponderar uma nova partida	Diz respeito ao eterno desejo de movimento, o desejo de novas partidas, “a busca de si termina quando se solta o último suspiro. Até ao tórumo, deseja-se ainda e sempre a força, a vida, o movimento” (ONFRAY, 2009, p. 122).

O quadro apresentado desdobra de maneira mais detalhada os movimentos da viagem que, de maneira geral, Onfray (2009) desenvolve a partir de três movimentos de tempo: tempo ascendente,

tempo excitante e tempo descendente. O primeiro se relaciona ao desejo pela viagem; o segundo, à excitação do acontecimento que é a própria viagem; e, por fim, essa curva descendente que seria o regresso ao domicílio, o findar do périplo. Com o olhar da encenação, poderíamos pensar nesses três movimentos presentes no acontecimento da viagem como uma espécie de percurso dramático para o desenvolvimento do espetáculo: como receber e orientar os espectadores-viajantes? Como a viagem começa? O que acontecerá ao longo do caminho? Quando e como a viagem desenha seu retorno ao ponto de desembarque? O que demarca o fim da viagem? Um encenador ou encenadora lida na prática com essas questões e suas propostas a cada uma delas vai dar certa identidade, um temperamento e um ritmo à viagem proposta pela encenação.

Como estamos percebendo, as escolhas dos lugares e a definição dos percursos mostram-se como tarefas de fundamental importância no fazer dos encenadores. A título de exemplo, apresentamos a seguir quatro mapas⁵⁰ que representam o percurso do espetáculo *Entrepertidas* na temporada realizada na cidade do Rio de Janeiro em 2016. Esses mapas se tornaram referenciais para o trabalho de pré-produção da peça em outras cidades.

⁵⁰ Ilustração criada pela atriz e produtora Luana Eva.

Mapa geral de referência – compreende todo o percurso do espetáculo *Entrepertidas* na cidade do Rio de Janeiro, 2016.

Mapa 1 – apresenta o percurso da primeira parte da peça (cemitério à praça).

Mapa 2 – apresenta o percurso da segunda parte da peça (praça à casa).

Mapa 3 – apresenta o percurso final da peça (a volta para o cemitério).

Nos dias atuais, existem muitos recursos para lidarmos com representações do tecido da cidade, por exemplo, em aplicativos como o *google maps*, que oferecem mapas e até o cálculo de distâncias. Nas imagens, temos os trajetos percorridos e a indicação de como será a travessia do espaço pelos espectadores, se caminhando ou a bordo do micro-ônibus. No nosso caso, a viagem está dividida em três partes e explora diferentes ruas do bairro de Botafogo, possibilitando múltiplas miradas para a cidade. As escolhas dos lugares também geram um discurso, ter um cemitério como ponto de partida, espaço tantas vezes associado à ideia de finitude, depois disso, seguir para uma praça pública, lócus do encontro, da passagem de transeuntes desconhecidos, de festejos e atos coletivos. Em seguida, a viagem convida o público a procurar uma casa, espaço da vida privada, das intimidades. Por fim, a viagem de volta leva a todos ao mesmo ponto onde tudo começou, porém, por outro caminho. Refletir sobre as atmosferas e “falas” desses lugares e do jogo composicional que a viagem tece entre eles poderia nos levar a construção de muitas narrativas e planos de sentido.

Retomando as reflexões de Onfray, mais uma vez o filósofo tenta desenrolar uma espécie de genealogia arquetípica entre as escolhas de um lugar, considerando uma relação entre nossa

natureza e aquela dos lugares para os quais desejamos partir, que de algum modo também nos solicita:

[...] não escolhemos os lugares predilectos, somos solicitados por eles. No registro elementar dos filósofos pré-socráticos, cada qual pode descobrir em si uma paixão pela água, pela terra ou pelo ar. (ONFRAY, 2009, p. 22).

Para ele, essas preferências iniciais também vão, ao longo do tempo, criando outras combinações, como “um prefere a água fria do Ártico, o outro os atóis e as correntes quentes do Pacífico, aqui aspira-se às terras férteis, mornas e húmidas da floresta tropical...” (ONFRAY, 2009, p. 23). Sua visão acentuadamente mítica parece desejar encontrar uma ancestralidade no nosso corpo que se conecta com determinadas regiões, climas e materialidades da natureza, quase como uma espécie de reencontro entre naturezas, aquela que é o viajante desde o útero materno com aquela que é a terra que preserva determinadas características em cada parte do globo.

Cada corpo aspira a descobrir o elemento no qual se sente melhor e que outrora, nas horas placentárias ou primordiais, fecundou sensações e prazeres confusos, mas memoráveis. Há sempre uma geografia que corresponde a um temperamento. Resta encontrá-la. (ONFRAY, 2009, p. 23).

Nessa perspectiva, destaca-se a importância dada ao papel do corpo na escolha de um destino para o qual viajar. O campo da sensação se mostra, então, como aspecto a também guiar o curso da

eleição de um lugar onde se deseja vivenciar determinado encontro com a geografia, se mais úmido, se mais frio, se mais próximo ou distante – uma infinidade de combinações possíveis. Ao usar o termo “temperamento”, o autor quer fazer ver também um traço de personalidade do viajante nessa equação das escolhas, o que pode realmente fazer sentido, afinal uma personalidade que valoriza a aventura – por exemplo, um corpo que tem esses ícones na sua “coleção” – certamente pesa em suas decisões de viagens geografias que possam oferecer essas experiências. Numa aproximação com o campo da encenação, poderíamos falar no “temperamento de cada projeto artístico” que estará associado aos lugares propostos para serem percorridos-descobertos durante a viagem dos espectadores.

Percebemos assim que as escolhas relacionadas a uma viagem revelam muitos aspectos. Desse modo, se considerarmos as viagens que não seguem a lógica das demandas produtivas, como necessidades de trabalho ou mesmo de tratamento de saúde etc., e focarmos aquelas em que o viajante almeja o viajar pela experiência que a viagem pode proporcionar, como indica Onfray, opera no traçado de seus trânsitos entre um ponto de partida e um destino muitos elementos. Seu temperamento, seu corpo, suas lembranças de infância, em suma, seu mundo subjetivo procura reencontrar sua geografia complementar. “Cada qual dispõe de uma mitologia antiga

criada pelas leituras de infância, pelas recordações de família, pelos filmes, pelas fotografias, pelas imagens de um mapa-múndi de escola pendurado ao fundo da sala de aula...” (ONFRAY, 2009, p. 23).

Se por um lado o autor cultua essas evocações mais profundas desse corpo-memória nas operações do viajante, por outro, aponta as implicações que um mundo cada vez mais mediado pelas imagens e pela tecnologia produz de influências nesse mesmo corpo:

[...] o real recua na sua espessura carnal em proveito da sua modalidade virtual: alcançamos o culminar da imagem e, como acontece sempre nestas alturas, o excesso mata a própria possibilidade delas poderem ter verdadeiramente significado. Os lugares do mundo convergem para os ecrãs informáticos ou televisivos, tristemente semelhantes à sua realidade, mas engaiolados, limitados pela imposição da fidelidade sumária. A probabilidade da viagem preciosamente sonhada atenua-se com a redução do mundo às suas aparências. (ONFRAY, 2009, p. 25).

Onfray lamenta o empobrecimento dos impulsos mais secretos e míticos que já alimentaram o sonho da viagem a partir das narrativas orais, das memórias da infância, dos livros, dos mapas, em razão dessa profusão de imagens que nos são oferecidas quase sempre como síntese de um lugar. Indica assim uma mudança nas operações desse corpo em nosso tempo: “o corpo coleciona imagens

transformadas em ícones” (ONFRAY, 2009, p. 24). Essa coleção de ícones do que seja uma cidade, um destino, são imagens hegemonicamente produzidas pela publicidade para alimentar o desejo de consumo daquele lugar. Essa reflexão nos remete ao aspecto da espetacularização de determinados espaços que se tornam iscas do mercado do turismo e do consumismo generalizado, uma questão importante nos fazeres da encenação. Afinal cabe a nós, encenadores, nos perguntarmos a cada projeto o tipo de viagem que está sendo proposto, se numa perspectiva de puro entretenimento, de exotização de um lugar ou comunidade, ou se, de fato, uma experiência sensível do lugar. Há aqui um risco que seria o de operar numa chave parecida com a da publicidade, fazendo da viagem apenas uma constatação dos lugares já hegemônicos como marcos de uma cidade ou como a imagem que dela se deseja vender e consumir. Se a encenação vai em busca dos cartões postais de uma cidade, espera-se que, no mínimo, esse ato tenha a intenção de acordar as narrativas que deles foram apagadas, revelar processos violentos de gentrificação etc. Porque encenar com a paisagem domesticada pelo turismo deveria se impor como ato de revelação ou crítica, e não de reafirmação daquilo que transforma o lugar e a experiência da paisagem em simples mercadoria ou recreação.

Pode-se notar que as escolhas dos encenadores, quando elegem um lugar e definem um percurso para a viagem que será proposta aos espectadores, está também colocando em diálogo suas próprias temperaturas, nesse sentido, uma espécie de confissão, e aquelas que constituem o microcosmo da encenação, como sua temática. Podemos vislumbrar o temperamento de algumas encenações, revelado pelas escolhas dos lugares. O grupo santista busca o mar para encenar *Zona!*; os paulistanos Teatro da Vertigem se debruçam sobre as águas de um rio poluído na maior cidade da América Latina; a Zózima Trupe dança no asfalto com seu ônibus-teatro; e os artistas do Teatro Kunyn se embrenham nas alamedas de um parque. Estão em jogo nesses projetos materiais climas e atmosferas bastante distintos para a criação da cena e, conseqüentemente, para a experiência do espectador.

2.4 A viagem como meio para o encontro com a paisagem e a demanda por um espectador-viajante

A partir das reflexões teóricas compartilhadas acerca da noção de viagem, os sentidos de sua presença ancestral nas práticas humanas e os diferentes movimentos que estão dispostos no seu

fenômeno (ciclo do viajante), podemos melhor examinar o modo como a encenação nos espaços urbanos da cidade agencia seu acontecimento. Como se configura a viagem para um encenador?

Quando o encenador Antônio Araújo comenta sobre a viagem realizada⁵¹ com a equipe do Teatro da Vertigem durante o processo de criação do espetáculo *BR-3*, que envolveu percorrer o próprio país a bordo de um veículo que os levou de São Paulo ao Acre, evidencia como essa experiência foi estruturante no que viria a ser a proposta de encenação da peça.

A ideia da viagem [...] foi um elemento axial neste processo e trouxe contribuições significativas para o encenador, desde imagens até materiais de uso cênico concreto. O périplo de São Paulo até o Acre trouxe, ainda, o ato mesmo de viajar como um dos motores de criação do espetáculo. [...] Essa viagem coletiva foi tão marcante no processo que, de certa forma, ela vai determinar o *próprio suporte do espetáculo*. O que é proposto aos espectadores, ao entrarem num barco e cruzarem 14 km de trecho urbano do rio Tietê, é justamente uma experiência de deslocamento geográfico, de expedição pela cidade. *BR-3* é uma “*peça de viagem*”. (SILVA, 2008, p. 135-136, grifos nossos).

Podemos identificar nas reflexões do encenador que a viagem se configura, então, como o próprio suporte do espetáculo.

⁵¹ Antônio Araújo oferece algumas informações sobre a viagem realizada em 2004: “no mês de julho do referido ano foi empreendida uma viagem de 35 dias, realizada por todos os criadores da peça. Partindo de São Paulo e cruzando o país

por via terrestre, num ônibus-caminhão denominado Exploranter, a expedição artística chegou até o Acre” (SILVA, 2008, p. 118).

A ideia de suporte fica muito palpável quando pensamos, por exemplo, numa tela que é o suporte para o pintor na criação de uma pintura, no espaço da tela insere cores, formas, texturas, relações, emoções etc. Nessa mesma perspectiva, a página de um livro é o suporte em que se inscreve um texto. Pensar a viagem como suporte implica considerar que, ao longo de determinado trajeto no espaço e no tempo, serão inscritas as operações composicionais da encenação. Nesse sentido, integra a peça tudo aquilo que vamos encontrar ao longo da vivência desse percurso, tanto elementos fruto das intencionalidades do encenador – como a presença de um *performer* em determinado trecho do caminho –, como também tudo aquilo que foge às suas intenções, ou seja, presenças, interações e fluxos próprios desse suporte que também é composicional, afinal o mundo a céu aberto é um espaço vivo e imprevisível.

O mapa abaixo refere-se à apresentação do espetáculo *Ruína de Anjos* (2015) num bairro de Salvador diferente daquele em que o trabalho estreou. Nele, podemos identificar o desenho do percurso que será realizado, as cenas enumeradas e dispostas ao longo desse trajeto e os nomes dos performers. Esses aspectos competem às proposições da encenação. Todavia, aquilo que pode ser encontrado

nos deslocamentos ou passagens de um ponto a outro (entre o ponto 2 e 3, por exemplo) é também da ordem do imprevisível, afinal, está sujeito aos fluxos e acontecimentos do próprio bairro Dois de julho.

Mapa para encenação de *Ruína de Anjos* no bairro Dois de julho⁵².

⁵² Imagem do acervo da Outra Cia de Teatro.

Retomando o caso de *BR-3*, a longa viagem realizada pelos artistas na pesquisa de criação foi o meio de vivenciar determinados espaços do Brasil de maneira renovada, imbuídos de uma atitude de viajante, assim, uma experiência com muitas paisagens. Vejamos a seguir trecho do depoimento de um dos atores do Teatro da Vertigem quando da realização dessa viagem, entre os locais por eles pesquisados, destacam-se Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC):

Pegamos a estrada! Caminhamos por cada metro deste Brasil, de São Paulo ao Acre, *escrevendo a história da nossa viagem em nós mesmos*, sempre atentos ao olhar de cada um: olhar de artista, ator, pesquisador, turista, impossível não ser turista e contemplativo num país como o nosso. É importante destacar a longa viagem de Toyota e depois de catraia, noite de lua cheia adentro, em companhia dos kashinawas. Experiência para a memória de uma vida toda. (SIVIERO, 2006, p. 62, grifos nossos).

No relato de Siviero, chama atenção o modo como o ator ressalta que a viagem fica inscrita neles mesmos, no corpo do viajante. Seu relato nos faz lembrar a imagem oferecida por Michel Onfray quando comenta sobre os desgastes do corpo na empreitada das muitas caminhadas numa viagem, do desgaste, desse encontro e confronto com o espaço. “Mais frágil, mas também mais sensível, ferido, com as emoções à flor da pele, limado como um instrumento extremamente eficaz, o corpo torna-se um *sismógrafo hipersensível*”

(ONFRAY, 2009, p. 48, grifo nosso). Talvez pudéssemos pensar nos artistas que se interessam pelas operações poéticas com o mundo a céu aberto, que procuram despertar em si próprios esse estado de viajante assim, como sismógrafos.

Na experiência do Vertigem, a viagem se mostra como um operador tão marcante ao longo do percurso criativo do grupo que a peça que resultaria desse processo ofereceu semelhante oportunidade ao espectador, convidando-o a se ver como viajante, procurando acordar nele esse estado perceptivo de quem olha para as coisas do mundo como “estrangeiro”. Entretanto, bastaria a encenação propor uma “peça de viagem” para que o espectador se transforme em viajante? Ao que parece, não. Existem diferentes tipos de viajantes e melhor conhecê-los pode contribuir para que as proposições dos encenadores operem de modo mais convergente com a compreensão da viagem como experiência, conforme discutimos nesse Caderno. Quais seriam, então, os tipos de viajantes?

- *Tipos de viajantes*

A escritora Cecília Meireles foi uma apaixonada por viagens e teve a oportunidade de publicar diversas crônicas nas quais compartilhava seu olhar sensível de viajante. Em uma dessas

crônicas, Meireles (2016, v. 1, p. 215) reflete sobre dois tipos básicos de viajantes:

Há, pelo menos, dois tipos de viajantes: os que desejam viajar e os que desejam chegar. Os segundos procuram o meio de transporte mais rápido, reclinam-se, fecham os olhos e esperam pela chegada ao ponto do destino. São criaturas tranquilas, embora velozes; não se querem desgastar na observação do caminho. Tendo passado por ele uma vez, nem admitem que se tenha produzido alguma alteração, nem imaginam que se venha a produzir. Quando outra pessoa mais sensível lhes fala de qualquer mudança, de qualquer novidade, ficam admiradíssimos. Não reparam que as árvores mudam de cor segundo a época, não descobrem esta ou aquela construção recente e, seguem felizes, pois para eles o mundo é absolutamente estável e a paisagem também. E, de certo modo, eles próprios. Há porém, os infelizes imaginativos, que notam a ausência de qualquer marco da estrada, de certos anúncios, que descobrem conselhos novos da sinalização, reparam na extensão de uma pista, na erosão de um morro, na magreza do pobre bezerrinho que se vai encostando, como um filho triste, ao flanco de sua mãe igualmente desamparada.

Meireles descreve dois perfis de viajante no modo de se relacionarem com o atravessamento do espaço que uma viagem proporciona. O primeiro tipo, talvez pudéssemos chamar de *estável*, pouco interessado pelo mundo que pode ser descoberto entre um ponto de partida e um ponto de chegada. O segundo tipo, nomeado pela autora de *infelizes imaginativos*, aqueles que gastam seu tempo a perceber o caminho, a reparar as coisas do mundo, das alterações

mais imperceptíveis às mais evidentes. É curioso notar que a esse segundo tipo, o sujeito da percepção, a poeta atribua o adjetivo “infelizes”. Por que seria infeliz quem deseja a paisagem? No trecho de um outro texto da autora, podemos encontrar uma pista a essa pergunta.

A arte de viajar é uma arte de admirar, uma arte de amar. É ir em peregrinação, participando intensamente de coisas, de fatos, de vidas com as quais nos correspondemos desde sempre e para sempre. É estar constantemente emocionado, – e nem sempre alegre, mas, ao contrário, muitas vezes triste, de um sofrimento sem fim, porque a solidariedade humana custa, a cada um de nós, algum profundo despedaçamento. (MEIRELES, 2016, v. 2, p. 67).

Na reflexão, a escritora nos mostra como ver a realidade desse mundo do qual fazemos parte, cada dia mais repleto de injustiças sociais, é também um exercício de solidariedade com a condição humana. Essa perspectiva me remete ao que Karina Dias chama de “ética paisagística”, uma experiência com o espaço que tem contornos políticos, afinal, ao viajarmos, encontramos com as paisagens um olhar que transforma e nos faz também pensar qual é o mundo que estamos construindo, que geografia gostaríamos de construir.

Pouco importam os lugares e os objetos: uma metrópole, um subúrbio, uma favela ou mesmo um lixão, a evocação dessa experiência deriva de nossa atitude, da maneira

como olhamos para o que nos cerca. Experimentar a paisagem é criar uma *situ-ação*, uma *situação-em-paisagem*, onde, conscientes desse espaço, estabelecemos laços, enlaces para, quem sabe, emergir daí uma transformação possível. A consciência paisagística é inseparável de uma ética paisagística. (DIAS, 2010, p. 146).

Retomando a discussão acerca de tipos de viajantes, Karina Dias desenvolve uma reflexão a partir das propostas apresentadas por Mathieu Kessler em seu livro *Le paysage et son ombre*⁵³, em que o autor elenca quatro modos distintos de abordagem do lugar: “ele associa respectivamente o explorador a uma terra, o aventureiro e o conquistador a uma região, o turista a um sítio e o viajante a uma paisagem” (DIAS, 2010, p. 129).

Pensar essas figuras pode nos ajudar, como encenadores, a criar dispositivos em que a noção de viagem e esse convite a um espectador-viajante não se articulem de modo a oferecer uma experiência do espaço predadora, exotizada ou mesmo mercantil, aspectos que parecem estar na direção oposta das proposições da arte no espaço urbano e dos interesses éticos, políticos e poéticos da encenação.

A partir do estudo de Karina Dias acerca das proposições de Kessler, elaborei o quadro a seguir, que procura sistematizar as distinções entre esses tipos de relação com o espaço.

Figura	Tipo de relação com o espaço
Viajante	“Não tem um objetivo pré-definido e sua atenção se concentra no caminho” (DIAS, 2010, p. 129).
Turista	“escolhe um percurso onde tudo está a <i>priori</i> organizado e regulado para atender o melhor possível às suas expectativas. [...] Em geral, consome sem verdadeiramente contemplar” (DIAS, 2010, p. 129).
Explorador	“ignora [...] o lugar como um ecúmeno singular [...] os exploradores são metódicos e preparados e, quase sempre, partem com uma logística estruturada que os mantêm conectados aos respectivos países de origem” (DIAS, 2010, p. 129).
Aventureiro	“explora a região em prol de benefícios pessoais e, em princípio, sua perspectiva não está ligada à contemplação, a não ser de forma acidental. No entanto, na sua empreitada, ele ainda se deixa levar pelo destino” (DIAS, 2010, p. 129).
Conquistador	“Este é, antes de tudo, um aventureiro político persuadido por sua lógica de ação e se distingue dos demais pela sua audácia e zelo” (DIAS, 2010, p. 129).

A partir desse quadro, podemos situar o viajante de Cecília Meireles (infeliz imaginativo) que se interessa pelas descobertas do

⁵³ A referência oferecida por Karina Dias é: KESSLER, Mathieu. *Le paysage et son ombre*. Paris: PUF, 1999.

percurso, que valoriza a contemplação e o modo como o espaço o afeta, em convergência com a figura do viajante. Desse modo, indo ao encontro do que propõe Karina Dias, interessa também à encenação explorar a noção do viajante, esse sujeito aberto à experiência que, segundo ela, se aproxima da figura do *flâneur*:

O viajante/flâneur seria aquele caminhante que habita o espaço ao percorrê-lo, atento a uma paisagem que emerge de forma imprevisível. Ele desbrava, explora com seu corpo e medida, seus passos, o espaço percorrido [...] estar ancorado na terra que atravessa é se deixar levar pelo que o percurso apresenta [...] temos no viajante a vontade de ancorar o seu corpo no percurso, de entrelaçá-lo ao itinerário escolhido, motivado por esse desejo intenso de se estar aqui e agora. (DIAS, 2010, p. 130).

É nessa perspectiva que a encenação opera, procurando mobilizar no espectador uma atitude ou estado do viajante, que pode fazer emergir outras temporalidades por meio do descolamento, da ação de percorrer o espaço e da sensibilização que se encontrar com o espaço mediado pela encenação é capaz de produzir.

A encenação busca então ampliar a própria experiência do espectador com o fenômeno teatral, convida-o a vivenciar a perspectiva de um espectador-viajante, que está imerso no *mundo-*

tempo e coloca em prática um ponto de vista em processo, em sendo – porque se efetiva na deslocação – no movimento. Ao pensar sobre esse tema, o encenador Luiz Fernando Marques [informação verbal] identifica um desafio que se coloca aos encenadores:

o que você faz para a plateia realmente se engajar nessa aventura? Porque é engajamento, porque no fundo, se você sair daqui até o Shopping Frei Caneca engajado, é uma experiência incrível, não é? Como fazer com uma plateia extremamente mimada pela televisão, pelo cinema, pelo próprio teatro? (Luiz Fernando Marques)⁵⁴.

O encenador retoma que nossa experiência como espectador é, sobretudo, a de um corpo sentado e fixo, como acontece diante da tela de cinema ou TV e, também quase sempre, no próprio edifício teatral. Ou seja, o nosso trabalho como encenador se soma a outras iniciativas artísticas que se interessam por convidar os espectadores a vivenciarem outras demandas corporais, como ficar de pé, caminhar, entrar e sair de determinados lugares, viajar. Assim, um dos aspectos envolvidos na encenação é mobilizar o engajamento do espectador ao tipo de viagem que o espetáculo propõe.

O método que os encenadores encontraram para acordar no espectador esse corpo outro, essa percepção ampliada, foi convidá-lo a viajar, ativando o nosso arquétipo de viajante como meio de

⁵⁴ Entrevista concedida por Luiz Fernando Marques a Francis Wilker. São Paulo, 5 jun. 2017.

provocar outras relações perceptivas com o espaço. A esse entendimento da viagem são convergentes as conclusões de Onfray (2009, p. 51-52, grifos nossos):

[...] a viagem oferece uma oportunidade *para desenvolver os cinco sentidos*: sentir e escutar mais profundamente, olhar e ver com mais intensidade, degustar e tocar com mais atenção – o *corpo desassossegado, tenso e aberto a novas experiências*, registra mais informações do que habitualmente. Está menos atento aos pormenores do cotidiano e mais propenso à prova fenomenológica: *imerso no real*, apreende através do jogo da intencionalidade e da consciência, experimenta o ser forçado a revelar-se como acontecimento.

Poderíamos dizer, então, que as encenações interessadas na viagem como suporte e agenciamento do encontro entre espectador e paisagem buscam gerar nos espectadores-viajantes o que Onfray chama de “corpo do desassossego”. Como já visto, esse é também o corpo do sujeito da experiência, um corpo aberto ao que pode lhe passar, provando de outras temporalidades, alcançando uma ampliação de suas capacidades perceptivas. Assim, o espectador-viajante é aquele que se abre à experiência de olhar/se relacionar com o espaço de maneira sensível, em estado de viajante. O depoimento de Guilherme Monteiro [informação verbal], um dos

espectadores de *Entrepartidas* (2010), ilustra um pouco como essa abertura à experiência pode ser traduzida: “*O que está me incentivando agora é não saber o que eu vou fazer, para onde que eu vou, vou fazer o quê, o que eu vou assistir, a gente ainda não sabe, é tudo muito novo*” (Guilherme Monteiro)⁵⁵. O relato nos remete também ao ciclo de movimentos da viagem que sistematizei a partir das reflexões de Onfray, no caso do espectador citado, podemos notar ativados o desejo da viagem, a expectativa, as suas deduções que alimentam a partida. Nesse sentido, a questão lançada anteriormente pelo encenador Luiz Fernando Marques sobre como engajar o espectador pode encontrar ressonância no próprio convite à viagem que a encenação faz, como vimos, o inesperado dessa proposição contém um elemento de engajamento ao gerar expectativa e curiosidade.

Como podemos notar, o corpo de desassossego, que o espectador Guilherme nos dá conta, é um corpo imantado por uma percepção ampliada que poderá lhe permitir perceber o desenho geométrico do espaço, suas linhas, seus relevos, os objetos ali presentes, suas distâncias, como ele está posicionado em relação ao poente e ao nascente do sol, como seu corpo se sente no encontro

⁵⁵ Transcrição de depoimento do estudante Guilherme Monteiro à repórter Márcia Witczak durante reportagem do *DFTV*, telejornal da Rede Globo, sobre a

peça exibida em 8 de maio de 2010. A matéria completa está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>. Acesso em: 10 jan. 2019.

com ele, quais memórias são retomadas a partir dessa interação, como nele se move de maneira a perceber e inventar novas paisagens. Um corpo poroso ao encontro com a rede de múltiplas dramaturgias que opera nos espaços, corpo que se deixa habitar por uma consciência paisagística, o que faz do espectador-viajante um inventor de paisagens. Um corpo desejoso por apreender o mundo desde dentro, como nos propõe Onfray:

(...) esforça-se por entrar num mundo desconhecido, desacomodado, qual espectador liberto, preocupado não em rir ou chorar, julgar ou condenar, absolver ou resolver anátemas, mas sim desejoso de apreender esse mundo do interior, compreender – segundo a etimologia da palavra (ONFRAY, 2009, p. 61).

A imagem proposta pelo autor fala de um “espectador liberto”. Penso nessa liberdade ao levar em consideração que, na situação de viajante, nosso espectador se distancia dos códigos culturais sedimentados acerca do que significa ir ao teatro e ser espectador. Ele se liberta de sua tradicional acepção sedentária e fixa e se torna nômade, movente. Dissipam-se recorrências que sinalizam os inícios e fins, como campainhas, o abrir e o fechar de cortinas, luzes que se apagam ou se acendem. Redimensiona sua noção de iluminação e espaço porque está imerso no *mundo-tempo*. Um espectador que “se alimenta de intuições e da penetração imediata

da essência das coisas [...] a realidade invade o viajante que apreende por capilaridade” (ONFRAY, 2009, p. 65).

Se essa é a tônica do espectador-viajante, o que dele espera a encenação? Quando nós, encenadores, lhe propomos entrar num ônibus ou embarcação e seguir viagem sem ao menos saber percursos, paradas e imagens que poderá avistar. Uma vez mais, Onfray tece uma descrição a partir da noção de acaso objetivo (André Breton) que atende de maneira muito precisa aquilo que esperamos de nossos espectadores-viajantes.

[...] estar disponível para os acontecimentos de forma a suscitar e solicitar a exaltação, colocar-se à disposição do mundo para que dele advenham um signo e surja uma epifania pagã, abrir-se ao real para o penetrar como um fruto decidido a entregar-se, convicto da necessidade de oferecer-se. (ONFRAY, 2009, p. 66).

Podemos nos perguntar então: como o espectador-viajante apreende o real? Que jogo de intencionalidades opera nesse acontecimento? Inicialmente, gostaríamos de propor duas dimensões a essa apreensão do real:

1) A primeira dimensão parte da ideia da viagem como experiência iniciática⁵⁶ alicerçada no movimento, na mudança de ponto de vista, que nos faz deparar com questões existenciais, como essas que Onfray retoma dos filósofos gregos: “O que posso saber sobre mim? O que posso descobrir acerca de mim se mudar de lugar, de orientação e modificar as minhas referências?” (ONFRAY, 2009, p. 81). A viagem é um meio de ver o mundo e nos vermos no mundo, um exercício de alteridade que nos faz aprender sobre nós mesmos. Num movimento semelhante ao da experiência paisagística em que a paisagem é o resultado do encontro entre um espaço e um ponto de vista, Onfray apresenta o que dá cor e forma ao mundo apreendido na experiência da viagem.

O eu não se dilui no mundo, imprime-lhe cor, dá-lhe forma. O real é apreendido, não existe por si só de forma absoluta. O que pressupõe, obviamente, possuir uma consciência para o conseguir discernir. Este filtro pelo qual o mundo passa organiza a representação e produz uma visão. Na sua essência, o ser do mundo provém do ser que o observa. *A viagem teatraliza esta operação metafísica*, acelera esta alquimia do advento. Ora, por detrás de cada fragmento solto do mundo encontra-se um corpo que lhe confere a existência em geral e as suas propriedades em particular. (ONFRAY, 2009, p. 85, grifo nosso).

⁵⁶ Para o autor, toda viagem é iniciática, assim como qualquer iniciação não deixa de ser uma viagem “antes, durante e depois descobrem-se verdades essenciais que estruturam a identidade” (ONFRAY, 2009, p. 81).

Nesse entendimento, a apreensão do real se dá sobretudo na perspectiva do eu, da singularidade de um ponto de vista e sua visão de mundo. Esse espectador-viajante, a convite da encenação, atribui sentido ao espaço que percorre. Porém um dado relevante nessa discussão é que esse mundo, que é dado a ver ao espectador, é fruto da intencionalidade composicional de um encenador, ainda que ele não possa determinar e ordenar todos os fluxos e materiais que dele fazem ou tomam parte durante uma encenação. Se a viagem nos faz pensar sobre nós mesmos e “teatraliza uma operação metafísica”, como visto anteriormente, ela também é, em algum nível, a teatralização de determinados interesses, temas e questões de uma encenação. Ou seja, a viagem do espectador-viajante implica um percurso e a relação com espaços que foram, a rigor, selecionados por um encenador. É como se a primeira viagem fosse aquela feita pelo encenador, e as decisões da encenação, o fruto da sua própria experiência paisagística durante aquela viagem. Num segundo momento, quem vai viajar por esse percurso predefinido é nosso espectador, sem saber quase nada do que lhe espera, porque são projetos que procuram preservar o espaço do desassossego, da

surpresa, da expectativa, o que permite ao espectador inventar na viagem do encenador sua própria viagem e suas paisagens.

2) Uma segunda dimensão nessa apreensão do real diz respeito, então, à mediação que a encenação realiza entre espectador e espaço durante a viagem. Essa mediação está intimamente ligada a um elemento presente nas operações construtivas dos artistas que se relacionam aos vetores temáticos ou mesmo o texto do espetáculo e vetores formais presentes na sua composição, o que esta tese denomina de horizonte de sentido da encenação. Dessa forma, queremos dizer que o espectador, muitas vezes, é sensibilizado a se relacionar com o espaço e com a própria encenação a partir de alguns matizes dados pelo projeto artístico, que, como o próprio horizonte, é ao mesmo tempo limite e amplidão. É como se o meu modo de perceber o espaço numa peça como *Entrepartidas* (2010) estivesse tingido por reflexões sobre amor e abandono, temática principal do espetáculo. Ou, num trabalho como *Bom Retiro 958m* (2012), um vetor no modo de apreensão do real estivesse fortemente influenciado pela ideia de um consumismo que nos objetifica e guia nossas vidas, forte linha de temática do espetáculo.

No desenvolvimento dessa reflexão interessa abordar também as operações construtivas do espectador-viajante. Encontramos, no seu exercício, componentes semelhantes àqueles

presentes na atividade de expectativa em espaços teatrais fechados. O que acontece no nosso caso é que, para além dos materiais cênicos, cabe ao nosso viajante assimilar também os dados múltiplos e interacionais relacionados ao lugar, ao percurso da viagem e ao modo como esses outros aspectos afetaram sua percepção. Onfray nos oferece uma descrição dessa operação no caso do viajante: “ordenar e traçar nessa amálgama de emoções linhas de força, traços, linhas de fuga, refrear as energias, produzir sentido, organizar, construir” (ONFRAY, 2009, p. 54). Aquilo que o corpo desassossegado do espectador-viajante acumulou de vestígios da viagem – deslocamento que permitiu seu encontro com a paisagem – resulta também numa geografia sentimental, seu mapa de afetos resultante do encontro sensível com a encenação e o mundo do qual participa. Um mapa diferente, que poderá ter como marcos – como no caso de *Bom Retiro 958m* – não apenas a fachada da Casa do Povo ou a lembrança de um manequim em chamas sendo arrastado pela Rua Correia de Melo, mas também a imagem de uma mulher paralisada, feito fantasma de outro tempo, sentada numa parada de táxi com um muro de pedras ao fundo, as suas sensações diante daquele acontecimento, as memórias acordadas pelos lugares, algumas pessoas com quem compartilhou a experiência, o que era antes da viagem e aquele que se tornou ao seu findar.

Cena de Bom Retiro, 958m.

Cena de Bom Retiro, 958m.

A geografia que nasce das viagens agenciadas pela encenação é composta de lugares, imagens, memórias, afetos. É essa a coleta sensível dos espectadores durante sua imersão no *mundo-tempo*. Embora nossa pesquisa não tenha como foco a recepção, podemos vislumbrar que essas encenações possibilitam um exercício poético do espectador em relação à Terra da qual faz parte, no qual se mesclam aspectos filosóficos, estéticos e geográficos. Que mapas nascem do encontro entre cada um desses corpos e os lugares? Que vestígio seguirá incandescente ao longo do tempo? O que acordará no seu corpo a cada vez que visitar algum desses lugares? Cada viajante organiza em si mesmo o resultado do seu encontro com esse mundo. Nesse corpo a corpo com o mundo, “a geografia serve, antes de mais nada, para elaborar uma poética da existência, para dar oportunidade ao corpo de funcionar como uma bela máquina sensual, capaz de conhecer exercitando cada um dos cinco sentidos” (ONFRAY, 2009, p. 98-99).

2.5 Formas de empreender a viagem

Para o teórico Michel Collot (2013), “longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear (*re-extravagare*)” (COLLOT, 2013, p. 52). Assim, entende-se que esse

“olhar”, que numa relação sensível com o espaço inventa a paisagem, é parte de um corpo imerso no espaço, que está em jogo com ele, que o percorre e descobre. A prerrogativa desse corpo que se move no espaço encontra forte ressonância, como já vimos, nas reflexões de Ingold (2015) acerca do movimento, em especial a caminhada. O autor propõe um novo paradigma para o estudo da atividade perceptiva em que a locomoção ganha relevo em contraponto à cognição. Segundo o antropólogo, “a percepção é uma função do movimento, então o que percebemos deve, pelo menos em parte, depender do como nos movemos” (INGOLD, 2015, p. 88).

No campo da encenação, interessa pensar os modos de agenciar esse mover: de que modo o espetáculo propõe viajar pelo espaço? Quais meios serão utilizados para isso? As respostas a perguntas como essas são encontradas na prática de diversos encenadores e encenadoras, haja vista a diversidade de proposições que vão desde caminhadas por determinado local até viagens a bordo de trens, ônibus, embarcações. Cada projeto artístico vinculado a essa experiência perceptiva, que envolve a locomoção, arquiteta uma geografia própria; ainda que o espectador nem sempre caminhe pelos espaços, às vezes o observa pela janela de um veículo em movimento.

MODOS DE VIAJAR DOS ESPETÁCULOS

- **Todas as ruas têm nome de homem** (Vitória - ES)
- **BR-3** (São Paulo - SP)
- **Entrepartidas** (Brasília - DF)
- **Bom Retiro 958m** (São Paulo - SP)
- **Orgya** (São Paulo - SP)
- **Zona!** (Santos - SP)
- **Hygiene** (São Paulo - SP)
- **Cidade dos rios invisíveis** (São Paulo - SP)
- **Destrilhados** (Natal - RN)
- **Ruína de Anjo** (Salvador - BA)
- **Dentro é lugar longe** (São Paulo - SP)

Legenda

Ônibus	Embarcação
Caminhada	Trem

O esquema apresentado procura oferecer uma imagem que sintetiza, com a ajuda de ícones, os meios como as encenações examinadas ao longo dessa tese propõem aos espectadores atravessar o espaço (por meio de caminhada, embarcação, ônibus,

trem). Chama atenção que alguns desses trabalhos sejam sinalizados com mais de um ícone, evidenciando certo hibridismo em suas articulações composicionais. Por exemplo, em alguns deles, como em *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010), *Zona!* (2016) e *A cidade dos rios invisíveis* (2014), temos sempre a caminhada associada a alguma outra forma de deslocamento, como ônibus, embarcação ou trem. Nesse sentido, cabe ressaltar que cada projeto de encenação articulará o desenho da viagem numa composição que atenda suas necessidades poéticas. Em todo caso, a caminhada se mostra como prática recorrente nesse conjunto de encenações, muitos dos trabalhos operam somente com essa modalidade.

Inicialmente era relevante explicitar os motivos que me fizeram adotar em todo este estudo a palavra caminhar em contraponto à palavra andar. A artista e pesquisadora Verônica Veloso (2017, p. 109, grifos nossos) propõe uma diferenciação entre essas noções bastante útil:

Andar é uma atividade física, que permite que nos desloquemos de um ponto a outro. Esse verbo é utilizado quando pretende-se falar dessa ação de modo mais específico, do seu caráter fisiológico e anatômico. Andar é funcional: andar e parar, andar apressadamente, ir e voltar de algum lugar; *caminhar inclui o caminho no ato de andar*, devolve uma atenção ao corpo e considera o trajeto percorrido.

Ao levar em conta o caminho dentro do caminhar, entendo ser essa a palavra mais apropriada para a prática da encenação, pois a escolha de percursos, trajetos e caminhos é um componente fundamental em suas operações composicionais e de criação de sentido. Além disso, a caminhada está diretamente associada a práticas meditativas e se insere na própria história da arte como ato estético. “Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam” (CARERI, 2013, p. 27). Nesse sentido, já é usual uma forte associação entre caminhar e a experiência paisagística, foco de nossas investigações.

Da atividade de caminhar através da paisagem para inspecionar o rebanho deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem. (CARERI, 2013, p. 36).

O caminhar nos coloca imersos no mundo-tempo, simultaneamente percebendo e criando paisagens, lendo e escrevendo os espaços. A essa perspectiva do caminhar como uma prática que redimensiona nossas relações com o espaço, podemos estabelecer um ponto de contato com a noção de praticar espaços, do

filósofo e historiador Michel de Certeau (2012, p. 177, grifo do autor):

[...] praticar o espaço é portanto repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância. É, no lugar, *ser outro e passar ao outro*. [...] A infância que determina as práticas do espaço desenvolve a seguir os seus efeitos, prolifera, inunda os espaços privados e públicos, desfaz as suas superfícies legíveis e cria na cidade planejada uma cidade “metafórica” ou em deslocamento.

Como podemos identificar no trecho citado, Certeau recupera a imagem da infância para nos falar de como nosso jogo no espaço cria uma outra cidade, aquela “metafórica”. Seu modo de pensar nossa relação com o espaço é muito convergente com as práticas da encenação que, ao possibilitarem uma nova experiência de relação com os espaços, acaba por ampliar as chances dessa cidade metafórica emergir no encontro com os materiais cênicos. Além disso, ele também nos oferece a ideia de uma cidade “em deslocamento”, que pode ser tomada como uma cidade em que podemos mirar outras paisagens com as quais deparamos no mover.

Para Certeau (2012, p. 184, grifos do autor), “o espaço é um lugar praticado”. Assim, “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (CERTEAU, 2012, p. 184), ou seja, pelos praticantes da cidade. Em suas proposições temos, mais uma vez, o corpo como componente

estruturante de sua formulação, é ele que altera o espaço a partir do seu encontro e jogo com ele.

Considerando esses aspectos relacionados à caminhada, um possível questionamento que podemos aventar é: faz sentido considerar a caminhada como viagem?

A aproximação do caminhar à noção de viagem remonta aos coletores e caçadores, nossos ancestrais. Foram eles que, por necessidade de sobrevivência, percorriam descalços vastas extensões. Assim como, mais tarde, as práticas religiosas também colocavam em marcha peregrinos em tantas partes do mundo. Nesse sentido, se pensarmos em viagem como deslocamento no espaço, o ato de caminhar foi o primeiro empreendimento da viagem. Conforme nos indica Ingold (2015), a mecanização da atividade dos pés acompanhou o início da Modernidade e suas amplas transformações. Um modo de pensar que separava corpo e mente, cognição e locomoção. Na esteira dessas mudanças, distinguem-se também a caminhada e a viagem: “Na Inglaterra e na Europa, a partir do século XVIII, a atividade de viajar passou a ser distinguida da atividade de caminhar” (INGOLD, 2015, p. 76).

As reflexões de Ingold (2015) nos mostram como o ato de viajar passaria a se tornar naquele período uma atividade para abastados – que não precisavam mais caminhar longas distâncias e

que viajavam não pela experiência da viagem, mas para obter conhecimento quando chegavam ao local desejado. Nesse processo, caminhar foi figurando como atividade exaustiva, penosa, muitas vezes associada aos pobres. E seria então a partir do século XVIII que as elites da Europa cultivariam o ato de viajar e escrever sobre suas viagens (INGOLD, 2015).

Conforme exposto, a caminhada está na base da noção de viagem, foi nossa primeira prática com a finalidade de atravessar o espaço. Por essa razão consideramos os diferentes meios identificados nas encenações para percorrer o espaço, conforme apresentados no mapa, como maneiras de viajar.

Nesta pesquisa considera-se, então, que a encenação opera praticando os espaços, agenciando a imersão dos corpos num determinado lugar e, para isso, utiliza a noção de viagem. São diversos os modos de efetivar propostas de viagens nos espaços, contudo cabe ressaltar que o ato de viajar não está associado a uma função operacional ou funcional, sobretudo se mostra como elemento de composição e influencia na poética do espetáculo. Nesse sentido, percorrer o espaço a pé ou sobre plataformas móveis como carros, ônibus, metrô ou embarcações partilha de um mesmo DNA: a mítica do viajante; ainda que esse viajar se restrinja às dimensões ou fronteiras de um pequeno bairro ou sítio num espaço

conhecido, conforme comenta a artista Karina Dias acerca de um projeto realizado em 2014 com oito artistas na Galeria Alfinete, em Brasília, onde propôs uma prática de viajar naquela região conhecida – inspirada no *Grand-tour* europeu, mobilizando esse estado ou atitude de viajante para o lugar caseiro:

Praticar o espaço-caseiro à maneira de um viajante seria como abrir passagens lá onde não esperamos, fixando a nossa atenção para além dos contornos, tantas vezes experimentados, rompendo sempre as fronteiras do certo, do preciso, do dominado e do seguro. Seria como entrever na evidência, a possibilidade de (re)estruturar o (in)comum. Desejar o estranho no familiar para (des)conhecê-lo... engajar-se como um des-locado, um extra-ordinário... um nômade que ainda guarda o sentido da viagem – o desejo do movimento que nos conduz a descobrir sempre novos pontos de vista, novos percursos para obter perspectivas singulares de nosso entorno. (DIAS, 2015, p. 160).

É exatamente nessa perspectiva de que é possível praticar os espaços e gerar deslocamento do olhar, ampliação das capacidades perceptivas para os lugares, que a encenação procura agenciar o empreendimento da viagem e a mobilização desse estado ou atitude de viajante, independentemente do meio de locomoção utilizado. Para Pavis (2017), no campo da epistemologia teatral, esse desejo de abandonar o edifício teatral institucionalizado e a própria caminhada não são fenômenos novos:

[...] desde o início do século XX, o teatro, reatando com suas origens ocidentais gregas, reencontra o mundo exterior. É também o que a *site-specific performance* (teatro criado em um lugar específico) experimenta, ao instalar o teatro em um dado lugar. Mas a caminhada nos leva ainda mais longe: ela *nos obriga a criar, nós mesmos, um ambiente*, ao acaso de nossos deslocamentos e sem ideia preconcebida. O espectador, como o teórico, abandona todo ponto final, todo hábito de observar e questionar a partir de um ponto fixo. (PAVIS, 2017, p. 53, grifo nosso).

As reflexões de Pavis evidenciam a dimensão estética da caminhada e seu potencial para agenciar no espectador a invenção de ambientes ou, como preferimos, de paisagens a partir de seu deslocamento pelo espaço. É interessante como o pesquisador ressalta que o teórico, assim como o espectador, redimensiona sua relação com o fenômeno teatral ao ter desestabilizado seu hábito e ponto de vista fixo. Ambos estão imersos nos fluxos do *mundo-tempo*.

Em outro trecho de suas reflexões, Pavis se mostra convergente a nossas proposições de que a paisagem é o produto do encontro entre espectador-espço, num agenciamento da encenação. “A paisagem para o caminhante, assim como para o espetáculo e para o espectador, está para ser criada, por uma espécie de prática dos significantes flutuantes, uma montagem de imagens, uma percepção sincrética de signos” (PAVIS, 2015, p. 55). Todavia

parece faltar palavra ao teórico francês que possa dar conta do agenciamento intencional dos artistas nesses projetos artísticos. Ao que parece, ao examinar essas criações, Pavis recorre à ideia de uma “prática dos significantes flutuantes” para tentar acercar esse fenômeno do encontro entre um espectador em movimento, um espaço e a cena. Sua proposição explicita a lacuna de uma noção que abrace esse fenômeno, formulação que nos interessa desenvolver ao longo deste estudo.

Em sendo a paisagem aquilo que será criado, de algum modo, é como se, para agenciar o encontro sensível com o espaço, os encenadores precisassem, ao longo do processo de criação do espetáculo, acordar neles mesmos, nos *performers*, nos demais envolvidos essa atitude “estrangeira” diante dos espaços. É desse olhar estranhado para os lugares que poderão compor novas paisagens com as quais os espectadores entrarão em contato.

CADERNO TRÊS
ENCENAR NO MUNDO A CEÚ ABERTO:
OPERAÇÕES COMPOSICIONAIS
E CRIAÇÃO DE PAISAGEM

Poema de verão

*Você está sob a luz
de certos poemas cheios de sol
sua mão faz sombra sobre a página
encobrindo algumas palavras
a palavra menina agora está à sombra
a palavra retângulo
a palavra brinquedo
as outras palavras ficam pairando
no poema como partículas de poeira
brilhando na luz
você gostaria de escrever poemas assim
em que se encontrasse de repente
o esqueleto alvo de um animal pequeno
ou em que um jovem casal dormisse
dentro de uma picape vermelha
ou ao menos em que houvesse uma raposa
vinho de maçã, cadeiras desdobráveis
e onde as cervejas fossem postas para esfriar
dentro de um rio
você gostaria de escrever um poema
em que acontecessem tantas coisas
e as palavras vibrassem um pouco
num acordo tácito
com as coisas vivas
em vez disso você escreve este*

Ana Martins Marques

NOTA DE ABERTURA

Nos cadernos anteriores procuramos discutir a compreensão da paisagem por diferentes perspectivas e examinar a noção de viagem como meio de a encenação propor um encontro em que os corpos possam praticar de outras maneiras os espaços e ter com eles um contato poroso, que faz o “mundo penetrar na alma”. No exercício de refletir sobre meu próprio fazer como encenador interessado na paisagem, a minha questão é: como tirar partido dos componentes que encontro no espaço em favor de um projeto de sentido para o espetáculo? Como compor com essas coisas do mundo que encontro nos espaços abertos das cidades? Para Collot (2013, p. 51), a paisagem “é um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo”. Assim, há no exercício da encenação um duplo movimento que envolve perceber o espaço, seus detalhes, a rede de elementos ali presentes e conceber novas configurações daquele lugar a partir dessa percepção sensível que influenciará nossas proposições de composição. Perceber e conceber opera, então, como binômio no fazer de todos os criadores envolvidos nas artes da cena na relação com o mundo a céu aberto e, por fim, do próprio espectador, que é mobilizado a perceber de outras maneiras um espaço e pode, a partir de seu ponto de vista

singular, também conceber suas paisagens, desdobrando de modo único o que lhe foi oferecido como ponto de vista inicial pela encenação.

Neste Caderno Três temos como objetivo oferecer um olhar metodológico para as operações composicionais desse encenador que opta por estar imerso nos fluxos do mundo-tempo. Se o nosso ponto de partida nessa pesquisa foi a hipótese de que um encenador ou encenadora é um criador(a) de paisagens, acreditamos que examinar o tema demanda identificar, descrever e analisar o modo como nós, encenadores, fazemos isso em nossas práticas artísticas. Quais procedimentos estão em jogo quando encenadores criam imagens no seu tecer com o espaço? Quais materiais estão envolvidos nessas operações?

3.1 O encenador entreaberto: ressonâncias afetivas da paisagem

The happy donor (1966), René Magritte.

Em 2017, tive a oportunidade de visitar o museu Pompidou, na cidade de Paris, e deparei com uma encantadora exposição dedicada ao pintor surrealista René Magritte. Uma obra me absorveria de modo bastante forte: tratava-se de *The happy donor* (1966). Ao mirar o quadro, inevitavelmente somos fisgados para seu interior: o que ganha maior destaque é o que está dentro. Que dentro é esse? O dentro da silhueta humana que está preenchido pela fachada de uma casa com cinco janelas e uma porta. As luzes acesas no ainda mais dentro, que é o interior da casa. É noite, árvores no caminho até a casa, mais árvores montam uma cortina ao fundo da edificação. Um céu azul com diferentes tonalidades, mais próximo da casa, torna-se um quase rosa esfumado para, mais acima, ganhar tons um pouco mais fortes. No centro da cabeça que guarda um chapéu temos uma lua minguante, quase um terceiro olho a incandescer discretamente essa sombra humana. Espalhadas por esse céu vemos estrelas, presenças do amarelo a contrastar com o azul e a criar algum diálogo com as também amarelas luzes acesas no interior da casa, que está em segundo plano e posicionada nesse corpo num local que poderia ser aquele do coração. Temos ainda, na parte inferior da tela, um pequeno muro de tijolos – é como se o homem que observa essa paisagem estivesse encostado no muro,

linha que ajuda a delinear um fora e um dentro nessa pintura, embora a natureza observada, que seria o externo, seja precisamente o conteúdo do interior do homem, o seu corpo. Possivelmente essa obra nos oferece uma formidável materialização da relação do encenador com a paisagem.

O que me arrebatou no encontro com essa tela não foi a representação da natureza, foi o modo como Magritte propõe o jogo entre o homem e a paisagem: a paisagem é o homem e ele é a paisagem. Se no sentido mais estrito “paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão” (SANTOS, 2014b, p. 103), o artista nos dá a silhueta de um homem como a área principal da paisagem, em que a natureza é cuidadosamente retratada. Em alguma medida, aproximamo-nos aqui da própria definição de paisagem, entendida como a porção de natureza que a visão daquele homem, que a observa, foi capaz de abarcar e que o pintor transformou seu próprio corpo. O fora como conteúdo que preenche o dentro. Uma paisagem corporificada, encarnada na figura humana.

Se por um lado esse entendimento mais básico de que a construção da paisagem se dá pela mirada do homem para o exterior, por outro a tela de Magritte nos possibilita ampliar esse olhar para si mesmo, o interior, e, quem sabe, vasculhar as paisagens que nos

formam. Quando vi pela vez primeira essa obra, pensei nas muitas casas e lugares que carrego dentro de mim, nas paisagens que me habitam e se renovam ao longo do tempo. Nós atribuímos às paisagens determinados sentimentos, como se essa porção da natureza fosse capaz de expressar um sentir íntimo, fruto das memórias de nossas experiências marcantes.

Nessa perspectiva, perceber a paisagem envolve um duplo e simultâneo movimento de lançar-se ao exterior e, na via contrária, perder-se no infinito particular, interior, na própria vida. Daí o direcionamento do meu foco para a noção de uma encenação que se aproxime da paisagem, dessa possibilidade de estimular trânsitos entre a cidade (exterior) e o mundo interno.

Essa dialética entre o dentro e fora (interior e exterior) muitas vezes é tomada como oposição. Bachelard nos convida a compreender desde outros pontos de vista esse fluxo de abertura e fechamento, o fora e o dentro; sugere compreendermos o homem como um ser entreaberto, ou seja, nem só interior ou exterior.

O ser é sucessivamente condensação que se dispersa explodindo e dispersão que refluí para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. (BACHELARD, 2003, p. 221).

O quadro de Magritte me atravessa nesse duplo jogo: a paisagem como recorte da natureza que o olhar humano configura e, como essa imagem recortada por mim, com diferentes elementos combinados entre si, também me produz, alimenta e acorda um vasto mundo interior de sentimentos, memórias, valores, sensações, pontos de vista que repercutirão nas minhas escolhas como encenador. O encenador é também esse homem-paisagem de Magritte quando depara com um espaço – estamos entreabertos. No meu caso, quando da visita à exposição e do contato com a obra, certa dose de melancolia se acordou em mim. Olhava para essa silhueta – como agora – e via o quintal da minha infância, com o pé de tamarindo, de jabuticaba, o banco de madeira na área e uma avó a chamar pelo meu nome.

Na prática da encenação, de início, parece-me que o encenador lança um olhar para a cidade na busca de que ela se revele para ele próprio como paisagem e, a partir dessa relação sensível com esse espaço, o colocará em jogo com as materialidades e demandas da encenação. Como podemos notar no depoimento do encenador Kadu Veríssimo [informação verbal]⁵⁷, em entrevista

acerca de seu trabalho, em especial o espetáculo *Zona!* (2017), encenado na cidade de Santos (SP):

Santos é muito cinematográfica, muito fotográfica, você olha para os espaços, e eu consigo ver [...] coisas encaixadas, e que as coisas acontecem muito também, por exemplo, quando eu ia embora dos ensaios do Bispo, teve um dia que estava chovendo e lá tinha uma [...] pessoa em situação de rua, trans, que todo mundo conhecia, porque ela sempre usava tudo de uma cor só, era um turbante enorme roxo e vestido roxo, era sempre assim, e uma coisa que me impressionou muito, tinha uma chuva e ela. Eu fui a pé pegar uma barca [...] e ela conversava com o mar, eu olhei pra ela e ela estava, assim, conversando com o mar e falando não sei o quê, e ela ficou um tempo ali, ficou um tempão observando e falei assim “Nossa! aquilo foi tão poético”, poético, né? E duro, sabe? porque estava chovendo, aí tinha aquela luz amarela, parecia que estava tudo esteticamente colocado ali, sabe? Depende do olhar que você lança, as coisas estão ali. Então, ah o que eu tento fazer, o que a gente tenta fazer e provocar [...], é que aquela plateia tente ter este olhar para aquele lugar também [...] (Kadu Veríssimo).

O encenador Kadu Veríssimo nos fala de seu modo de olhar para a cidade de Santos (SP) e destaca um acontecimento que o marcou. Na sua descrição podemos encontrar diversos elementos que atribuem dimensão poética à essa experiência com o espaço: a chuva, a luz amarela e a mulher vestida com roupas de uma única

⁵⁷ Entrevista concedida por Kadu Veríssimo a Francis Wilker. São Paulo, 5 jun. 2017.

cor que conversava com o mar. O modo como o encenador procura olhar para a cidade tem essa busca, o desejo por enlaces sensíveis com o espaço. Despertar esse modo de olhar parece ser também uma busca do seu trabalho.

Em meu testemunho como encenador, em um primeiro movimento, o que se mostra fundamental é a minha própria experiência paisagística com cada lugar. É precisamente desse encontro entre meu corpo e o corpo do espaço que surgem determinadas escolhas para a cena. Penso que esse movimento possa ser definido como *ressonância afetiva da paisagem*⁵⁸, tomando por afetiva um amplo espectro de linhas de força presentes no espaço, podendo me afetar em maior ou menor grau. Compreendo essa dimensão da ressonância afetiva em diálogo com o termo alemão *Stimmung*⁵⁹, que, para Simmel (2013, p. 22), diz respeito “ao sentimento suscitado pela paisagem no espectador”. Que sentimento

⁵⁸ A expressão “ressonâncias afetivas de uma paisagem” aparece no contexto das reflexões de Collot sobre paisagem e literatura, mais precisamente, quando aborda lugares românticos e descrição poética: “Chateaubriand soube melhor que qualquer outro orquestrar essa música da língua que propaga a melodia visual, as harmonias sonoras e as ressonâncias afetivas de uma paisagem” (COLLOT, 2013, p. 79).

⁵⁹ Esse sentimento que envolve a paisagem e o sujeito, gerando um sentimento de pertencimento ao mundo, a ele integrado, conforme encontramos em Collot: “O termo alemão *Stimmung* exprime bem essa troca, pois designa uma atmosfera

esses objetos paisagísticos me geram? Quais contrastes de cor, forma, tema se mostram presentes? Como o tempo e a atividade humana estão gravados nesses elementos? É, então, dessa percepção expandida, num primeiro momento muito pessoal e particular, que são gerados meus impulsos para encenar. Essas impressões também são afetadas pelos pontos de vista dos atores e demais criadores envolvidos, o próprio ato de vê-los em relação com o espaço é um dado importante nas minhas operações construtivas. Nesse sentido, para encenar na perspectiva da criação de paisagem, é preciso permitir o trânsito entre interior e exterior. Encenar segundo a impressão que aquele conjunto produz em mim⁶⁰.

Noto que essas ressonâncias afetivas da paisagem influenciam nas tomadas de decisões para a encenação. Com o objetivo de fornecer alguns exemplos desse movimento e suas implicações na cena, listo abaixo algumas notas por mim registradas

e uma tonalidade afetiva que dão cor, ao mesmo tempo, à paisagem e ao estado de alma” (COLLOT, 2013, p. 28).

⁶⁰ Embora sejam distintas as atividades e os materiais de trabalho de um pintor e de um encenador, tomo aqui como inspiração a análise que Michel Collot (2013, p. 93) faz ao citar afirmações do pintor romântico Caspar David Friedrich: “Para Friedrich, o pintor ‘não deve apenas pintar o que vê diante de si, mas também o que vê em si mesmo’. Isto não exclui a atenção ao mundo exterior, mas seus elementos devem ser interiorizados: ‘É preciso que você veja com seus próprios olhos e que reproduza fielmente os objetos assim como aparecem para você; reproduza-os no quadro segundo a impressão que produzem em você’”.

em 2017, quando da circulação do espetáculo *Entrepartidas* (2010) por algumas cidades brasileiras, no âmbito do projeto Palco Giratório, do Departamento Nacional do Serviço Social do Comércio (Sesc/DN).

- *A igreja de São Sebastião – uma cicatriz do tempo*

Na praça de Planaltina (DF), meu olhar faz um pequeno recorte, reconfigura a paisagem que gostaria de dar a ver aos espectadores. Quando olho para a igreja de estilo colonial ali presente, outro tempo se abre em mim. Olho para seus degraus, a combinação de paredes brancas e portas azuis, a luz fraca. Aquela igreja no meio de uma praça que abriga tantas outras atividades contemporâneas no âmbito do lazer e do esporte, parecia uma “ilha” de outro tempo. Ela, por si só, pareceu-me tão solitária e anacrônica. Vi ali um bom lugar para o enredo da conversa sobre partir ou ficar, sobre quem somos, que o ator Alonso Bento e a atriz Gleide Firmino tecem em uma das cenas de *Entrepartidas* (2010), porém passariam a dizer isso junto com a igreja de São Sebastião, construída por pessoas que foram escravizados em 1890.

Cena de *Entrepartidas* (2010) em Planaltina (DF), 2016.

- *A presença das árvores*

Na praça Floriano Peixoto, em Belo Horizonte (MG), chamou-me atenção a grande quantidade de árvores antigas, um espaço bastante arborizado. Na experiência com aquela paisagem era difícil não dar algum enfoque às árvores. Sugeri à atriz Luiza Guimarães que procurasse construir uma relação com uma árvore antiga, como quem toca o tempo que não volta, ao falar da sua infância, do tempo que fazia que não voltava àquela cidade, na cena em que sua personagem, Pilar, conversa com a Poetisa (atriz Gleide Firmino). A ação de Luíza foi, então, tocar o tronco de uma velha árvore com as palmas das mãos e encostar levemente seu rosto naquela presença que tem em sua magnitude a passagem do tempo gravada.

Em outra cena, na qual a atriz Micheli Santini e o ator Nei Cirqueira se sentam no chão encostando suas costas uma na outra, estudei um ângulo em que, do pondo de vista dos espectadores, uma das palmeiras da praça, vista de longe, ficasse ao fundo, no meio deles.

Em Cuiabá (MT), já na noite da visita aos espaços previstos para a encenação – ação que geralmente envolvia equipe técnica –, mais uma vez uma árvore foi definidora em uma das escolhas para a cena de conversa entre os personagens Flávio e Poeta (mesma cena no exemplo da igreja em Planaltina). Ali mesmo, pedi ao ator

Adilson Diaz e à iluminadora Luisa Labate que se sentassem em dois locais para que eu pudesse pensar sobre a cena. Em uma das extremidades da praça, optei por propor aos atores que se sentassem numa pequena mureta ao redor de uma árvore, e não nas mesinhas e bancos ali já existentes. Chamou-me atenção a sensação de maior proximidade entre os dois, de menos formalidade, o fato de não ter uma mesa de concreto os separando. Ao mesmo tempo, aquela árvore protegida pela pequena mureta, como testemunha da conversa entre eles, parecia tingir de uma textura mais nostálgica o encontro.

Estudos para marcação de cenas.

Nos trânsitos entre interior e exterior, retomando a figura de Magritte e tentando ver em mim essas paisagens, pensar as árvores como escolhas de composição para algumas cenas da peça parece desenhar os quintais das casas onde vivi a infância. A árvore das frutas, de se esconder, de subir para ver a vida de outro ângulo. Um misto de aventura, jogo, proteção e perigo. Por outro lado, um ícone que remete a determinadas saudades de um tempo que não volta mais. Numa outra perspectiva, a árvore também como elemento paisagístico fortemente presente em toda uma iconografia da paisagem que se veicula nas pinturas e, depois, nos cartões postais.

- *Vestígios da infância*

Na cidade de Porto Alegre (RS), visitar a praça durante a noite foi mais confortável e prazeroso. É muito diferente ver o espaço em vídeo ou em foto da experiência de estar no espaço, a relação da presença do corpo com o lugar te afeta sensorialmente de muitas maneiras. Quando olhei para a praça e vi um balanço com apenas duas balanças, logo imaginei a cena do Flávio e da Poeta sendo feita de maneira diferente de todas as outras vezes. Porque a minha sensação, ao olhar para aquele parque, que só tinha dois balanços, foi a possibilidade de um encontro entre duas pessoas. Ao me encontrar com aquela paisagem, pude ver naquele espaço vazio

das balanças sem crianças a pior solidão, mas também o jogo da vontade. Essa imagem parecia agregar algo de ingênuo, singelo, simples para a conversa que se daria entre os dois personagens que não se conhecem. O brinquedo sem ninguém me trouxe essa sensação de fantasmagoria, de solidão. Em contrapartida, o escorregador, logo ao lado, também me pareceu dialogar com essa atmosfera, esse brinquedo de tanta alegria sendo cúmplice do desentendimento e, também, da relação de companheirismo dos personagens Flávio e Preá, ambos “sozinhos no mundo”, em outra cena de *Entrepartidas*.

Estudos para marcação de cenas.

Como procurei demonstrar, encenar no mundo a céu aberto pressupõe, como primeira instância, a própria experiência paisagística do encenador em seu encontro com o espaço. Um entrelaçamento que pode fazer ressoar um profundo mundo interno que carrega memórias e sentimentos diversos, um fluxo de imagens que habita o nosso corpo desde a infância e que se torna um elemento com maior ou menor influência nas nossas decisões ao definir o percurso de cenas no espaço, o ponto específico de cada ação dos atores, possibilidades de jogo com os objetos paisagísticos presentes no lugar. Trata-se de mergulhos subjetivos que envolvem uma intrincada rede de afetos, na qual a memória ganha importante relevo. Estão em jogo as sensações, os sentimentos, as imagens despertadas estando com aquela paisagem. É como se o mundo externo revelasse um mundo interno que também vai influenciar o encenador nas suas operações construtivas. Em alguma medida, o modo como irá compor com o espaço, criar suas paisagens, é também uma confissão.

Como vimos, o espaço tem extrema importância nas proposições da encenação. A própria materialidade e simbologia de um lugar específico se configura como um elemento de composição da obra, por isso sua escolha requer intencionalidade, como discutiremos a seguir.

3.2 Escolher uma geografia específica: o lugar como agente compositor

Na prática da encenação, tradicionalmente, o texto teatral é um importante elemento de composição de um projeto artístico. A depender do tipo de processo criativo desejado, pode ganhar maior ou menor centralidade nas operações composicionais. Cada encenador, ao se relacionar com determinado texto e encená-lo, está oferecendo aos espectadores seu singular ponto de vista sobre ele. Dito isso, reforço a ideia de que, no meio teatral, estamos acostumados a olhar para um texto em busca de suas especificidades, nuances, as múltiplas leituras que ele pode oferecer, identificar as opções de linguagem e visão de mundo que ele expressa etc. Nesse sentido, ao considerar a importância que uma geografia específica tem para as encenações que se dirigem ao mundo a céu aberto, essa imagem da Terra como texto pode nos ser uma metáfora útil, como sugere Eric Dardel (2011), importante nome na abordagem fenomenológica da geografia. Para ele,

a geografia é, segundo a etimologia, a “descrição” da Terra; mais rigorosamente, o termo grego sugere que a Terra é um *texto* a decifrar, que o desenho da costa, os recortes da montanha, as sinuosidades dos rios, formam os signos desse texto. (DARDEL, 2011, p. 2, grifo do autor).

Ao considerar que, para a encenação, determinado espaço também pode ser considerado um texto de múltiplos sentidos e discursos, a escolha de um lugar⁶¹ como agente compositor de um projeto artístico não é aleatória ou genérica. Antes, será a própria singularidade do lugar, suas características morfológicas, seus atributos simbólicos, suas dimensões, sua história, seus praticantes e práticas os aspectos de interesse do encenador ou grupo. Desse modo, os diferentes aspectos dessa geografia específica são materiais de composição numa proposta de encenação.

Assim, um projeto de encenação que cria paisagens na cidade, na perspectiva do encenador, será sempre dependente do resultado do seu encontro com essa rede de dramaturgias do lugar, aquilo que ressoa afetivamente no seu corpo e no corpo dos demais criadores nesse entrelaçamento geográfico. A definição de um lugar ou lugares para o projeto artístico se mostra, assim, como aspecto definidor de uma encenação imersa nos fluxos do mundo-tempo.

⁶¹ Pode ser encontrada uma discussão minuciosa sobre como um encenador escolhe um lugar e suas operações composicionais no capítulo “O encenador como etnógrafo urbano”, do livro *Encenação no espaço urbano* (WILKER, 2018).

⁶² O comentário aparece em reportagem do *Correio Braziliense* de 16 de julho de 1993.

Que tipo de proximidade se deseja gerar? Quais ambientes potencializam as questões do trabalho? O contato será entre espectadores, terra e árvores? Ou com as águas de um rio poluído, ou, ainda, com as águas salgadas do imenso mar? Um descampado ao pôr-do-sol ou as ruas de um bairro fantasmagórico à noite? Uma ruína a céu aberto ou às margens de um lago artificial na capital do país?

A título de exemplo do entrelaçamento geográfico de encenadores e espaços que escolhem para suas encenações, vejamos excertos de falas do encenador Mangueira Diniz sobre sua encenação de *Dias felizes* (1993), extraídas de reportagens publicadas na época:

O Lago é muito melódico, poético⁶².

Nós escolhemos o lago para mostrar o deserto aquático e a imensidão do vazio [...] Quanto à tão decantada poluição do lago, nosso trabalho pretende mostrar o contrário. Nossa mensagem é também ecológica. Vamos dar ao lago Paranoá toda a poesia, melodia e carinho que ele merece⁶³.

⁶³ Os comentários integram reportagem do *Jornal do Brasil* de 16 de julho de 1993.

É um cenário vivo. Nós buscamos um teatro vivo. O tema tem tudo a ver com o lago Paranoá. A personagem evoca os dias felizes de sua juventude, mas se encontra em estado de decadência e desagregação. O espaço estabelece um contraste. O clube é um espaço que evoca a felicidade. Mas o lago está poluído, cheio de detritos. Gosto de trabalhar com os símbolos do teatro. O próprio som de água do lago faz uma sonoplastia. Se a lua aparecer também será incorporada ao cenário⁶⁴.

Os comentários do encenador evidenciam sua percepção do Lago Paranoá, seu modo de ler aquela geografia específica. São formulações carregadas de sentimento (o lago é poético, melódico, merece carinho); de leituras sociais daquele espaço (está poluído, cheio de detritos); de intenções do projeto de sentido da encenação (mostrar o deserto aquático, a imensidão do vazio, tudo tem a ver com o tema, o espaço estabelece contraste). Poderíamos considerar que Mangueira Diniz expressa com suas falas algumas pistas não só de sua imaginação projetista como artista, elas parecem carregar também o que Dardel chama de experiência geográfica, “tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social” (DARDEL, 2011, p. 6). É nesse sentido que a natureza desses espaços constitui a encenação, é

a materialidade da geografia que produz sentido, gera atmosfera, desperta memórias e afetos. Afinal

a geografia não é, no fim das contas, uma certa maneira de sermos invadidos pela terra, pelo mar, pela distância, de sermos dominados pela montanha, conduzidos em uma direção, atualizados pela paisagem como presença da Terra? (DARDEL, 2011, p. 39).

Na prática do encenador, perceber esse espaço de maneira expandida demanda “ser invadido por ele”, praticá-lo e perscrutar seus movimentos. É comum que o encenador visite esses lugares em diferentes períodos, já que sua percepção se altera ao longo do dia e da noite. Suas cores e as sensações despertadas se transformam segundo a incidência dos raios solares ou a companhia das estrelas. É nessa perspectiva que um projeto de encenação se configura ao mesmo tempo como um ativador da fala do lugar, um agenciador de seus múltiplos discursos e um mediador do encontro entre espectadores e sua geografia.

No campo dos estudos teatrais, ao discutir as práticas da encenação associadas a um lugar específico (*site-specific*), Lehmann (2007) evidencia como o encontro entre encenação e espaço faz novos pontos de vista sobre ele serem mobilizados.

⁶⁴ Os comentários integram reportagem do *Jornal de Brasília* do dia 16 de julho de 1993.

“Teatro específico ao local” significa que o próprio “local” se mostra sob uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro-velho se torna espaço de encenação, *passa a ser visto por um novo olhar, “estético”*. *O espaço se torna co-participante*, sem que lhe seja atribuída uma significação definitiva. Mas em tal situação também *os espectadores se tornam co-participantes*. (LEHMANN, 2007, p. 281-282, grifo nosso).

As formulações do autor convergem para as múltiplas discussões em que argumentamos em torno da encenação e da criação de paisagem ao longo desta pesquisa. Entende-se que o que Lehmann chama de ver um espaço a partir de “um novo olhar, estético” diz respeito à desestabilização que a encenação gera nos fluxos e sentidos habituais do espaço, possibilitando que uma nova paisagem possa emergir no encontro do espectador com o local. Além disso, quando afirma que o espaço se torna “coparticipante”, evidencia que não se trata somente do espaço e nem somente da encenação, mas daquilo que resulta desse encontro, em que também os espectadores são coparticipantes.

A escolha de um ou mais lugares para a encenação está diretamente relacionada ao seu universo temático, formal, filosófico e ético. O lugar, nesse sentido, opera, usando uma livre associação com a biologia, como uma espécie de enzima que catalisa as discussões que o projeto artístico deseja mobilizar e que sem aquele

espaço seria muito difícil, porque ele é, por si só, um horizonte de sentido sobre aquelas questões. De modo que o encenador recupera, dá a ver a intrincada rede de dramaturgias que está ali presente e, muitas vezes, esquecida ou soterrada pelo cotidiano.

Para oferecer mais um exemplo da prática da encenação, ao falar da escolha do rio Tietê para a realização do espetáculo *BR3* (2006), Antônio Araújo (2006, p. 25) revela os sentidos simbólicos e éticos que aquela materialidade coloca em discussão.

Eu acho que quando o espetáculo quer trazer o espectador para dentro do rio de novo e quer fazer o espectador olhar para esse rio de novo, redescobrir o rio, é um pouco como olhar para o próprio cancro, olhar para a veia inflamada que é esse rio. Eu sinto que o Tietê é uma artéria inflamada dessa cidade.

A escolha do espaço é, assim, uma proposta de discussão sobre a própria cidade, sobre o modo como nos relacionamos com a geografia do planeta que habitamos, sobre nossas relações sociais, sobre aquilo que nossa presença destrói. Do ponto de vista formal, a encenação lança um olhar para o lugar imaginando como suas formas específicas podem contribuir na geração de sentido para as cenas, um agenciamento de diversos encontros como já demonstramos. Assim, em *BR-3* (2006) o viaduto sobre o rio poderia remeter ao Modernismo de Brasília, a cidade inventada. Os atores a se moverem pelas águas do rio aludiam à importância dada aos rios

na região amazônica, mas também à reflexão sobre identidade como traços móveis, fluidos em constante devir.

As encenações de *Dias felizes* (1993) e *BR-3* (2006) estão afastadas treze anos uma da outra e distantes também geograficamente – a primeira em Brasília e a segunda em São Paulo.

Todavia a água é um elemento comum, é uma substância terrestre de fundamental importância nos dois projetos de encenação. Dardel (2011, p. 14-15, grifo do autor) faz uma interessante associação entre realidade geográfica e imaginação quando discute o que chama de espaço telúrico:

O espaço geográfico não é somente superfície. Sendo matéria, ele implica numa profundidade, numa espessura, numa *solidez* ou numa plasticidade que não são dadas pela percepção interpretada pelo intelecto, mas encontradas numa experiência primitiva: resposta da realidade geográfica a uma imaginação criativa que, por instinto, procura algo como uma substância terrestre ou que, se contradizendo, a “irrealiza” em símbolos, em movimentos, em prolongamentos, em profundidades. A experiência telúrica coloca em jogo ao mesmo tempo [...] uma estética do sólido ou do pastoso e uma certa forma da vontade ou do sonho.

No encontro do encenador com o mundo a céu aberto podemos encontrar, então, essa resposta da realidade geográfica a sua imaginação, uma espécie de experiência tátil e visual com as substâncias da Terra que vai se inscrevendo nas suas operações construtivas, que desenham uma estética da água, no caso de Diniz e Araújo. Como vimos nas reflexões desses dois encenadores, as águas com as quais encenam ganham uma dramaturgia própria a partir de seus projetos, de suas percepções, de seus pontos de vista em relação ao tema e das questões que gostariam de suscitar com o lago Paranoá e o rio Tietê, na experiência do espectador. Dardel (2011, p. 20-22) nos fala dos sentidos que podemos atribuir ao espaço aquático, líquido:

Torrente, riacho ou rio, ele coloca em movimento o espaço. O rio é uma substância que rasteja, que “serpenteia”. [...] Por sua mobilidade, pelo salto soletrado da corrente ou pelo movimento ritmado das

vagas, as águas exercem sobre o homem uma atração que chega à fascinação. [...] o escoamento das águas correntes temporalizam o mundo e fazem aparecer o tempo como matéria da existência, enquanto a costa, a planície ou a montanha estabilizam o mundo e o eternizam.

Como podemos ver nas imagens que Dardel nos oferece para falar do espaço líquido, os sentidos que a água, essa substância da Terra, passa a adquirir se ampliam, uma matéria que “temporaliza o mundo”. De alguma maneira, os projetos de encenação que compõem com o lago e o rio se mostram também como uma espécie de agenciamento de uma experiência primitiva com a geografia de um lugar, uma experiência que ultrapassa as questões estritamente endereçadas pelos encenadores em relação aos temas de seus projetos. Estar com aquele lago não é somente catalisar um tema como a solidão existencial (*Dias felizes*); estar com o rio ultrapassa os vetores temáticos iniciais, como a discussão sobre identidades (*BR-3*). As leituras sociais e políticas da condição específica daquele lago e daquele rio (processos de poluição e degradação) também são um dos aspectos desses projetos. Numa outra instância, inspirada em Dardel, poderíamos pensar que essas encenações agenciam também um encontro com essa poética da água.

A percepção do encenador dessa poética da água passa também a tingir com as características dessa substância terrestre o

seu modo de pensar sobre os sentidos do projeto de encenação. Se um tema pode nos levar a determinados espaços para realizar uma encenação, as materialidades próprias daquele espaço também redimensionam nossas impressões e percepções sobre um tema. Podemos ver esse jogo em alguns comentários de Antônio Araújo sobre *BR-3* (2006).

[...] noções de identidade vinculadas a uma *perspectiva mais temporal* do que geográfica, como se se tratasse de um “vir a ser” ou de “instantâneos de identidade”, que *se precipitam e evaporam* a todo o momento. Nesse sentido, buscou-se materializar, no texto e na cena, identidades *flutuantes, fluidas e turvas*, como o próprio rio onde a peça se passaria. (SILVA, 2008, p. 136, grifos nossos).

Como podemos ver, são distintos os motivos que levam os encenadores a optarem por determinado espaço para encenar, todavia os elos entre o lugar e o plano de sentido do projeto artístico são fundamentais. O contrário disso seria seu uso fetichista, aleatório e mesmo consumista de um dado lugar, reflexão que pude tecer anteriormente:

[...] uma encenação que trate o lugar como hospedeiro que não tem voz nas camadas constituintes da obra. Desse modo, algumas perguntas me parecem essenciais nas operações composicionais e éticas da encenação: por que esse espaço? Como o trabalho tensiona/converge na composição com as distintas dramaturgias do lugar escolhido? Que sentidos se evidenciam a partir do encontro com o local específico? Essas são questões que

contribuem numa escritura da encenação que faz do espaço um operador poético. (WILKER, 2018, p. 265).

A especificidade do espaço e a maneira de cada encenador se relacionar criativamente com a rede de dramaturgias nele presente é o que pode diferenciar a encenação de um modo de operar com a paisagem próximo daquele muitas vezes efetivado pelo turismo. O mercado turístico nos vende encontros com paisagens ou, como bem desenvolve o historiador Ulpiano Meneses (2002, p. 16), pode transformar a paisagem em mercadoria:

esse mecanismo começa por esvaziá-la de sua concretude e densidade próprias, reduzindo-a a meros símbolos abstratos [...]. Por isso, são objeto apenas de sensações, nem mesmo de percepção, muito menos de consciência.

No seu artigo dedicado a discutir a paisagem como fato cultural, Ulpiano Meneses (2002) nos faz pensar sobre a dimensão política e de inclusão cidadã nas relações com a paisagem. Mostramos como muitas vezes, na relação com a paisagem, temos “vendedores” que definem o percurso que faremos, o modo como acessaremos o local; de maneira que a nossa vivência seja toda mecanizada, já são demarcados os melhores ângulos para as fotos, as posições mais interessantes para o registro, aquilo a que devo ou não ficar atento etc. Em alguma medida, a possibilidade de que uma experiência se dê em toda sua potencialidade é sufocada por

dinâmicas que criam um protocolo para nossa relação com a paisagem. Identificamos nesses processos um esvaziamento de sentido e um empobrecimento da experiência paisagística. Se a paisagem é portadora de uma rede de dramaturgias, nós, como encenadores, temos a oportunidade de trazer o lugar à fala, expondo suas contradições, recuperando omissões históricas, problematizando seus usos. No encontro com a paisagem reside também uma tarefa política e uma tomada de posição dos artistas que com ela compõem. Afinal, como nos lembra Meneses (2002, p. 40), “nos usos é que se concentram os significados mais profundos da paisagem”.

3.3 Definir modos de praticar o espaço: a natureza imersiva da cena pela viagem

Nas operações composicionais da encenação, depois de definida a geografia específica em que o projeto artístico será realizado, um segundo aspecto do qual se ocupa os encenadores diz respeito à definição do(s) modo(s) como aquele espaço será praticado por espectadores e *performers*. Conforme propomos nas reflexões tecidas ao longo do Caderno Dois, a noção de viagem opera como um meio de gerar a imersão desses corpos no espaço. Como resultado da articulação desses aspectos (um espaço e uma

forma de viajar que possibilite ao espectador contemplar, percorrer e descobrir o espaço), buscamos configurar uma cena imersiva, porque se desenvolve considerando que espectadores e *performers* estejam imersos/mergulhados numa mesma geografia.

Pode-se indicar aqui uma aproximação entre a ideia de uma cena imersiva e a noção de teatro ambiental proposta por Schechner (1973), em que se propõe dissolver os limites entre palco e plateia, configurando um ambiente de maior proximidade e interação entre *performers* e audiência. Entretanto, para as encenações que operam criando paisagens, é uma condição que esse espaço esteja em relação com os fluxos do mundo-tempo, uma cena que reivindica a presença do céu. Nesse sentido, ainda que a bordo de um ônibus ou barco, *performers* e espectadores percorrem o espaço, avistam o horizonte, movem-se, como o próprio planeta, sujeitos aos riscos das intempéries como tempestades e ventos. Não estamos protegidos das dinâmicas da vida no mundo a céu aberto. Lembremo-nos, aqui, dos espectadores viajantes no ônibus da Zózima Trupe (SP), acompanhando o espetáculo *Dentro é lugar longe* (2013), ou nas embarcações utilizadas pela montagem santista *Zona!* (2016), que levam elenco e público para um percurso no mar de Santos. Nessa perspectiva, o princípio da imersão demanda que a cena opere como uma vivência daquele espaço na sua rede de múltiplos aspectos e

sentidos. Poderíamos ainda relacionar esse princípio à noção de *corpo-lugar* proposta por Marcelo Sousa Brito (2017), uma vez que diz respeito precisamente a essa disponibilidade e abertura para se relacionar com um lugar.

Uma vez ciente de que meu *corpo-lugar* se alimenta e se constrói a cada deslocamento e com esses deslocamentos novas experiências são vividas, busco me abrir para o momento em que a *teatricidade* aconteça: para estar conectado a ela, além de observar e fazer parte dela. (BRITO, 2017, p. 102).

A ideia de um teatro imersivo, que mobiliza esse corpo-lugar, não se restringe às encenações em espaço aberto, as quais reivindicam o céu e o horizonte como elementos constituintes da cena. São muitos os projetos que, mesmo num espaço fechado, mais “apartado” da cidade ou da natureza, criam uma vivência imersiva para o espectador e apostam na interação direta com ele, conforme indica Patrice Pavis (2017, p. 163) no seu *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*:

O teatro de imersão consiste em mergulhar os espectadores, individual ou coletivamente, em um lugar, em um meio, em uma atmosfera, em uma situação que facilitará suas descobertas ou redescobertas do mundo, que lhe farão viver um momento autêntico e intenso em contraste com sua vida cotidiana paralisada pelos hábitos e banalidades.

Corrobora-se com o pesquisador francês na medida em que ele pensa a imersão como “mergulho no lugar”, ou seja, uma demanda desse corpo que encontra determinado espaço e pode percebê-lo de maneira polissensorial. Todavia, na medida em que desenvolve sua discussão do verbete, Pavis focaliza a interação entre *performer* e espectador, e não a resultante desse encontro entre espaço, *performer* e espectadores, como demanda uma compreensão de encenação mais próxima da noção de paisagem.

Os atores se dirigem a ele [espectador] por seu próprio nome, tratam-no como um indivíduo, e não como uma massa amorfa, convidam-no a uma interação, fazem-lhe perguntas pessoais e até íntimas... (PAVIS, 2017, p. 163).

Outro aspecto em que também nos distanciamos das proposições de Pavis, em relação à noção de imersão, diz respeito à ideia de criar um mundo paralelo mais interessante que o mundo cotidiano. “A escolha do lugar, a adaptação da experiência a uma *site-specific-performance*, criam a ilusão de um mundo paralelo mais interessante que o mundo cotidiano” (PAVIS, 2017, p. 164). No campo da encenação no mundo a céu aberto, muitas vezes a encenação agencia a rede de múltiplos textos do lugar com o objetivo de dar a ver ou mesmo revelar o cotidiano a partir de renovadas

perspectivas. Desse modo, não se trata de oferecer ao espectador um mundo paralelo em oposição ao mundo vivido cotidianamente.

Em nosso caso interessa pensar a imersão como a possibilidade dos corpos (de espectadores e *performers*) serem expostos ao real e, nesse encontro, perceberem o espaço de maneira sensível, agenciando uma experiência paisagística, que independe, por exemplo, de uma interação direta entre ator e espectador. Quando caminhamos pelas ruas do bairro Bom Retiro, na cidade de São Paulo, na encenação do Teatro da Vertigem (*Bom Retiro 958m*, 2012), a nossa relação com o espetáculo não só nos conduz a um mundo paralelo e interessante ou nos submete a um sistema de interação em que atores me chamem pelo nome ou me façam perguntas, me revela o espaço dominado pelo consumo e suas camadas históricas, ou seja, faz-nos ver uma paisagem que nem sempre está dada, mas que pode ser revelada pela arte.

O que se entende, nesta tese, por imersão no espaço se aproxima com as proposições de Tim Ingold (2015, p. 179) ao falar do mundo a céu aberto: “no mundo aberto, os seres se relacionam não como formas fechadas, objetivas, mas em virtude de sua imersão comum nos fluxos do meio”. É nesse sentido dos seres imersos nos fluxos do meio que o antropólogo desenvolveu a noção de mundo-tempo discutida no Caderno Um, em que a paisagem compreende a

nossa própria imersão nesses fluxos, mais que um recorte estático do que percebemos.

Sentir o ar e andar no chão não é fazer contato tátil externo com o nosso entorno, mas *se misturar a ele*. Nesta mistura, conforme vivemos e respiramos, o vento, luz e umidade do céu se ligam com as substâncias da Terra no contínuo forjar de um caminho através do emaranhado de linhas de vida que compõem a Terra. (INGOLD, 2015, p. 179-180, grifo nosso).

As viagens propostas na encenação convergem, então, para o agenciamento da “mistura” de que nos fala Ingold, em que habitar é estar imerso nos fluxos do meio. Conforme discutido no Caderno Dois, é essa operação de nos fazer imergir no espaço o primeiro modo de encenadores construírem paisagens, afinal, como nos propõe o próprio Ingold (2015, p. 199), “é somente por causa de sua imersão comum nos fluxos do meio que pessoas e paisagem podem se envolver”.

Na continuidade de nossas análises, interessa lançar um olhar para a prática da encenação de modo a identificar como essa cena imersiva, que resulta da definição dos modos de agenciar a noção de viagem, se faz presente em duas categorias:

- *Peça de percurso*

Ao tomar como referência os projetos artísticos que subsidiam nossas reflexões ao longo desta tese, percebemos que sua grande maioria vai operar com a ideia de viagem associada também ao deslocamento no espaço. A encenação se estrutura ao longo da trajetória percorrida durante a viagem. Nesse sentido, o percurso se mostra como o suporte da encenação. Assim, considera-se a participação radical, tanto do modo de viajar como também da potência dramática dos lugares por onde se passa. De modo que a trajetória desenhada no espaço pela viagem é vivenciada como espetáculo pelo espectador.

É o caso, por exemplo, de obras como: *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010); *Todas as ruas têm nome de homem* (2016); *Zona!* (2016); *Orgia ou De como os corpos podem substituir as ideias* (2015); *Dentro é lugar longe* (2013), entre outras.

Em todas essas encenações, seja caminhando por determinado percurso ou a bordo de ônibus ou embarcações, viajamos pela cidade, o que nos remete a ideia de “*peça de viagem*” que encontramos⁶⁵ nos estudos de Antônio Araújo.

Espectadores a bordo de um ônibus em
Dentro é lugar longe (2013).
Foto: Christiane Forcinito.

Essas viagens ganham traços composicionais diferentes em cada projeto artístico. Vejamos alguns exemplos:

⁶⁵ Essa discussão se encontra no Caderno Dois.

Entrepartidas (2010)

O público é passageiro de um micro-ônibus, de modo que ele vivencia cenas dentro e fora do veículo. No percurso existem ações dos *performers*, dentro do próprio micro-ônibus em movimento, que são vistas da janela e, também, momentos em que os espectadores desembarcam e caminham por uma praça e pelas ruas do bairro à procura de uma casa. O caminho de volta ao ponto inicial da peça se constitui como parte da encenação, de maneira que ela só termina quando todos desembarcam, ao final, e o veículo segue pela cidade.

Espectadores a bordo do micro-ônibus utilizado em *Entrepartidas*⁶⁶.

Dentro é lugar longe (2013)

O público embarca num ônibus urbano, que é do próprio grupo, e a encenação se configura como uma viagem pela cidade. As cenas são realizadas dentro e fora do veículo, porém o espectador permanece no ônibus, segue sendo passageiro. O desembarque só se dá na última cena da peça. Um dado relevante dessa montagem é que o espetáculo terminava na Estação Júlio Prestes, onde os espectadores e atores desciam do veículo. Após a cena final e os aplausos, elenco e os espectadores retornavam ao ônibus e eram transportados até o local onde embarcaram no início da peça (Terminal Parque Dom PedroII). Desse modo, o desembarque final desse espectador-viajante não coincidia com aquele da dramaturgia do trabalho, o que resultava num trajeto em que o ônibus apenas transportava todos os participantes até o ponto inicial, desprovido do jogo cênico dos atores. Todavia o encenador destaca que essa “viagem de volta” acabava por se transformar num momento de diálogo com os espectadores acerca do espetáculo. Identificamos assim um novo uso dado ao ônibus: espaço de pós-apreciação, em que artistas e público podem dialogar sobre a experiência vivenciada.

⁶⁶ Foto de Diego Bresani, acervo Teatro do Concreto.

Cena de *Dentro é lugar longe* no interior do ônibus.

Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias (2015)

O público é recebido num espaço fechado dentro do Parque Trianon, ali *performers* os acolhem, explicitam o processo criativo, servem chá para os espectadores. Cria uma espécie de preparação afetiva para a viagem que é feita a seguir com *performers* e espectadores caminhando pelo parque.

Todas as ruas têm nome de homem (2016)

Na primeira cena da peça, uma espécie de prólogo, a atriz apresenta três objetos ao público (uma concha do mar, um livro e a imagem de um santo em miniatura) e convida os espectadores a escolherem um dos objetos, de maneira que se formam três filas, três subgrupos de espectadores. Cada um desses grupos recebe um mapa e caminha pela região até o local indicado, onde encontrará outra cena da peça. Num segundo momento, esses grupos deixam os espaços indicados pelos mapas e caminham até outro endereço, onde novamente se reúnem e passam a acompanhar toda a encenação que tem cenas em espaços fechados e abertos.

Espectadora com mapa do centro antigo de Vitória (ES) criado para a peça.

Como podemos notar com esses exemplos, a composição da viagem ganha múltiplas possibilidades que estão diretamente relacionadas aos projetos de sentido da encenação e ao tipo de experiência que se deseja propor ao espectador para sua imersão no espaço. Que sensação se deseja provocar com o uso de uma catraia que leva os espectadores-viajantes em mar aberto e ao olhar o espaço dessa máquina que desliza pelas águas?

Encenações dessa natureza, em que a viagem é seu suporte, demandam um pensamento de *dramaturgia de percurso* que diz respeito a aspectos como: escolha intencional dos locais por onde se dará a viagem; a definição e disposição das cenas/imagens ao longo do caminho; se a cena é vista de longe ou de perto; quais disparadores ajudam a construir essa passagem de um lugar a outro etc.

A depender do modo como essa dramaturgia do percurso é pensada, muitas dessas peças de viagem demandarão um cuidadoso *estudo de logística*. No caso de *Entrepartidas* (2010), por exemplo, os dois atores que realizam a primeira cena da peça, que acontece antes do embarque do público no micro-ônibus, devem ser transportados rapidamente até uma praça, sem serem vistos pelos espectadores. Dessa maneira, quando o público desembarcar na

praça, aqueles dois atores já deverão estar vestidos com seus novos figurinos e prontos para uma nova cena.

- *Poética dos meios de transporte*

No caso das viagens em que utilizam-se máquinas, como ônibus, embarcações, trens etc., mostra-se pertinente que os encenadores se relacionem com elas procurando perceber e compor uma espécie de poética da máquina. Certeau, em seu conhecido livro *A invenção do cotidiano* (2012), no capítulo denominado “Práticas de espaço”, além de abordar reflexões acerca da caminhada, também nos oferece elementos para pensar a viagem. Ao falar sobre relatos de espaços, o autor inicia seu texto nos contando: “Na Atenas contemporânea, os transportes coletivos se chamam *metaphorai*. Para ir para o trabalho ou voltar para casa, toma-se uma ‘metáfora’ – um ônibus ou um trem” (2012, p. 182). Acredito que essa imagem grega do transporte se mostre bastante inspiradora para pensarmos nos sentidos que um trem, um ônibus ou uma embarcação pode ganhar numa encenação. Por que esse meio de transporte? Quais suas características? Quais seus usos comuns? Como essa máquina pode ganhar outras leituras dentro do espetáculo? Como ela se transforma ao longo da peça? Essas são algumas questões que me coloco ao longo de um processo criativo e que me ajudam a não fazer da “máquina de viajar” um mero recurso operacional que nos leva

de um ponto a outro. A descrição que Certeau (2012, p. 180) faz ao falar de um trem parece ser uma pista potente de um olhar mais poético que podemos lançar para essas máquinas:

Os trilhos batem, há vibratos de vidraças – atrito de espaços nos pontos evanescentes de suas fronteiras. Essas junções não têm lugar. São marcadas em gritos de passagens, em ruídos de instantes. Ilegíveis, as fronteiras não podem senão ouvir-se, finalmente confundidas, tão contínuo é o rasgão que aniquila os pontos por onde vai passando. Esses ruídos assinalam no entanto, também, como seus efeitos, o Princípio que assume toda a ação arrebatada ao mesmo tempo aos viajantes e à natureza: a máquina [...]. Desse motor do sistema provêm abalos, freadas e surpresas.

Em seu relato, o trem ganha vida, cor, ritmo, dinâmica. Ao ler esse texto, podemos imaginar como tirar proveito das características específicas de cada meio de transporte num projeto de encenação. Essa reflexão nos remete ao depoimento do encenador Anderson Maurício acerca de uma das cenas de *Dentro é lugar longe* (2013), em que procurou explorar a dimensão da velocidade e do movimento circular com o ônibus: “tem uma cena belíssima que acontece dentro de uma praça circular e aí os atores entram e saem do ônibus sempre em movimento, meio cinematográfico”

(informação verbal)⁶⁷. É como se a encenação fizesse o ônibus dançar uma coreografia predefinida nas ruas da cidade ao girar entorno de uma praça, alterando a direção da viagem e produzindo um efeito surpreendente e que envolve certo risco na medida que os *performers* entram e saem do veículo em movimento.

Nas análises apresentadas, procuramos evidenciar como o encenador opera composicionalmente com a viagem. Como vimos nesses exemplos discutidos, a definição da maneira de criar a viagem vai tingir de certa tonalidade a resultante cênica, ajuda a caracterizá-la.

- *Peça de destino*

Essa segunda categoria emerge ao nos aproximarmos de encenações como *Dias felizes* (1993); da produção holandesa *Braakland*, apresentada no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP), em 2007 e *Teorema 21* (2016), a noção de viagem ganha outras formas. Na busca por nomear com maior precisão as operações composicionais presentes nessas encenações, o termo ‘destino’ nos pareceu uma opção adequada porque é o local de chegada a razão pela qual se faz a viagem. Nesses casos, o lugar

⁶⁷ Entrevista concedida por Anderson Maurício a Francis Wilker. São Paulo, 4 jun. 2017.

onde se chega, o destino, é determinante para a encenação, mais que o percurso pelo qual os espectadores irão passar até chegar naquela paisagem escolhida pelo encenador para a composição do espetáculo. Identificamos que essa ideia ou dinâmica se mostra presente nos espetáculos discutidos nessa categoria. São peças em que nos deslocamos a um lugar específico, que é ‘estrangeiro’ a atividade teatral e imerso nos fluxos do mundo-tempo, é lá que iremos nos encontrar com a encenação-paisagem. A partir dos projetos artísticos discutidos nessa categoria, na maior parte das vezes a produção do espetáculo determina um ponto de embarque no qual o público toma um ônibus que os levará até o “destino”, aquele pedaço de chão em que a ação cênica se inscreve. Nessa perspectiva, o percurso desse ponto de embarque até o local de chegada não tem, necessariamente, uma função dramaturgica para a encenação. No caso de *Dias Felizes* (1993), o local de destino já constava na divulgação da obra, de maneira que os espectadores se dirigiam até o clube em que a peça foi encenada e, chegando lá, eram encaminhados até as margens do lago Paranoá.

Ainda que os destinos escolhidos pelos encenadores sejam nas cercanias das cidades, a escolha desses lugares parece flertar

⁶⁸ A encenação foi realizada no clube da ASBAC – Associação dos Servidores do Banco Central.

com certo aspecto bucólico de um lago, um descampado, uma casa entre árvores, espaços que, em alguma medida, sofrem menos atravessamentos dos fluxos da vida urbana vertiginosa.

No caso de *Dias felizes*, encenação de Manguiera Diniz, o público se dirigia a um clube⁶⁸ que dava acesso ao lago Paranoá, em Brasília, e lá chegando era acomodado numa arquibancada onde os espectadores podiam se sentar e assistir à encenação do texto de Beckett realizada dentro das águas do lago. A encenação tinha início às 21h, num período de seca no Distrito Federal em que a temperatura podia chegar a 15°C, conforme reportagem da época⁶⁹. É curioso notar como a proposição de um espetáculo fora do espaço teatral institucionalizado – ou seja, que demandaria do espectador se engajar a correr outros “riscos”, como ir a um local que não é destinado às encenações, numa noite fria, à beira de um lago – faz que uma das reportagens de divulgação da peça tente assegurar ao leitor (possível espectador) que não havia perigos: “Ao público fica reservado o direito de assistir a tudo de forma bem convencional, acomodado numa arquibancada de concreto, sem correr nenhum risco físico” (CORREIO BRAZILIENSE, 1993, n.p.).

⁶⁹ *Jornal do Brasil*, 16 de julho de 1993.

Lucinaide Pinheiro e Gê Martu
em *Dias felizes* (1993).
Foto: Waldir Pina.

No caso da apresentação de *Braakland* em Rio Preto, distante catorze anos da montagem brasiliense, podemos notar outras demandas no texto da crítica Beth Néspoli, a partir de sua experiência/viagem com o espetáculo:

Para ver Braakland, da companhia holandesa Dakar, foi preciso pegar um ônibus com itinerário desconhecido. Após percorrer 12 quilômetros, chega-se à beira de um descampado. Começa aí uma caminhada, a pé, por mais dois quilômetros, em meio à vegetação rasteira, espinhosa, até a arquibancada, montada no meio do mato. A sensação é de estar no meio do nada, o horizonte bem longe dos olhos, na vasta planície. Pássaros vez por outra sobrevoavam o terreno fazendo alarido. A partir daí, acompanhamos durante 55 minutos a movimentação de nove atores, que surgem aos poucos, mas mantêm distância de cerca de 50 metros do público. A distância é linguagem nesse espetáculo sem palavras⁷⁰. (NÉSPOLI, 2007).

Nesse caso, os espectadores participam primeiramente de uma viagem de ônibus até a região onde a peça será encenada, depois disso caminham por mais 2 km até chegarem ao local preciso em que também serão acomodados numa arquibancada de frente para a peça, de frente para a paisagem. Podemos inferir pelo relato de Néspoli que não havia, durante o percurso de ônibus ou da

caminhada, proposições da encenação que envolvessem os *performers*. A encenação, a rigor, se realizava a partir da chegada ao destino, quando os espectadores tomavam as arquibancadas e os *performers* davam início às suas ações. O objetivo maior da viagem, assim, é a chegada ao local, para o encontro com a cena. Todavia, esse deslocamento contribui para despertar no espectador um estado de expectativa gerada pelo périplo e outras qualidades perceptivas mobilizadas por uma caminhada no descampado. Ou seja, é diferente do que acontece, por exemplo, em *Entrepartidas* (2010), em que a peça é a vivência de um percurso propiciada pela empreitada da viagem.

⁷⁰ Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,singularidade-e-ousadia-marcam-pecas-em-rio-preto,20924?utm_source=estadao:mail&utm_medium=link. Acesso em: 10 jan. 2019.

Cena de *Braakland* em São José do Rio Preto (SP), 2007⁷¹.

⁷¹ Foto: Fabrício Muriana.

A partir desses dois casos, podemos perceber, nas intenções da encenação, um desejo de compor com uma paisagem específica (o destino de chegada). Nela, a centralidade do trabalho está justamente nas possibilidades de composição e na geração de sentido para a cena que aquele recorte do mundo nos oferece, uma paragem com suas características próprias. São encenações que desejam nos colocar ao mesmo tempo imersos e com os olhos naquela paisagem que se transforma gradativamente com a passagem do tempo.

Das arquibancadas, os espectadores de *Braakland* percebem o sol ir abaixando, tingindo aquela porção do espaço de outras cores; o público de *Dias felizes* sente a temperatura caindo e os fluxos da cidade ao fundo se transformando. São agenciamentos da encenação que demandam outras qualidades de contemplação em que a paragem, o habitar por determinado tempo um espaço, se demorar nele, se mostram fundamentais.

Essa mesma perspectiva de configuração da encenação está presente em *Teorema 21* (2016), do grupo paulistano XIX de Teatro. O espetáculo é inspirado na obra do cineasta, escritor e poeta italiano Pier Paolo Pasolini que em 1968, criou “Teorema”, um filme e um livro. Do ponto de vista temático a peça faz uma dura crítica à burguesia. Para isso, a encenação ocupou (na estreia do trabalho), um casarão em ruínas na Vila Maria Zélia (SP). A edificação tomada

pela vegetação já foi um colégio para meninas. Nos restos de paredes onde nascem árvores é encenada a violência e a ruína de uma família burguesa. O público, após ser recebido para um prólogo na própria sede do grupo, caminha até esse local, senta-se em bancos giratórios e assiste ao mesmo tempo o embate entre os performers e as transformações da paisagem. Um dado que merece destaque no processo criativo dessa obra foi o treinamento que os performers fizeram a partir da técnica *Parkour*, que explora saltos e movimentos rápidos para superar obstáculos, o que possibilitou interessantes diálogos composicionais na movimentação do elenco na arquitetura encontrada.

Nas apresentações da peça realizadas no bairro Paranoá, em Brasília, durante a edição 2019 do Festival Internacional de Teatro – Cena Contemporânea, uma edificação num descampado foi o destino escolhido pela encenação, ampliando ainda mais sua inscrição no mundo a céu aberto.

A atriz Bruna Betito em cena de *Teorema 21* no bairro Paranoá, 2019⁷².

Cena de *Teorema 21* (2016)⁷³.

⁷² Foto de Lucas Oliver.

Nas duas categorias identificadas, peça de percurso e peça de destino, temos o mundo vibrando permanentemente. Todavia, a viagem e o encontro com a paisagem operam de modos um pouco diferentes. Se tomarmos a peça de percurso, são múltiplas as paisagens experimentadas pelo espectador-viajante ao percorrê-la. Já a peça de destino se detém na composição com uma única paisagem. Outro aspecto que merece destaque é que na primeira categoria temos um ponto de vista móvel do espectador-viajante, ele está percorrendo o espaço seja caminhando ou a bordo de um ônibus, trem ou embarcação. Na outra categoria esse ponto de vista está mais estabilizado, mais fixo, o espectador-viajante chega ao destino e se senta para contemplar.

Nos dois casos podemos encontrar o duplo movimento de contemplar e percorrer-descobrir que é proposto ao espectador-viajante. Um, descobre várias paisagens ao vivenciar um percurso e vê porque viaja. O outro viaja para poder ver, vai ao encontro de um destino para observar a peça, mas também para descobrir essa paragem ou, em alguma medida, que “mundo” a encenação criou no encontro com essa paisagem específica. Esses espectadores seguem fazendo parte da “cena da vida na Terra”, ele é externo e interno

⁷³ Foto: reprodução. Disponível em: <https://tempofestival.com.br/programacao/teorema-21>. Acesso em: 10 fev. 2020.

àquela geografia, está imerso em seus fluxos e contempla a paisagem.

3.4 Criar novas paisagens: estranhar os espaços conhecidos

*Deus deu a forma. Os artistas desformam.
É preciso desformar o mundo:
Tirar da natureza as naturalidades.
Fazer cavalo verde, por exemplo.
Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.*
Manoel de Barros

Se por um lado a cidade é a nossa paisagem contemporânea, a configuração própria desse organismo coletivo e altamente complexo nos coloca a todos diante de múltiplos desafios, entre eles aquele de perceber o mundo do qual fazemos parte. Estamos envolvidos por uma grande profusão de informações, texturas, cores, imagens etc. O pesquisador Nelson Brissac Peixoto (2004) aponta, então, que é preciso revelar, dar a ver aquilo que a cidade guarda e que, muitas vezes, o cotidiano acelerado e a sobreposição de suportes e informações homogeneizam.

A cidade não é um horizonte que se descortina aos nossos olhos. A arte contemporânea nasce do confronto com essa opacidade, em que o muro de concreto dos prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas e o fosco das superfícies refletoras impedem qualquer transparência. Surge do convívio com coisas que se recusam a partir, intumescidas, amorfas, amontoando-se umas sobre as outras. (PEIXOTO, 2004, p. 175).

Assim, indica que o trabalho do artista contemporâneo tem relação com descortinar a cidade, prática a que muitos encenadores também têm se dedicado quando escolhem o mundo a céu aberto como campo, tema e matéria de criação. Para Brissac, o papel da arte nesse contexto (o da cidade), entre outras coisas, estaria relacionado a criar novas imagens de cidade.

A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana. Quando parecíamos condenados às imagens uniformemente aceleradas e sem espessura, típicas da mídia atual, reinventar a localização e a permanência. Quando a fragmentação e o caos parecem avassaladores, defrontar-se com o desmedido das metrópoles como uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo. Através dessas paisagens, redescobrir a cidade. (PEIXOTO, 2004, p. 15).

Conforme propõe o autor, embora suas pesquisas deem ênfase ao campo das artes visuais, na medida em que a arte pode produzir novas imagens da cidade, a nossa experiência com essa outra paisagem urbana, que surge a partir das proposições artísticas, nos leva a redescobrir nossa própria cidade. Sua reflexão destaca ainda alguns elementos (localização, permanência, escala, distância, tempo) que são exploradores nas operações poéticas dos artistas para criar essas outras imagens da cidade no espaço de todos os dias: novas paisagens. Perguntamo-nos agora: como a encenação cria novas imagens nos espaços urbanos?

Para Karina Dias (2010, p. 145), “a experiência da paisagem deriva de um incômodo, da fissura que transforma a nossa percepção, alterando a relação que mantemos com o espaço envolvente”. Acredito que os procedimentos de composição colocados em prática por muitos encenadores operem exatamente nesta direção: tentar gerar no espectador algum tipo de incômodo em relação ao espaço. Nesse caso, encenar implicaria criar situações que, inseridas no tecido habitual da cidade, gerem um estranhamento do espaço. Ao estranhar suas formas, funcionalidades e fluxos, o encenador “desforma” o espaço conhecido, ou seja, tira da forma conhecida. Essa operação poética faz o espectador, ao deparar com esse espaço habitual redefinido pelo artista, ter a chance de se surpreender por não achar natural, por identificar algo diferente e, no deslocamento gerado por essa percepção, questionar a imagem que tinha do espaço (vistas conhecidas) e conceber outras relações entre seu corpo e as coisas do mundo (novas vistas), criando paisagens.

Para estranhar os espaços, um dos desafios com os quais os encenadores precisam lidar diz respeito a como conceber imagens que se mostrem potentes no mosaico saturado, difuso e acelerado das cidades; como criar situações que possam mobilizar no

espectador o desejo de ver e se deixar atravessar por essas paisagens criadas pela encenação.

As operações composicionais da encenação envolvem múltiplos elementos, como o espaço, o trabalho dos *performers*, a luz, o som, o texto, entre outros. A título de exemplo, procuramos apresentar alguns procedimentos da encenação para compor com os espaços, criando paisagens. Cabe ressaltar que o campo da arte é aquele da criação, desse modo, as práticas aqui descritas não têm como objetivo figurar como métodos ou modos de fazer, colocam-se apenas como compartilhamento de experiência e exercício que procura articular teoria e prática em nossas reflexões.

- *Revelar espaços*

O trabalho da encenação interessado na paisagem passa, muitas vezes, pelo desejo de dar a ver espaços que, de início, não se mostram tão expostos e aparentes. Ou, ainda, que nossa percepção já se mostre tão habituada a ele que nem seja capaz de percebê-lo mais, de ler seus detalhes, suas transformações.

Na experiência de encenar *Entrepartidas* (2010) na cidade de Porto Alegre (RS) em 2018, durante minha caminhada pelo bairro que havia sido predefinido com a produção local para a realização da peça, ao caminhar pela rua Coronel Fernando Machado, não

vemos logo de início a longa escadaria General João Manuel, que cria uma passagem, um ponto de conexão com a rua Duque de Caxias, localizada numa parte superior daquele terreno. Na nota do diário de campo, registro comentários em que podemos identificar tanto as ressonâncias afetivas do meu contato com aquele fragmento da cidade como as memórias que são acordadas, as conexões com os mundos e imagens que levo comigo e, também, a elaboração mais composicional com a encenação, a anexação da escada ao percurso da peça:

Hoje, em Porto Alegre, eu vi algumas paisagens, [...] uma longa escadaria entre paredes de casas, com a luz ao fundo. Uma escadaria que dá para cima, ver nela uma paisagem. Uma escadaria que me lembrou da peça de Vitória, da outra escada em Lisboa, acho que ela me interessa porque ela é uma aparição no meio das casas, ela é algo inesperado e conecta uma parte de baixo com uma parte de cima. [...] o meu desejo é tentar usar a escadaria para as pessoas descenderem e procurarem a casa, porque acho que pode ser um encontro inesperado precipitá-los a descobrir aquela escadaria no meio de um bairro.

Nesse exemplo em questão, identifico dois procedimentos em funcionamento: o primeiro foi inserir a escadaria no percurso do espetáculo, de modo que os espectadores teriam de descer por essa escada e ela passaria a ser parte da peça. Desse modo, agenciamos um encontro entre o corpo-escadaria e os corpos de nossos espectadores-viajantes, um espaço a percorrer que permitia uma

vista para o bairro do alto para o baixo, ampliava o campo de visão poder ver a cidade do topo da escada, alargada no horizonte.

O segundo procedimento envolveu criar algumas imagens a partir da composição entre *performers* e aquela arquitetura da escada, que nos oferecia um mezanino que dividia os lances de degraus em certo trecho do caminho (conforme indicação da seta na foto a seguir). Assim, a presença daquelas figuras, seu corpo, seu estado, seu figurino e objetos poderiam redimensioná-la, imantá-la de novos sentidos, oferecendo uma espécie de imagem poética da escadaria segundo a minha impressão como encenador.poética da escadaria segundo a minha impressão como encenador.

Registro de estudo de espaço para cena de *Entrepartidas*.

- *Compor com a arquitetura encontrada*

Um procedimento que se mostra fundamental nas operações composicionais de um encenador ou encenadora na perspectiva da criação de paisagem diz respeito à composição entre os corpos dos *performers* e as arquiteturas encontradas no espaço escolhido para a encenação. Ao adotarmos o termo arquitetura, gostaríamos de englobar tanto edificações como mobiliários urbanos na sua extensa diversidade, desde paradas de ônibus a bancos, postes – em suma, todas essas construções que constituem a gramática ou corpo da cidade. O exercício posto diz respeito à criação de uma imagem a partir dos elementos encontrados no local e os interesses temáticos, as linhas de ação dos *performers* e o seu próprio jogo com o lugar. Aquilo que nasce desse enlace entre *performer* e elementos do espaço altera temporariamente a visão conhecida ou habitual do espaço.

A apresentação de *Entrepartidas* na cidade de João Pessoa (PB) em 2018 possibilitou um novo jogo de composição com coretos. Se na versão de estreia do espetáculo utilizávamos um coreto numa praça em Brasília, agora, na capital paraibana, tínhamos uma casa de chá e um coreto na mesma praça. No caderno de campo podemos identificar a seguinte nota:

em João Pessoa, a casa de chá, seus vitrais na cúpula, sua imponência colorida. Ao mesmo tempo, usar os dois coretos daquela praça, criar entre eles alguma ligação possível. O coreto do canto para a cena inicial em que o público poderá passar por debaixo, nunca tinha visto um coreto com essa área de passagem por baixo.

Podemos flagrar nesse depoimento o modo como as características da arquitetura encontrada mobiliza as possibilidades criativas para o desenho da encenação em cada lugar. Ter um coreto que dispõe de uma área de passagem abaixo de seu piso possibilitaria ao espectador a sensação de atravessar um pequeno túnel e, depois, avançar para a parte superior; a oportunidade de perceber o espaço estando embaixo e depois em cima, cada disposição possibilitando outro modo de visão, de tocar a praça por diferentes perspectivas.

Na apresentação de *Entrepartidas* na cidade de Florianópolis em 2019, a atriz Micheli Santini, atraída pela estrutura transparente de uma parada de ônibus situada na lateral da praça em que muitas das cenas aconteciam, fez daquela arquitetura um espaço para o seu jogo improvisacional, chamando atenção inclusive para aquela parada como espécie de vitrine. Ou seja, uma nova imagem se criou no espaço a partir da percepção da *performer* para o lugar e seus objetos. Nesse caso, não se trata de uma cena pensada previamente com a participação do encenador, ao contrário, expressa o exercício dessa *performer* que procurou ampliar seu envolvimento com o

espaço, perceber seus detalhes, captar suas nuances e, a partir disso, criar também novos usos e oferecer outras possíveis visões para ele.

Micheli Santini em cena de *Entrepartidas*, Florianópolis, 2019.

Um outro exemplo de composição com a arquitetura encontrada no espaço pode ser visto em uma cena de *Todas as ruas têm nome de homem* (2015), com a imagem da *performer* Thiara Pagani incorporada às ferragens da estrutura de um prédio no centro da cidade de Vitória (ES). Temos nesse exercício composicional também o jogo com a altura: a artista está num plano superior de modo a ser vista por todos os espectadores e utiliza um megafone que possibilita amplificar sua voz, como se as próprias entranhas da edificação falassem junto com o que a mulher relata das suas experiências mais fundas sobre ser mulher na cidade. Uma paisagem que também incorpora como elemento a precariedade dos edifícios que definham nos centros das cidades.

Thiara Pagani em cena no centro de Vitória (ES).

- *Explorar planos e perspectivas*

Nas operações da encenação, estamos a todo tempo propondo aos espectadores determinado ponto de vista para sua relação com a cena. Por exemplo, quando proponho que o espectador veja a cena de uma atriz em cima de uma árvore a uns quatro metros de distância é diferente da percepção que se teria estando embaixo da mesma árvore. Nesse sentido, compor com o espaço e mobilizar renovadas percepções e relações com ele demanda experimentar essas articulações poéticas nas escolhas de posição para *performers* e espectadores. A proposta é que a cena seja vista de muito perto? Que seja vista de longe? Em deslocamento? O espectador observará de baixo algo na parte mais alta ou no mesmo plano? Que sentido estamos propondo com a cena definida nessa posição e a essa distância do público e não em outra? Essas são algumas das questões que pautam as reflexões e decisões de um encenador na relação com o espaço e que afetarão fortemente as percepções desses espectadores e sua experiência com a paisagem.

Para tornar a discussão mais concreta, gostaria de oferecer um exemplo vivenciado com o espetáculo *Todas as ruas têm nome de homem* (2015). Em uma das cenas da peça, uma atriz vestida de noiva realiza um monólogo que discute a pressão do casamento na vida de muitas mulheres. Ao longo das experimentações, pude

trabalhar diferentes planos e perspectivas para a cena na praça da Catedral Metropolitana de Vitória (ES).

Inicialmente encenei na escadaria da igreja, próximo da porta principal, o espectador também estaria ali, junto da noiva. Nessa composição, o olhar da recepção não tinha a visão do todo da catedral, estava muito próximo. Numa ocasião, experimentei ocupar um nicho em frente da catedral em que tínhamos uma fonte e um espelho d'água, embora desativados. No local, tínhamos esculturas de sapos, que imediatamente me lembraram da imagem comum a alguns contos de fadas em que a doce mulher beija um sapo e este se transforma em príncipe, imaginário que dialoga com o universo das noivas e princesas. Optei por me sentar à lateral desse espelho d'água e olhar a atriz a partir de um ponto em que a igreja estivesse inteira ao fundo, em contraponto à figura da nossa noiva, que parecia diminuir diante da imensidão daquela edificação, daquela tradição.

Visão geral da Catedral e público assistindo a cena.

Público assiste a cena.

Luciene Camargo em cena.

Atriz em cena na praça da Catedral.

Nessa segunda composição avalio que a cena ganhou mais planos: tínhamos nós, espectadores, posicionados dentro do espelho d'água, num nível mais baixo que a atriz; a atriz na borda, parte superior daquele nicho; o intervalo da calçada até o início da escadaria que levava à grande catedral. O olhar da audiência tinha, agora, a igreja inteira como plano de fundo de uma cena que criticava a ideia hegemônica de casamento e tudo que ela significa como opressão na formação de uma mulher. A opção por tirar a cena da

porta da igreja nos ofereceu, ainda, outro ganho, que foi a possibilidade de realizar a cena mesmo quando estavam ocorrendo eventos como casamentos e missas na igreja, o que anexava ao trabalho novos sentidos e atravessamentos.

- *Inscriver com as ruínas*

Alguns encenadores optam por dispor cenas em composição direta com ruínas, prova viva do passado em contraste com o momento presente. Espaços como esses, que foram habitados, que carregam um “passado impresso nas pedras, nos móveis”, operam um fascinante jogo de tensões entre temporalidades distintas, criando uma paisagem dotada de atributos próprios da sua condição de ruína. A ruína exerce um fascínio, ímã a atrair o olhar, a curiosidade, o desejo de ver dentro. Para Simmel (2013, p. 40), “a ruína carrega a vingança da natureza frente à violência sofrida pelo espírito humano que moldou suas materialidades de modo a dar forma a seu projeto”. Nós, encenadores, caímos fascinados por esses tons de ocre, paredes descascadas que mostram suas vísceras, vagões de trem corroídos pela ferrugem, dimensão trágica da destruição causada pelo sol, pelas chuvas, pelos ventos, pela maresia, pela

poluição, materializada em diferentes suportes. Continua Simmel⁷⁴ (2013, p. 45, tradução nossa): “as ruínas tendem a despertar um sentimento trágico – não tristeza – porque a destruição que elas refletem não é algo absurdo de fora, mas a manifestação de uma tendência inscrita nas profundezas do ser do destruído”.

Cena de *Entrepartidas* na Vila Maria Zélia (SP), 2019.

⁷⁴ No original: “De haí que las ruinas suelen suscitar un sentimiento trágico – que no de tristeza –, pues la destrucción que reflejan no es algo absurdo llegado

de fuera sino la manifestación de una tendencia inscrita en lo más profundo del ser de lo destruído”.

Atrizes Gleide Firmino e Luiza Guimarães em cena de *Entrepartidas* na Vila Maria Zélia (SP), 2019.

Atriz Micheli Santini em cena de *Entrepartidas* na Vila Maria Zélia (SP), 2019.

Para Simmel, as ruínas reúnem uma tensão de temporalidades, evidenciam que a vida continua de algum modo e também podem nos causar um sentimento de paz, ao perceber que a vida já habitou ali alguma vez. Pensemos nas ruínas como cicatrizes de determinado tempo presentes em nosso cotidiano, entre prédios do século XXI, vez ou outra, resiste e sobrevive uma casa do século XX, criando sinais distintos na epiderme da cidade.

Nas três fotos temos imagens de *Entrepartidas* (2010) sendo apresentada em 2019, na Vila Maria Zélia (SP), antiga vila industrial da capital paulista. No primeiro quadro, a personagem Cláudia dá as costas para sua companheira Ana, relação amorosa que se finda de modo surdo aos apelos de uma delas. A segunda fotografia mostra as personagens Pilar e Poeta. A volta para casa da primeira, muitos anos depois, resulta em não encontrar a mãe na casa onde viveu a infância. Já na última imagem temos a personagem Preá na sacada de um casarão que também está se desfazendo aos poucos, como o próprio sonho desse personagem de subir em um lugar alto, cantar uma música e ganhar um beijo da Moça Bonita, conforme propõe o enredo da cena. Não haverá beijo, sua paixão repentina em destroços, ruindo, como as paredes e janelas do casarão. São cenas em que ruínas afetivas se mesclam às ruínas de tijolos, madeira, metal e vidros.

É importante destacar que os procedimentos de composição com arquiteturas em ruínas demanda um cuidado redobrado nas visitas técnicas e nos estudos de segurança para evitar acidentes. Por esse motivo nem sempre o encenador consegue usar áreas internas, quando paredes e telhados estão fortemente comprometidos, todavia, em alguns casos é possível ter a imagem da fachada da ruína como uma espécie de fundo, de maneira que sua presença se imprima na cena e, ao mesmo tempo, não ofereça riscos aos participantes.

Podemos pensar também a ruína a partir de outros elementos para além de edificações. No caso de *Destrilhados* (2011), a encenação realizada nas antigas ruas do bairro da Ribeira, na cidade de Natal, estabeleceu forte diálogo com os restos dos trilhos que habitavam aquele espaço nas primeiras décadas do século XX.

Cena de *Destrilhados* no bairro da Ribeira.

Cena de *Destrilhados* no bairro da Ribeira.

As fotografias⁷⁵ registram dois momentos da peça em que a morte aparecia como vetor temático explorado de diferentes maneiras. Na criação das cenas, uma conexão entre o trilho morto do bonde que já não existe mais e as personagens que também perdiam os trilhos da vida.

⁷⁵ Fotos: Maurício Cuca.

- *Compor com ícones simbólicos da cidade*

Nas circulações de *Entrepartidas* (2010) experimentamos também composições com elementos bastante simbólicos de algumas cidades, verdadeiros ícones seja pela exploração turística, seja pela história e memória coletiva. Avalio que nem sempre conseguimos produzir um atrito crítico entre a cena e o diálogo com determinado espaço, no entanto a encenação acabava por criar uma nova imagem daquele local no seu encontro com a cena. Foi assim, por exemplo, em Florianópolis (SC), quando definimos a cena entre os personagens Flávio e Poeta num banco junto da centenária figueira da Praça XV de Novembro, no centro da capital catarinense, num diálogo sobre vida e afetos. Estavam lado a lado *performers* e a árvore símbolo afetivo da cidade. Em Porto Alegre (RS), o ponto de início e fim da peça era o marco zero da cidade, em frente à catedral metropolitana, ali onde oficialmente a cidade começou. Já em Salvador (BA), o ponto de embarque e desembarque (início e fim da peça) foi a parte inferior do Elevador Lacerda, arquitetura tão veiculada nas propagandas turísticas da Bahia. Um dado importante nesse caso é que a área escolhida é habitada por ambulantes, turistas, pedintes, bares etc., não se trata de um espaço asspético e enfeitado

para o turista ver. Há ali uma imagem em que a precariedade e a beleza da cidade se mesclam. Em Porto Velho (RO), apresentamos a peça na praça das três caixas d'água, ponto turístico da capital de Rondônia, haja vista que essa imagem é tão forte que figura até mesmo na bandeira e no brasão do município.

Jhony Gomantos com Elevador Lacerda ao fundo, Salvador, 2018.

Foto de ensaio de *Entrepartidas*, Florianópolis, 2018.

Jhony Gomantos em cena de *Entrepartidas*, em Porto Alegre, 2019.

Nos exemplos apresentados podemos notar que a encenação dialoga com uma espécie de cartografia mítica dessas cidades, de modo que vivenciar o espetáculo é também rever esses locais já tão difundidos, acordar memórias ali vividas e também poder percebê-los e ressignificá-los a partir da experiência vivida em *Entrepartidas*.

O contínuo exercício crítico acerca do diálogo com espaços já tão explorados no cotidiano dessas cidades, em espeical pelo mercado do turismo, nos faz pensar em questões como: esses marcos e ícones falam de qual cidade? De quais habitantes ou grupos sociais? Que outras cidades ou marcos apagados pela história oficial podemos revelar?

- *Ações, objetos e situações deslocadas de contexto*

Envolve o uso de objetos, figurinos, ações que se mostram deslocadas de contexto, bagunçando nossas lógicas pré-existentes acerca do local e nos convocando a ter com ele outra qualidade de atenção. Nesse sentido, ações, gestualidade, objetos inusitados e figurinos dos *performers* também ajudam a mobilizar a consciência paisagística dos espectadores porque reconfiguram o espaço temporariamente. Vejamos alguns exemplos presentes na prática do Teatro do Concreto com o espetáculo *Entrepartidas* (2010).

Performers em ações de *Entrepartidas*.

Cena de *Entrepartidas*.

Na sequência de fotos, temos a mulher adulta abraçada com um urso de pelúcia numa calçada em Salvador, nesse caso o estranhamento se dá pela presença inusitada que a *performer*, com o *uso do objeto*, inscreve no tecido cotidiano. Se brinquedos, a rigor, estão associados as crianças e seus espaços, aqui ele ganha outros sentidos, a solidão poderia ser um deles.

Na fotografia seguinte, a *performer* se posiciona no parapeito de um prédio de estacionamentos em Porto Alegre. Sua imagem conjuga elementos que a inscrevem na paisagem de maneira complexa, como uma *altura de risco*, a *posição do corpo* que

expressa certa possibilidade de queda, a *placa de trânsito* que segura agrega uma frase destoante – “poderia ter sido diferente” –, na outra mão um objeto luminoso que ajuda a destacar a figura. Não é comum encontrarmos essa cena quando passamos por prédios. A ação da *performer* altera a imagem habitual, convida-nos a percebê-la com curiosidade e atenção.

Já na foto seguinte, a *capa de chuva* amarela destaca a atriz no espaço, mas sua *posição* de joelhos e um homem *regando* uma flor em sua mão intensificam a carga melancólica da cena. Quantas vezes encontramos uma mulher sendo regada nas ruas da cidade? Mais uma vez, a proposição de uma situação atípica criada a partir da conjugação de diferentes aspectos – como posição, relação entre os *performers* e suas ações, estado, figurinos, objetos – redefinem o espaço.

Na sequência de fotos vemos as duas mulheres bem vestidas com os joelhos no chão, sentadas sobre seus calcanhares. A mala aberta com *abundância de um mesmo objeto* (envelopes/cartas) e o cuidado de uma para com a outra nos mostram como alguns objetos, os gestos e posições dos *performers* são elementos suficientes para criar uma nova paisagem na cidade.

Os exemplos apresentados podem dar a vasta dimensão de possibilidades que procedimentos que buscam gerar algum tipo de

estranhamento no cotidiano podem alcançar. A cada projeto artístico, encenadores e suas equipes criam outras formas de se inscrever no espaço, criando possibilidades de encontro com a paisagem.

- *Propor janelas textuais*

Em alguns casos, compor com a paisagem pode se dar também pelo uso do que gostaríamos de denominar de janelas textuais. São inscrições ou sinalizações escritas em diferentes suportes, como faixas, cartazes, placas, *outdoors* e até mesmo no asfalto ou calçada. Além disso, podemos englobar nessa categoria também pichos e grafites, expressões artísticas encontradas na maioria dos centros urbanos, seja em muros, portas, viadutos etc. O que me interessa chamar atenção é que essas frases ou palavras dotam o espaço de outras nuances, é como se pudéssemos percebê-lo também influenciados por aquele texto que ganhou foco na encenação. O texto como uma janela que se abre e nos convida a ver a paisagem de outro modo e a lhe atribuir novos sentidos a partir daquele enunciado verbal. Um olhar que se expande do texto para o espaço e vice-versa, mais que um recorte ou direcionamento estrito dado ao espaço pelo uso de um texto.

Um exemplo de uso dessas janelas textuais se deu durante a apresentação de *Entrepartidas* (2010) na cidade do Rio de Janeiro (RJ), no bairro Sulacap, em 2018. Diante dos desafios da produção local, a casa utilizada pelo espetáculo ficava distante da praça onde outras cenas são realizadas. Desse modo, um desafio que se apresentou foi o de pensar a caminhada dos espectadores dessa casa até a praça de maneira que ele ainda pudesse manter um contato sensível com o espaço e com a temática e questões abordadas pela peça. A imagem que me ocorre é a de um fio de lã. Se os espectadores caminhassem um longo trecho, já exaustos pelas idas e vindas de uma encenação com cerca de duas horas e quarenta de duração, correríamos um grande risco de se “desligarem” tanto do espetáculo quanto daquele modo poroso de estar e perceber a cidade mobilizado pela peça.

Entre as estratégias utilizadas para mantermos essa conexão com a encenação estava a de escrever pequenas frases do texto de *Entrepartidas* com giz branco no asfalto, embaixo dos postes de iluminação no trajeto que percorreriam da casa até a praça. Assim, algo pouco usual naquele espaço poderia chamar atenção desses espectadores e afetar tanto o seu modo de percorrer as ruas como de reverberar os vetores temáticos da obra.

Textos de *Entrepartidas* escritos nas ruas/calçadas, RJ, 2018.

O jogo composicional com elementos textuais e os espaços pode ter muitas variações. Nas apresentações de *Entrepartidas* realizadas em 2019 na cidade de Florianópolis (SC), durante a visita técnica para estudo dos espaços, um dos técnicos da equipe me alerta para um muro e a frase nele pichada.

Cena de *Entrepartidas*.

Como se pode ver na fotografia, encontramos uma janela textual que já fazia parte daquela paisagem: “acredite no amor”. Considerando que as relações afetivas e o tema amor e abandono são

os eixos abordados pela peça, pareceu-nos bastante pertinente incorporar aquele texto à cena. Assim, nossa composição com aquele espaço na cena final do espetáculo ofereceria ao espectador a personagem *Preá*, sentada na mureta superior, segurando um balão, ladeada por bandeirolas de festa junina, tendo ao fundo as paredes amarelas de um antigo casarão e, a seus pés, a frase encontrada no muro, como um novo texto a atravessar a dramaturgia propriamente dita da peça, oferecendo uma nova vista e percepção daquele fragmento da cidade, uma paisagem transformada.

Com o objetivo de ampliar o escopo de exemplos do uso de janelas textuais como elemento composicional com a paisagem na prática da encenação, compartilhamos a seguir mais duas experiências vivenciadas em outros contextos para além da circulação do espetáculo *Entrepartidas*.

O primeiro caso diz respeito a uma das cenas de *Todas as ruas têm nome de homem* (2015), realizada no centro de Vitória (ES). O contexto de produção do espetáculo da Confraria de Teatro, formado exclusivamente por mulheres, teve como motivação investigar as cartografias do corpo feminino na cidade. Naquele momento, o estado do Espírito Santo apresentava índices altíssimos de violência contra a mulher. O trabalho proposto pelas atrizes era um enfrentamento concreto a esse quadro. Ao longo do processo

criativo, em algumas reflexões coletivas, percebíamos que era lamentável, em pleno século XXI, precisar fazer um espetáculo abordando feminicídios e outras agressões contra as mulheres, num país ainda extremamente machista.

Foi assim que, em uma das cenas, três atrizes ocupavam uma rua e caminhavam frontalmente, vindo de certa distância até se aproximarem dos espectadores, carregando uma faixa, como aquelas das marchas e protestos, com a seguinte frase: “eu lamento ter que fazer essa peça”. Nossa composição com a paisagem procurava mobilizar um olhar para aquela rua do centro da cidade contaminada por essa reflexão crítica acerca do próprio processo.

Cena de Todas as ruas têm nome de homem (2016).

As janelas textuais também podem ser criadas a partir de objetos luminosos, sejam placas com letras ou palavras que se tornam incandescentes na paisagem pelo uso de luzes de LED, neon ou similares, seja pelo uso de projeções, como o vídeo *mapping*.

- *Compor com a luz*

Assim como é para a pintura um aspecto estruturante, a luz, no caso das encenações também opera redefinindo o espaço e criando com ele climas, atmosferas, sentimentos. É como se um *light designer* trabalhasse como um pintor de paisagens numa ampla escala na concretude da cidade. Michel Collot (2013), ao discutir paisagem e pintura, chama atenção para essas operações de composição entre lugar, atmosfera, coloração da luz e suas ressonâncias afetivas.

[...] não é necessário dar à figura humana um lugar central na paisagem para lhe assegurar sua plena ressonância afetiva. O tema da pintura da paisagem, em todos os sentidos do termo, é a emoção que circula entre o sujeito e o mundo, e que pode emanar tanto da perspectiva, da configuração do lugar, da qualidade da atmosfera e da coloração da luz quanto de uma presença humana. (COLLOT, 2013, p. 95-96).

Nesse sentido, a partir das escolhas espaciais e da composição entre a presença dos *performers* e o lugar, o pensamento de luz vai se inserir dramaturgicamente na cena, transformando-a e

dotando-a de novas qualidades perceptivas. No caso de *Entrepartidas* (2010), desde a estreia do trabalho em Brasília e nas demais apresentações em outras cidades, identifico que um procedimento recorrente em minha prática é identificar pontos de luz nos espaços trabalhados durante o espetáculo. Desse modo, conhecer os espaços no horário da peça é fundamental na rotina da equipe de direção e iluminação, porque é a partir das percepções do espaço – por exemplo, após as 19h – que definimos a disposição das cenas e dos *performers*. Isso se dá porque o espetáculo procura explorar preponderantemente as fontes luminosas que já existem no local, é a própria luz de um poste numa praça que banha a cena de outras impressões.

Já no trabalho do Teatro da Vertigem, as pesquisas e criações do *light designer* Guilherme Bonfanti tem oferecido importantes referências ao pensamento sobre luz nas encenações que se dirigem ao espaço urbano. Podemos tomar como exemplo uma das cenas de *Bom Retiro 958m* (2012), em que a atriz Luciana Schwinden lançava um olhar para os espectadores e depois se virava, caminhava descendo uma rua e o público só a via de costas, sua silhueta se apequenava quanto mais seguia em direção ao horizonte, sumindo

na cidade. Um dado marcante na cena era a luz dos postes de iluminação pública dessa rua mudarem para a tonalidade vermelha durante o deslocamento da atriz. A luz transformava completamente o espaço e tingia de certa melancolia trágica nossa sensação em relação àquela mulher que andava pelas ruas do bairro entorpecida pela fome do consumo de mercadorias enquanto todas as lojas estavam fechadas.

Cena de *Bom Retiro 958m* (2012)⁷⁶.

⁷⁶ Imagem disponível em: <http://www.vazio.com.br/projetos/bom-retiro-958m/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

A equipe de Bonfanti desenvolveu um instrumento que, acoplado previamente às luminárias dos postes, poderia ser manipulado pelos técnicos com a ajuda de um bastão, de maneira que, ao puxar uma argola com esse bastão, uma estrutura que poderíamos chamar de máscara se encaixava na luminária do poste,

possibilitando tanto mudança de cor pelo uso de gelatinas ou mesmo abrir e fechar a luz.

Luciana Schwinden em cena de *Bom Retiro 958m* (2012)⁷⁷.

⁷⁷ Imagem disponível em: www.teatrodavertigem.com.br. Acesso em: 10 jan. 2019.

- *Criar dispositivos para sensibilizar o olhar para o espaço*

Na encenação *A cidade dos rios invisíveis* (2014), do coletivo Estopô Balaio, no trajeto de trem urbano (CPTM)⁷⁸ da estação Brás até o Jardim Romano, região periférica da capital paulista, a encenação colocou em prática diferentes recursos para mobilizar nos espectadores um olhar atencioso e delicado para as paisagens vistas pelas janelas do vagão utilizado pelo espetáculo. Essa mediação entre o público e seu modo de olhar pelas janelas é feita com o uso de aparelhos de áudios com textos e indicações que sensibilizam a relação com o “fora” do trem:

*As cidades serão reflexos de um filme a ser criado e editado na imaginação do viajante. Nesse percurso é preciso olhar além para mergulhar nas imagens evocadas pela cidade e pela alma do navegador.*⁷⁹
(Transcrição de vídeo do espetáculo)

O espectador-viajante é mobilizado a ver as imagens da cidade em movimento, como no cinema, porém a partir desses estímulos que colocam o público numa atitude porosa diante do espaço atravessado pelo trem. A proposta de uso do *audiotour* é descrita no *site* do grupo do seguinte modo:

A viagem de trem é uma áudiotour com aparelhos disponibilizados pela produção. No áudio elaborado pelo grupo, são contadas as histórias dos bairros cortados pela Linha 12 – Safira da CPTM (Companhia de Trens de São Paulo) de forma poética e sensível. Depoimentos, músicas, poesias se misturam na experiência sonora e o trem, assim como a cidade, vira personagem do espetáculo. (página do grupo na internet)⁸⁰.

Essa aproximação mais poética entre espectador e paisagem circundante não é realizada apenas pelo uso dos fones de ouvido com textos previamente gravados, a própria ação dos *performers* que acompanham os espectadores nessa primeira parte do espetáculo também investe nessa mediação. Por exemplo, quando escrevem pequenas frases em *post-its*.

Registro de ação dos performers no interior do vagão.

⁷⁸ Companhia Paulista de Trens Metropolitanos.

⁷⁹ Vídeo disponível em: https://youtu.be/_p-A_w8PihE. Acesso em: 12 fev. 2020.

⁸⁰ Disponível em: <https://coletivoestopobalaio.com.br/a-cidade-dos-rios-invisiveis>. Acesso em: 12 fev. 2020.

Esses são apenas alguns exemplos de como importa aos encenadores na composição de um espetáculo a proposição de alguns dispositivos que buscam atuar no modo como os espectadores olham e percebem o espaço.

- *Contrastar visão e audição*

Um procedimento que também produz contraste em nossa relação com o espaço pode ser identificado no espetáculo *Orgia ou De como os corpos podem substituir as ideias* (2015), do coletivo paulistano Teatro Kunyn, com direção de Luís Fernando Marques. A proposta, que tem como ponto de partida uma obra literária, configura-se fortemente como um relato de experiência de afetos na paisagem urbana. A criação é inspirada no livro *Orgia – os diários de Tulio Carella, Recife 1960*, obra de Tulio Carella publicada originalmente em 1968. A encenação escolhe o Parque Trianon, na capital paulista, para propor ao espectador um percurso pelo parque com auxílio de áudio-guia.

Em dado momento da encenação, o público é dividido e segue diferentes atores num percurso dentro do Parque Trianon, na

Avenida Paulista, em São Paulo. Para o encenador [informação verbal], a montagem parte de um desejo intencional de tratar a sexualidade no espaço público, como podemos identificar em seu relato:

Acho que [*Orgia*] veio de um desejo muito profundo de ver, de colocar a questão da sexualidade, da homossexualidade, na esfera pública. Então eu acho que, quando eu coloco as pessoas em movimento em *Orgia*, eu as coloco, mesmo, pra observar a cidade. Claro que elas vão observar a cidade a partir de um filtro que eu, junto com o grupo, construo. Esse filtro, um pouco, revela algumas silhuetas, esconde outras, não é? Coloca em evidências algumas coisas. É como se eu quisesse que a pessoa encontrasse nessa cidade os buracos das fechaduras que existem pela cidade. E aí começa a brincar com essa coisa primeiro na rua, mais amplo, depois no parque, que é o que está atrás da árvore, o que está depois da esquina, o que se esconde na beira e, de fato, a gente encontra mesmo, tanto coisa que a própria cena provoca como coisas que já estão lá na cidade. Tudo te leva a olhar pra esses detalhes ou pra essas contradições. *Orgia* trabalha muito com contraste. Então você coloca no parque, o parque das crianças, a cena mais sexualizada do áudio, então isso faz com que você vá vendo coisa, encontrando coisas, vendo curvas. (Luiz Fernando Marques)⁸¹.

⁸¹ Entrevista concedida por Luiz Fernando Marques a Francis Wilker. São Paulo, 05 jun. 2017.

Performer caminha pelo parque Trianon (SP).

Público acompanha performers pelo parque.

Nessa caminhada em que nós, espectadores, perscrutamos os movimentos do ator pelo parque, atentos a cada mínimo mover do seu corpo, ao mesmo tempo estamos ouvindo uma narrativa no fone de ouvido, como se aquele homem nos confidenciasse suas experiências eróticas. Desse modo, no plano da relação direta com o espaço, estamos vendo crianças no balanço, pais conversando sentados nos bancos. Em contraste com esse cotidiano, no áudio, acompanhamos narrativas sexuais do protagonista. Entre o que

escuto e o que vejo há uma grande distorção, de modo que aqueles relatos, ao contrastarem com a paisagem real na qual nos encontramos, fazem que nossa percepção se renove e seja capaz de captar novos estímulos, perceber o espaço em que estamos de maneira expandida e detalhada.

- *Explorar os cursos do tempo*

A passagem do tempo tinge de outros matizes o espaço e transforma a nossa percepção da paisagem, conforme destaca Ingold (2015, p. 199, grifo do autor):

o tempo não é tanto um *objeto* de percepção quanto aquilo que percebemos *nele*, subscrevendo as nossas próprias capacidades de ver, ouvir e tocar. Conforme o tempo muda, assim essas capacidades variam, levando-nos não a perceber coisas diferentes, mas a perceber as mesmas coisas de maneira diferente.

Se os fluxos do tempo nos fazem ver o mesmo de modo diferente, sabemos que o céu, as nuvens, o sol, a lua, os ventos, os vapores atmosféricos têm absoluta influência nos modos como percebemos o mundo a céu aberto.

O céu, então, não é um objeto de percepção. Não é tanto o que vemos quanto o que vemos *nele*. Vemos no céu como vemos na luz, porque o céu *é* luz. Na verdade *os pintores sempre souberam disso*, quando em suas telas tentavam transmitir a experiência da vinda à luz do mundo. Para eles, assim como para nós, *o céu não é*

iluminado, ele é a própria luminosidade. (INGOLD, 2015, p. 197, grifo nosso).

Considerar essas permanentes metamorfoses do espaço a partir dos cursos do tempo pode operar como um importante elemento de composição para a cena, que afeta o tipo de experiência que a encenação deseja propor. Considerar esser aspecto implica a definição de horários mais precisos para a realização dos espetáculos a partir dos interesses poéticos do encenador na construção de sentidos para a cena.

No caso de *Entrepartidas* (2010), a proposta é que o espectador vivencie no início da peça a cidade no final da tarde, quando deparamos com um forte trânsito por conta do fim do expediente, a escuridão que começa a se inscrever, convocando as luzes da urbe. Assim, ele tem a chance de perceber esse trânsito entre dia e noite na sua vivência do trabalho. Ao final da peça, os espectadores deparam com a noite inscrita no espaço, as ruas um pouco mais silenciosas, menos carros – uma outra densidade abraça a cidade. Assim temos a possibilidade de percepções distintas para os espaços porque o próprio tempo os redefine, inserindo outros movimentos, demandando novas qualidades de atenção do corpo, outras paisagens emergem no espaço conhecido.

O jogo com esses cursos do tempo fica bastante evidente em espetáculos que procuram dialogar composicionalmente com as alterações provocadas no espaço pelo pôr-do-sol ou as dinâmicas da noite, conforme comentamos neste Caderno ao abordar os espetáculos *Dias felizes* (1993) e *Braakland* (2007) como “peças pintura de paisagem”. Operação composicional semelhante podemos encontrar em *Teorema 21* (2016), do paulistano Grupo XIX de Teatro, especialmente nas apresentações realizadas no bairro Paranoá, em Brasília, durante a edição 2019 do Festival Internacional de Teatro – Cena Contemporânea. Os registros fotográficos evidenciam a força poética do céu e suas dinâmicas de luz e cor.

Imagens das apresentações de *Teorema 21*, em Brasília, 2019⁸².

Nesse contexto, perceber o espaço envolve se atentar aos amarelos e laranjas do céu, à luminosidade do pôr-do-sol que vai banhando performers, objetos, espectadores e também os próprios temas, textos e as relações e questões exploradas na encenação. Uma

⁸² Fotos de Luiz Fernando Marques.

experiência em que o desencadear das ações da cena estão amalgamadas com o curso do tempo, uma vivência do crepúsculo.

3.5 Compor com o imprevisível: atravessamentos poéticos do inesperado

A paisagem não é uma materialidade exclusivamente estática e sua produção envolve uma gama indeterminada de elementos presentes no cotidiano das cidades. Assim, outros elementos paisagísticos operam na criação de uma paisagem e eles independem da vontade do projetista de uma praça ou bairro e, também, das escolhas de um encenador para determinada cena. Há, aqui, uma emergência das ruas, do mover e da intensidade da vida na cidade contemporânea. A vida humana e a natureza produzindo uma infinidade incontável e imprevisível de atravessamentos poéticos polissensoriais. O som de um helicóptero que cruza o céu, a sirene do carro de polícia que tenta passar pelo engarrafamento de carros, o som do choque entre um *skate* e o calçamento de uma praça, o vento que move nossos cabelos, os pingos da chuva que chegam timidamente, a pessoa em situação de rua que se aproxima e pode até interferir no andamento de uma cena, o cheiro de pipoca do carrinho que uma senhora desliza pela calçada, o ônibus lotado de passageiros que trafega lentamente pela rua, a marcha efusiva dos jovens voltando da escola para casa, a roda de violão ou de capoeira

num canto da praça... uma lista interminável de possibilidades. Esses elementos pertencem ao campo do inesperado, daquilo que não podemos ter controle quando encenamos um trabalho no mundo a céu aberto. Assim, mostram-se como presenças que também operam na experiência da paisagem, porém independem das intencionalidades de um encenador, porque aqui estamos tratando do campo do imponderável. Existem casos em que o encenador pode estudar um lugar para identificar suas práticas cotidianas e criar a encenação a partir delas, por exemplo, o sino da igreja que toca às 18h, o grande número de estudantes que cruzam aquele espaço cotidianamente às 18h15, nesses casos, há uma intencionalidade que mapeia o lugar e se interessa em dialogar poeticamente com essas especificidades recorrentes que se inscrevem no lugar. Assim, o denominado nesta tese por “atravessamentos poéticos do inesperado” trata daquilo que aparece e que foge de nossas intenções e previsões como encenador. Ofereço dois breves exemplos:

Quando o Teatro do Concreto apresentou, em 2019, a peça *Entrepartidas* (2010), na cidade de Florianópolis, enquanto os espectadores acompanhavam algumas cenas numa praça, uma noiva e um noivo estavam fazendo fotos no mesmo local. Como a temática do espetáculo em questão aborda amor e abandono, aquela imagem de uma mulher vestida de noiva com seu par a fazer fotos em

diferentes pontos da praça redimensionou a paisagem e a própria relação dos espectadores com a peça, por acreditarem que a ação poderia fazer parte da encenação. O encenador e os *performers* jamais teriam como prever um casal de noivos em cena, são presenças emergentes na paisagem.

Cena de *Entrepartidas* (2010), Florianópolis, 2019.⁸³

Esse encontro com o imprevisível que marca as encenações no mundo a céu aberto nos coloca também diante da face violenta das grandes cidades. Quando da apresentação de *Entrepartidas* (2010) no Rio de Janeiro, num bairro conhecido como Sulacap, um

fato abalou o ator Jhony Gomantos, a mim e ao grupo feito um abalo sísmico de grandes proporções, como um terremoto devastador. Nessa encenação é comum utilizarmos carros de apoio para deslocar os atores de um ponto a outro em que as cenas ocorrem, de modo que, quando o espectador chega a determinado ponto do percurso, o ator já está lá em ação. Nessa apresentação, um carro estacionou na calçada de uma casa, provavelmente um morador ou visitante, simultaneamente, o ator Jhony vai chegando em outro carro e pede ao motorista para apagar os faróis de modo que não chamem muita atenção. Quando o carro que está com o ator vai parando lentamente, alguns metros atrás do carro estacionado, o motorista do primeiro carro abre as portas do automóvel e tira da cintura uma arma de fogo, mirando-a para o ator que estava descendo do carro de apoio. Tudo em uma fração de segundos. Eu estava diante dessa cena da vida real e pude pedir ao homem armado calma, que não atirasse, que era apenas uma peça de teatro que estava acontecendo. Argumentos acompanhados pela frase “moço, pelo amor de Deus, não atira em mim não”, proferida por um corpo que tremia e embargava a voz. Naquela noite, envolvidos com o espetáculo, todos nós ficamos muito sensibilizados. Era a sequência final de cenas da peça, foi a

⁸³ Foto de Thiago Sabino.

única apresentação na história dessa peça que estreou em 2010 e que já se apresentou mais de cem vezes, que a frase que finaliza o espetáculo foi dita por Jhony entre lágrimas e tremores, como um sismógrafo hipersensível: “que a cavalgada não tenha fim, nem em Deus⁸⁴”.

Embora nosso estudo não tenha como foco discutir o trabalho do *performer*, é pertinente evidenciar a dimensão do risco que está em jogo nas encenações que mergulham nos espaços abertos das cidades. Essa dimensão ganha nitidez nas reflexões de Antônio Carlos de Araújo Silva acerca do trabalho dos atores em *BR-3*:

O elemento do risco físico também estava potencializado no espetáculo. Na verdade, trata-se de um aspecto central no trabalho de ator do Vertigem. **Interpretar ao ar livre, à beira das marginais, em um rio poluído ou sobre margens inclinadas, colocava os atores em constante estado de perigo.** Muitas das cenas ocorriam sobre embarcações leves, às quais se tinha que entrar e sair com rapidez, ou permanecer em pé dentro delas, dizendo o texto sem se desequilibrar. [...] As bermas de concreto inclinadas, a presença de ratos e baratas, o risco de contaminação pela sujeira acumulada e, ainda, a atitude agressiva dos motoristas nas marginais ou dos transeuntes sobre as pontes – inconsequentes a ponto de jogar pedras nas embarcações –, tudo isso gerava um estado de alerta e preocupação. **A interpretação, em tal contexto, exigia o aguçamento máximo da sensibilidade, a obrigação irrevogável de se estar no**

aqui e no agora e o instinto de sobrevivência sempre à flor da pele. Tais condicionantes, aliadas ao princípio autoral do trabalho do ator, à utilização de elementos autobiográficos e à busca do desenvolvimento pessoal, intensificavam a ligação do registro interpretativo com o universo da performance. *A atuação aqui é encarada menos como atividade profissional e mais como campo de experiências.* (SILVA, 2008, p. 139, grifo nosso).

Nota-se, assim, que o *performer* é um corpo que, ao estar imerso no *mundo-tempo*, consequentemente sofre os riscos dessa exposição ao real. Cada projeto de encenação criará uma geografia própria em que os riscos se diferenciam. Se em *BR3* tínhamos os perigos das águas poluídas, em *Entrepartidas* havia o do trânsito e em *Zona!*, os movimentos do mar aberto. Cada espaço e cada contexto demandam outras atenções por parte dos *performers* e encenadores, o que exige uma leitura cuidadosa do espaço, seus elementos e fluxos. Assim é comum em encenações dessa natureza que o trabalho do *performer* se efetive como imersão num campo de experiências, em que sua expertise nas artes da cena é apenas um dos aspectos que o caracteriza, somando-se a ele outros componentes como capacidade de dirigir um ônibus ou guiar uma embarcação, conseguir subir em lugares altos, escalar prédios etc.

⁸⁴ Fragmento do poema “Passagem das horas”, de Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), que integra o texto de *Entrepartidas*, do dramaturgo Jonathan Andrade.

Em suas reflexões sobre o trabalho do ator, a encenadora norte-americana Anne Bogart (2011, p. 70) comenta: “o que um ator faz para arrebatá-lo? Ele estabelece uma paisagem interna complexa e tenta permanecer presente dentro dela”. O que Bogart evidencia diz respeito à cosmogonia daquela peça que em que o ator atua, a temas, personagem, conflitos, motivações, sentidos – nesse caso, falamos de uma atuação dentro dos parâmetros mais recorrentes do que se entende como o trabalho do ator num espetáculo no teatro. No caso dessas encenações que discutimos ao longo de nossas análises, o *performer* também tem essa demanda de plasmar um mundo interno no qual transita ao longo de uma peça (que tem relação com seu personagem, figura ou tema do trabalho), porém um novo e desafiante componente se soma ao seu fazer, exigindo-lhe novas ferramentas e procedimentos, porque ele tem também uma paisagem externa, a concretude de um espaço real do qual faz parte e onde atua imerso em suas complexas dinâmicas.

3.6 Materialidades do projeto cênico: novos sentidos a cada paisagem

Uma dimensão inerente ao trabalho da encenação, independentemente da espacialidade escolhida para realizar o espetáculo e mesmo as preferências estéticas, técnicas e poéticas do

encenador, diz respeito à sua lida com os materiais cênicos do projeto em desenvolvimento, aqueles que não são, a rigor, oferecidos pelo espaço. Vejamos como isso se dá no caso da encenação e suas composições com a geografia de determinado lugar.

Se o espaço tem suas materialidades próprias que operam na produção de paisagem, o mesmo pode ser pensado em relação ao universo mais específico da cena. Sendo a cena aqui projetada numa perspectiva de criação de paisagem, as materialidades por ela oferecidas também se configuram como elementos paisagísticos imbricados na criação de uma encenação no mundo a céu aberto. Para Pavis (1999, p. 235), o que chamamos de materiais cênicos podem ser compreendidos como:

As diferentes artes ou práticas cênicas (pintura, arquitetura, projeções fixas e animadas, música, ruídos, enunciação do texto) são às vezes chamadas quando consideradas sob o aspecto de signos, de sistemas significantes ou sistema cênico. Os materiais cênicos são os signos usados pela representação em sua dimensão de significante, a saber, em sua materialidade.

Consideramos então como materialidades do projeto artístico ou materiais cênicos o próprio corpo dos atores, suas ações, os textos que são ditos, bem como os objetos de cena e figurinos utilizados e a atmosfera da cena de maneira mais geral, aquele micromundo que depende e se sustenta na presença e no jogo entre os *performers*.

Nesse caso, infere-se que uma peça como *Entrepartidas* (2010), do Teatro do Concreto (DF), que foi apresentada em 21 cidades, ou seja, em paisagens muito diferentes, carrega alguns materiais próprios que ganham novos sentidos a cada paisagem urbana em que a encenação se inscreve, como podemos ver abaixo nas imagens de uma das cenas iniciais da peça na qual temos o mesmo ator e seu figurino (saia de tule, sapato plataforma, tronco nu), mas em composições bastante distintas dadas as especificidades de cada lugar, redimensionando a paisagem

Cena de *Entrepartidas* em Belo Horizonte (2016).

Cena de *Entrepartidas* no Rio de Janeiro (2016).

Cena de *Entrepartidas* em Porto Alegre (2018)⁸⁵

⁸⁵ Foto de Claudio Etges.

⁸⁶ Foto de Thiago Sabino.

Cena de *Entrepartidas* em Porto Alegre (2019), período de inverno, participar daquela paisagem demandou outras camadas de roupas no figurino⁸⁶.

Cena de *Entrepartidas* em Florianópolis (2019)⁸⁷

⁸⁷ Foto de Fábio Rosemberg.

Cena de *Entrepartidas* em Porto Velho (2018)⁸⁸

⁸⁸ Foto de Eliane Vianna.

CADERNO QUATRO
UMA POÉTICA DA GEOGRAFIA:
A ENCENAÇÃO-PAISAGEM
E O ENCENADOR-GEÓGRAFO

*Pense em quantos anos foram necessários para
[chegarmos a este ano
quantas cidades para chegar a esta cidade
e quantas mães, todas mortas, até tua mãe
quantas línguas até que a língua fosse esta
e quantos verões até precisamente este verão
este em que nos encontramos neste sítio
exato
à beira de um mar rigorosamente igual
a única coisa que não muda porque muda sempre
quantas tardes e praias vazias foram necessárias
[para chegarmos ao vazio
desta praia nesta tarde
quantas palavras até esta palavra, esta*

Ana Martins Marques

4.1 O desafio de nomear a encenação no mundo a céu aberto: a encenação-paisagem como horizonte

Existe um conjunto de projetos cênicos da produção teatral brasileira contemporânea que se interessa por um diálogo composicional longe do edifício teatral institucionalizado, ou seja, dirige-se ao espaço urbano de modo amplo, num encontro intencional com a paisagem em que *performers* e espectadores estão imersos nos fluxos do mundo-tempo ao participarem de encenações em ruas, praças, rios, bairros etc. Em face desse fenômeno, que se acentua desde a década de 1990, o termo “encenação”, embora útil, parece não conseguir abarcar sozinho toda a complexidade de dinâmicas envolvidas nessas criações. Por encenação nomeamos o musical *Rei Leão*, em cartaz num teatro privado na cidade de São Paulo, como também a montagem *A cidade dos rios invisíveis* (2014), da Estopô Balaio, em que espectadores precisam tomar um trem até o bairro Jardim Romano, na periferia da capital paulista, caminhar por suas ruas, entrar em casas e se dirigirem até o rio. Também chamamos de encenação a versão de Daniela Thomas para o clássico de Bertold Brecht, *Mãe coragem* (2019), que ocupa um ginásio de esportes do Sesc Pompeia, que teve seu chão coberto de terra. Com isso, pode-se afirmar que todos esses projetos de

encenação se inserem no campo do teatro e articulam poeticamente elementos como texto, atores, espaço, iluminação com formulações de sentido próprias de cada grupo de artistas. Porém como podemos tratar aquilo que diferencia de modo estrutural essas criações? Como fenômenos singulares podem também receber distinções conceituais que os contemplem de maneira mais precisa?

O interesse pela noção de *encenação-paisagem* é motivado por essa necessidade de encontrar ferramentas conceituais com maior precisão para a análise de fenômenos teatrais que operam em projetos como esses que são analisados ao longo deste estudo. Quase sempre espetáculos que se lançam ao encontro com o horizonte reivindicam a presença do céu, mergulham nos fluxos da cidade, fazem espectadores percorrerem os espaços, abraçando a geografia no seu sentido primário de grafia ou texto da Terra.

Para melhor examinarmos as nuances desses projetos cênicos em busca de contornos mais precisos para o conceito que nos interessa, o primeiro exercício ao qual nos propomos foi o de mapear algumas noções mais recorrentes para denominar criações cênicas dessa natureza. Ainda que estas não tenham se dedicado especificamente a pensar a paisagem, muitas vezes elas são utilizadas para nomear essas práticas artísticas que se

desvencilharam do edifício teatral institucionalizado. Metodologicamente, operamos procurando relacioná-las com algumas encenações de maneira a poder identificar aquilo que a encenação-paisagem não é.

1) Poderíamos pensar essas encenações como *teatro processional*? Se considerarmos que em muitos desses projetos o público caminha seguindo o desenrolar das cenas, o que lembra a imagem medieval de uma procissão, o termo tem pertinência. Ao utilizar a palavra processional na análise de seu espetáculo *O paraíso perdido* (1992), em que espectadores acompanhavam as cenas no interior de uma igreja, o encenador Antônio Araújo (2011b, p. 171) assim o descreve:

Tomando como referência o teatro medieval, pretendíamos construir um “drama de estações” contemporâneo. [...] o espetáculo deveria assumir um caráter processional, com a plateia acompanhando as cenas em pé, e se deslocando de um ponto a outro.

Entretanto essa categoria não consegue dar conta de todas as nuances presentes no fenômeno. Em *Dentro é lugar longe* (2013), da Zózima Trupe, os espectadores estão a bordo de um ônibus que percorre a cidade, ou seja, não encontramos uma ação processional. Em *Entrepartidas* (2010), a encenação mescla momentos de caminhada e outros a bordo de um micro-ônibus, isto é, não se trata

somente de um percurso processional. Se tomarmos como exemplo a encenação holandesa *Braakland*, apresentado no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (SP), em 2007, em que os espectadores são levados de ônibus até um descampado nos arredores da cidade, caminham até o local específico da encenação e se sentam numa arquibancada ali montada para acompanhar as ações dos *performers* junto à paisagem, fica impossível aplicar a noção de teatro processional, embora seja explícita a imbricação composicional entre cena e os fluxos do mundo-tempo. Então a noção de “processional” se mostra restritiva justamente por focalizar apenas o ato de caminhar em grupo acompanhando determinado ponto focal: seja um ator, a cena ou seu arquétipo mais antigo, que seria um andor com a imagem de um santo.

2) A expressão “teatro de rua”, que tradicionalmente abarca diferentes práticas que não se realizam dentro de um edifício teatral institucionalizado, contemplaria os fenômenos teatrais que integram nosso exame? A tradição popular do que se convencionou chamar de teatro de rua rememora a Antiguidade, seu berço, os cortejos festivos em homenagem ao deus do vinho, como já vimos ao comentar as práticas teatrais na Grécia rural. Sua marca é a ocupação de espaços públicos por artistas que representam seus números, suas cenas e seus espetáculos desde tempos longínquos.

Cena de Próspero e os orixás – a Tempestade (2017), Grupo Tá na Rua (RJ).

Cena de Caliban – a Tempestade de Augusto Boal (2017), Ói Nóz Aqui Traveiz (RS).

Trata-se de uma prática que se caracteriza, então, por essa inserção espetacular nas vias da cidade e que carrega também o traço histórico da exclusão, visto que esses artistas muitas vezes eram expulsos de espaços de representação institucionalizados e, entre seus fazedores, podiam também ser encontrados representantes de camadas menos abastadas da sociedade. Um secular fenômeno teatral que ficou tantas vezes à margem do mercado das artes e mesmo da produção de conhecimento acadêmico específico.

A escolha por um determinado espaço de representação pode caracterizar uma opção estética, mas historicamente o teatro de rua corresponde a uma contingência, derivada de um processo de expulsão dos artistas dos espaços de representação construídos pelo homem. (MATE, 2015, p.187).

Nessa perspectiva, os expedientes do teatro de rua foram por muitos anos associados à sua filiação estética, aos folguedos populares, ao carnaval, de onde advém o recorrente uso de roupas coloridas, instrumentos musicais e perna-de-pau. Do ponto de vista da ocupação do espaço, interessavam áreas de grande fluxo de pedestres, como praças, pátios, largos e, via de regra, os espectadores formavam uma roda ao redor da cena. Talvez essa imagem descrita seja aquela que guardamos em nossa memória das primeiras experiências em apreciar os artistas de rua. Essas escolhas estéticas sempre vincularam essa prática a uma noção de arte

pública, popular e preocupada com a democratização do acesso aos bens culturais, visto que significativa parcela da população não frequenta o edifício teatral, é na rua que se dá o encontro com a cena.

Por vários anos, a roda foi o espaço preferencial dos fazedores teatrais de rua, sobretudo aqueles que mantinham relações mais estreitas com as expressões da tradição popular e tinham sua proposta estética baseada em manifestações, folguedos e festividades de caráter religioso/profano. De alguns anos para cá, porém, o desejo de um espetáculo deambulante que caminhasse pelas ruas, saindo de seu nicho de segurança dentro da “bolha” formada pelos atores em ação para penetrar nos complexos fluxos urbanos, levou muitos coletivos a estabelecerem outros tipos de espacialidade cênica e, portanto, outras formas de relação com o público e com a cidade. (TURLE, 2016, p. 29).

Esse tema nos demandaria uma grande deambulação, é larga sua historiografia e, no Brasil, podemos encontrar nuances diferentes no modo dos grupos e artistas se organizarem durante a ditadura militar e, depois, no processo de abertura política e democrática. Todavia, após a década de 1970, a profusão dessa produção e sua ampliação em diversos traços de linguagem são inegáveis. Ao menos no Brasil, como tem sido defendido por diferentes pesquisadores dedicados ao tema, entre eles André Carreira, Licko Turle e Jussara Trindade, seria impossível falar de teatro de rua no singular. São muitas as formas tomadas por essa prática nas três últimas décadas.

Nos primeiros anos do século XXI, diversificaram-se não apenas grupos “de rua”, mas propostas cênicas

contemporâneas em que a cidade torna-se o elemento definidor da própria teatralidade: a cidade como “cenário” da representação, lócus de intervenção urbana ou, ainda, como “dramaturgia”. (TURLE, 2016, p. 20).

Como vimos, a cidade de modo mais amplo se configura como espaço operativo do interesse artístico e, nesse encontro entre artista e cidade, novas poéticas emergem. Evidência disso é que no Brasil tem sido usual nos últimos anos o uso das expressões “teatro de rua” e “teatro na rua” para tentar dar conta das distinções que essa explosão de formas construiu. De modo que o teatro de rua parece mais vinculado a determinadas formas de representação e organização no espaço e teatro na rua fosse adepto de outros expedientes, e a rua é um aspecto dessas criações, em que seu uso ganha outros traços. Se o termo “rua” já não é suficiente para refletirmos sobre distintas práticas artísticas, como fica evidente na própria argumentação dos pesquisadores que se dedicam ao tema, questiono: quais espaços são praticados por essas criações?

[...] já é conhecimento corrente, hoje, que o termo “rua” precisa ser relativizado quando se fala em teatro “de rua” [...] espetáculos “de rua” são apresentados nos mais diversos espaços, sejam nas cidades ou fora delas: praças, largos, jardins, parques, calçadas, escadarias, monumentos, entradas e terraços de edificações, *foyers*, pátios de estacionamento, vilas, estações de trem e metrô, terreiros, quadras esportivas, pátios de escolas, campos de futebol, praias e orlas marítimas, trapiches, barrancos de rios, conveses de embarcações, terrenos baldios,

construções abandonadas, pontes, viadutos, ladeiras, alamedas, avenidas [...]. (TURLE, 2016, p. 26).

Na descrição diversificada de espaços oferecida anteriormente, pode-se constatar que são muitos e diversos os espaços que a encenação brasileira contemporânea se propõe a praticar no jogo da criação com a cidade do século XXI. Nossas cidades são espaços múltiplos marcados pela mobilidade, velocidade, profusão e sobreposição de imagens, comunicação em tempo real e acentuada desigualdade social. Muitas são as espacialidades que a humanidade produziu desde a Revolução Industrial: edifícios, viadutos, linhas de trem, de metrô, terminais de ônibus, barragens etc. Como poderia o teatro, que desde os primórdios se interessa pelo espaço aberto, pelo céu e pela terra, ainda manter pouca variação de formas? Acredito que a noção de rua se mostre tão cara e inscrita em nosso imaginário para abarcar tantas formas porque se fixou como símbolo daquilo que nos remete a um teatro que não se abrigou num espaço fechado. A rua ainda nos lembra de uma conexão com a geografia da Terra da qual fazemos parte, espaço aberto aos fluxos do *mundo-tempo*, onde corremos perigo, onde podemos ser surpreendidos a qualquer momento pelo imprevisível pulsar da vida cotidiana.

Além disso, ao utilizarmos de maneira genérica categorias como “teatro de rua” ou mesmo “teatro na rua”, desconsideramos um aspecto importante e muito presente nas encenações que se enlaçam com a paisagem, que diz respeito à escolha do lugar. Por exemplo, uma obra como *Dias felizes* (1993), encenada por Manguiera Diniz no lago Paranoá, em Brasília, além de não usar aquilo que entendemos como uma rua, evidencia uma opção muito precisa do encenador em relação à definição de um espaço para o acontecimento cênico. O projeto de sentido dessa encenação requer um espaço específico em que se tenha um lago. Dessa escolha poderíamos nos perguntar: qualquer tipo de lago pode ser utilizado nessa peça? Existem algumas características necessárias nesse espaço para que o trabalho possa ser apresentado? Com isso, queremos dizer que a especificidade do espaço é também um componente definidor das encenações que estamos estudando, não bastando unicamente o aspecto da imersão nos fluxos do mundo-tempo, existe ainda uma intencionalidade dramatúrgica nas escolhas espaciais.

Dessa forma, conclui-se que a expressão “teatro de rua” não consegue mais abarcar a diversidade de práticas estéticas e diálogos com a cidade que a encenação de nossos dias opera. Se o denominador comum de parcela considerável dos espaços

escolhidos pelos projetos artísticos revela esse desejo de imersão na vida, essa presença do horizonte, esse estar sujeito aos fluxos do *mundo-tempo*, parece-me que é preciso encontrar uma categoria conceitual que considere essas características que estão presentes nas ruas, mas que também leve em consideração as especificidades evidenciadas com as escolhas espaciais, como demonstram obras que são encenadas em rios, aos pés dos morros, nos descampados, enfim, em paisagens múltiplas.

3) Podemos pensar essas encenações na perspectiva do *teatro ambiental* (*environmental theatre*)? A proposição do estudioso americano dos estudos da performance Richard Schechner é de grande importância nos redimensionamentos da cena e ao longo dos anos tem subsidiado muitas reflexões em diferentes estudos e partes do mundo. Por um lado, reivindica uma cena em que não há separação espacial entre *performers* e espectadores, ambos são parte de um mesmo ambiente – dissolve-se, assim, a ideia de palco e plateia. Temos aqui um ponto de convergência com muitas das criações que nos interessam, essa maior proximidade ou mesmo intimidade entre *performer* e espectador. É exatamente esse ponto, que diz respeito à proximidade, partilha e interação, um aspecto central na formulação dessa noção, conforme podemos ver: “Quais são as relações de interação presentes no acontecimento teatral? 1)

entre os atores; 2) entre as pessoas do público; 3) entre os atores e as pessoas do público. Todas essas três relações são do tipo primário” (SCHECHNER, 1973, p. 19-20). Assim, Schechner configura uma espécie de matriz fundamental que se sustenta em três níveis de interações. Nesse momento ainda não temos a dimensão espacial como vetor estruturante do fenômeno, o que vai aparecer no que chama de relações secundárias:

1) relação entre os elementos da representação; 2) relação entre os elementos da representação e os atores; 3) relação entre os elementos da representação e o público; 4) relação entre a representação e seu conjunto e o espaço onde se realiza a representação. (SCHECHNER, 1973, p. 23).

O espaço aparece então como último nível das relações secundárias descritas. Todavia o autor faz uma premonitória advertência em seu texto: “essas relações são secundárias atualmente, porém, podem se converter em primárias com o passar de poucos anos” (SCHECHNER, 1973, p. 23). De fato, as projeções de Schechner se confirmaram e hoje podemos discutir o aspecto do espaço com grande centralidade em muitas encenações.

O *environmental theatre* prevê o trabalho de encenação tanto num espaço totalmente transformado para abrigar as cenas como também no que chama de espaço deixado como se encontra. De modo geral, o autor advoga em favor de um teatro que promova os

intercâmbios espaciais, que subverta as convenções preestabelecidas entre cena e plateia.

Uma vez eliminados os assentos fixos e a divisão do espaço, começam a ser possíveis relações completamente novas. Pode-se verificar contatos corporais entre atores e espectadores; se pode variar o nível das vozes e a intensidade da interpretação; pode-se produzir a sensação de participar em uma experiência comum e, a coisa mais importante, cada cena pode criar seu próprio espaço seja circunscrito a uma área limitada, seja preenchendo todo o espaço disponível. (SCHECHNER, 1973, p. 31).

Nessa direção, as proposições de Schechner me interessam porque também se mostram desejosas de que o acontecimento teatral produza a sensação de participar de uma experiência comum e demandam proximidade. Chama atenção também essa possibilidade de jogo com o espaço na disposição das cenas. Embora o autor comente que nosso cotidiano é marcado pelo intercâmbio de espaços e pelo movimento, e que basta olharmos as praças, as ruas, as marchas, seus estudos iniciais não se dedicam a verticalizar essa discussão que envolve a cena como um espaço a percorrer. Além disso, se na base de sua proposta temos como foco que *performers* e público partilhem de um mesmo espaço, sem delimitações acentuadas, logicamente isso pode acontecer no interior de um galpão ou mesmo no pátio de um presídio desativado, como em *Apocalypse I, II* (2000) do Teatro da Vertigem. Na medida em que

focaliza a dissolução de limites e a proximidade entre atores e espectadores, não discute a encenação como projeto que mobiliza a deslocação no espaço e a presença do horizonte, esse céu sempre presente e a imersão nos fluxos do *mundo-tempo*, o encontro com a paisagem. Nesse sentido, não entendo que a noção de *environmental theatre* consiga abarcar a singularidade de projetos de encenação como *BR-3* (2006), do mesmo Teatro da Vertigem, em que a noção de viagem, o uso de diferentes espaços, a relação direta com o rio e o horizonte se mostram tão fortes. Em síntese, não bastaria anular a distinção palco-plateia, se apresentar em espaços não institucionalizados e investir nos diferentes níveis de interação para traduzir conceitualmente a discussão que aqui proponho em torno do encontro entre encenação e paisagem.

4) A terminologia *teatro criado em lugar específico* contemplaria as encenações que buscam a relação com a paisagem?

O pesquisador Patrice Pavis (2017, p. 313) define o teatro criado em um lugar específico, numa associação direta com o *site-specific* advindo das artes visuais, da seguinte maneira:

Quando o teatro está “fora de si”: saiu de seu lugar tradicional, fechado e institucional, quando transborda para a rua ou não importa para qual quadro não especificamente criado a fim de abrigá-lo, ele se torna *site-specific*, isto é, *in situ*. Ele é então concebido não como um lugar a preencher, uma tarefa a cumprir, mas

como uma experiência que parte das condições concretas do lugar.

Essa formulação é aspecto estruturante da noção de encenação-paisagem porque considera um projeto artístico que parte das condições concretas do lugar. Seguindo essa premissa, podemos dizer então que uma peça como *O livro de Jó* (1995), do Teatro da Vertigem, encenada nas dependências de um hospital desativado, é uma obra de natureza *site-specific*, no entanto não a consideramos como uma encenação-paisagem, uma vez que está restrita a um espaço fechado, *performers* e espectadores não estão imersos no *mundo-tempo*. A dimensão do deslocamento também permeará o que Pavis configura como teatro criado em um lugar específico:

Às vezes, mas não necessariamente, o público é convidado a deslocar-se segundo um percurso mais ou menos traçado, a seguir os caminhos de um “passeio performance”, ele é levado a seguir os artistas pelas ruas e pelos lugares os mais insólitos. Caminhando, o espectador *flâneur*, passeante, dá uma resposta emocional ao seu ambiente, diferente da do espectador sentado e imobilizado da tradição ocidental. (PAVIS, 2017, p. 313).

Embora o pesquisador assinale uma dinâmica operativa da encenação-paisagem, esse espectador que faz um “passeio”

valorizando a deslocação como condição que oferece novas articulações perceptivas. Ele mesmo indica que nem todo teatro de natureza *site-specific* se interessará pelo deslocamento do público no espaço. Com isso, conclui-se que ao teatro *site-specific* não é uma condição para que o espectador percorra o espaço nem que *performers* e público estejam imersos no *mundo-tempo*. Além disso, a noção de *site-specific* de Pavis ainda se mostra muito fiel aos princípios que nortearam a produção *site-specific* nas artes visuais, sobretudo nos Estados Unidos das décadas de 1960 e 1970, a saber, prezando por uma relação indissociável entre obra e o sítio: “Uma performance *in situ* não é transponível, ela renuncia a toda universalidade, se concentra nas condições locais, utiliza os talentos locais, o gênio do lugar, as expectativas do público” (PAVIS, 2017, p. 313).

A essa premissa da indissociabilidade entre a performance e o sítio merecia ser discutida à luz de reflexões como as de Miwon Kiwon⁸⁹, que investiga a ampliação dessa noção sob diferentes pontos de vista. Pontos que nos ajudariam a compreender como uma encenação como *Bom Retiro 958m* (2012), do Teatro da Vertigem, por exemplo, embora criada a partir de um processo visceral com o

⁸⁹ Seu texto “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity” mostra-se exemplar nessa discussão entre obra e sítio.

bairro paulistano Bom Retiro, foi apresentada em Santiago do Chile; ou como uma peça como *Ruína de anjos* (2015), criada em relação direta com espaços do bairro Politeama, em Salvador, pelos artistas da Outra Cia de Teatro, pôde circular por tantas cidades brasileiras. Essa discussão também integrou o escopo de reflexões em estudo anterior, conforme segue:

Nessa operação reside uma compreensão mais expandida de trabalhos orientados por um espaço específico, de maneira que as temáticas que se desenham como linhas de força na encenação de *Bom Retiro* (exploração do trabalho, local associado à imigração, área de comércio têxtil etc.) funcionam como uma espécie de site temático da peça, possibilitando encontrar espaços que dialoguem com essas questões em outras geografias. (WILKER, 2018, p. 120).

Como se pode notar, o fenômeno que estou interessado em examinar, tem como componente integrante esse olhar de natureza *site-specific* no trabalho da encenação, porém não abarca suas demais dinâmicas porque não se configura, a rigor, como imersão nos fluxos do mundo a céu aberto.

5) Entre as abordagens mais recentes para refletir sobre o fenômeno teatro e cidade, as pesquisas de Marcelo Sousa Brito

(2017) destacam a articulação entre quatro noções: *teatricidade*, *corpo-lugar*, *lugar-cênico* e *intervenção viária*. Como podemos ver no esquema⁹⁰ que organiza suas proposições:

- Corpo + lugares = corpo-lugar;
- Corpo-lugar + viver a cidade + percepção = teatricidade;
- Lugar + presença de corpo-lugar = lugar-cênico;
- Corpo-lugar + lugar-cênico = intervenção viária.

A *teatricidade*, que parece ter inspiração no encontro entre conceitos como teatralidade e a *geograficidade* de Dardel⁹¹ (2011,) nos remete a uma espécie de princípio que nos liga à cidade, aos movimentos de nossa vida nesse ambiente. “A vida acontece não como espetáculo, mas como *teatricidade*. E é essa *teatricidade* da vida urbana que me interessa” (BRITO, 2017, p. 102). Como podemos ver, essa noção é anterior a qualquer intencionalidade artística prévia, ela seria um modo do artista estar na cidade:

Venho desenvolvendo a noção de *teatricidade* como forma de ampliação do termo teatralidade. O que difere um termo do outro é que na *teatricidade* nem a ação e

⁹⁰ O esquema descrito pode ser encontrado em Brito (2017, p. 116).

⁹¹ Mas antes do geógrafo e de sua preocupação com uma ciência exata, a história mostra uma geografia em ato, uma vontade intrépida de correr o mundo, de franquear os mares, de explorar os continentes. Conhecer o desconhecido, atingir

o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem à Terra, uma *geograficidade* (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino (DARDEL, 2011, p. 1,2).

nem o espaço são organizados para o olhar: eles são, antes, vividos através da interação corpo e cidade para que os fenômenos aconteçam naturalmente, possibilitando que essa interação entre os indivíduos e os lugares onde vivem se abra espaço para que a teatricidade aconteça como fenômeno da vida diária e não como efeito ou expressão de uma “teatralidade”. É a percepção do artista enquanto cidadão que vive e se relaciona com a cidade que possibilitará o acontecimento de teatricidades. (BRITO, 2017, p. 104-105, grifo nosso).

A partir dessa compreensão do termo *teatricidade*, em que a relação com o espaço está desvinculada de uma intencionalidade artística na qual as ações e espaços são pensados para o encontro com aquele que observa, automaticamente a noção se afasta do campo da encenação e se mostra útil se tomada como princípio ou atitude, modo de estar na cidade, para os artistas, afinal diz respeito às suas capacidades perceptivas na interação corpo-espaço.

Já a noção de um *corpo-lugar* também se apresentará diretamente vinculada a uma fenomenologia do trabalho dos *performers* na cidade, o repertório que os ajuda a atribuir a dimensão de *lugar-cênico* a um dado lugar. É a atitude desse *corpo-lugar* que possibilita que a *teatricidade* emergja de nosso encontro com o cotidiano das cidades.

Chamo de *corpo-lugar*: um corpo (um ser) disposto a viver e se relacionar com o outro e com o mundo constituindo assim um repertório, um vocabulário de sensações e estados ao longo da vida que ele, o artista,

poderá solicitar quando necessário for. E, uma vez o *corpo-lugar* instalado e aberto para absorver e armazenar essas sensações, que poderão ser acionadas ou não, a depender da necessidade de cada um, o que possibilitará ao ator um estado de disponibilidade e intensidade de presença para fazer de um lugar ou de um lugar sem “lugaridade” um *lugar-cênico*. (BRITO, 2017, p. 60, grifos do autor).

Pensemos, então, que é esse *corpo-lugar* que lida de maneira sensível na interação com o espaço e as pessoas, criando em si um lugar que é o acúmulo dessas vivências, o princípio que ajuda atores e *performers* a alcançarem outras qualidades de presença e que transformam um lugar em *lugar-cênico*. Assim, a ideia de *lugar-cênico* ganha uma generalidade, uma vez que pode abarcar qualquer lugar em que esse *corpo-lugar* atua.

Lugares que muitas vezes passam despercebidos aos olhares menos atentos e lugares que, apesar de serem percebidos, não são ocupados e vividos em toda a sua potencialidade. São praças, jardins, becos, parques, escadarias, viadutos; espaços de uso coletivo, disponíveis na cidade e que necessitam de nossa presença para se realizarem em sua totalidade. E para que um lugar se realize enquanto *lugar-cênico* é preciso que artistas enquanto *corpos-lugares* ocupem esses espaços e se relacionem com eles. (BRITO, 2017, p. 116).

Como vimos até aqui, o autor atribui um protagonismo ao ator/*performer* na sua ação no lugar. De fato, o modo de um performer estar e agir num espaço carrega o potencial de

redimensioná-lo, contudo à nossa perspectiva interessa esfumascar essas hierarquias de modo que o lugar seja tão protagonista quanto a presença do ator.

Por fim, Brito propõe a categoria *intervenção viária* como modo de nomear determinadas práticas artísticas, inclusive muitos de seus experimentos subsidiam suas reflexões, a produção artística como lugar da práxis de seus conceitos.

Registro de uma *intervenção viária*.

Um tipo de intervenção que “tira o ator do conforto das salas de ensaio e o coloca em contato e confronto com a própria cidade e a vida cotidiana” (BRITO, 2017, p. 113). A proposta nasce do

encontro de seus olhares para o fazer teatral e dinâmicas do planejamento urbano, evidenciando a transdisciplinaridade de sua formulação.

Para se configurar uma *intervenção viária* é preciso fazer dialogar a prática teatral e o planejamento urbano, ou seja, priorizar, como locais de realização de uma *intervenção viária*, os lugares onde o uso, o fluxo e o acesso estejam comprometidos. Nesse caso, os artistas estariam ocupando o lugar de máquinas, tratores e escavadeiras e, ao invés de abrir buracos, calçar ruas e rasgar novas vias, **os corpos-lugares dos atores, através da intervenção viária, criariam imagens poéticas desse/nesse lugar** como forma de favorecer o acesso, o fluxo e a relação entre as pessoas que ali vivem/passam. A *intervenção viária* não propõe uma ruptura nos fluxos urbanos, mas sim pausas no movimento da cidade; e essas pausas, para quem transita na cidade, se tornam momentos poéticos, lúdicos, mas também reflexivos e críticos da própria cidade. (BRITO, 2017, p. 113, grifo nosso).

No trecho citado há descrições indicativas do tipo de lugar a que se destina uma *intervenção viária* e, também, da qualidade que se pretende alcançar com essa prática, que não é a de ruptura dos fluxos, e sim de instaurar nesses fluxos outras qualidades de tempo. Ambas são preocupações que integram o escopo de atuação de um encenador na cidade. Poderíamos perguntar: afinal de contas, o que uma *intervenção viária* cria no tecido urbano? A resposta que encontramos no seu texto diz respeito à criação de “imagens poéticas desse/nesse lugar”. Assim, ao analisarmos sua rede de conceitos, as

questões que me interessam são: quais os componentes dessas imagens poéticas que emergem do encontro entre esses corpos dos artistas e os lugares? O que esses lugares oferecem na produção dessas imagens poéticas? Como o encenador agencia esse encontro? Pode-se pensar que exista uma convergência entre aquilo que Brito denomina “imagem poética” e o que nos move a pensar como *encenação-paisagem*?

Nesta análise, concluímos que suas contribuições não se encaminham diretamente ao pensamento global do fenômeno da encenação, porém muito acrescentam nas reflexões, ainda escassas, que envolvem o trabalho do ator no espaço urbano. Essa evidência pode ser comprovada quando o próprio autor nos adverte de que a noção de *teatricidade* se distancia do campo da encenação. “Se utilizarmos os recursos da encenação, da atuação e da organização para o olhar já não se trata mais de uma *teatricidade* e sim de uma encenação ou de uma teatralização” (BRITO, 2017, p. 105). Assim, noto que nossos estudos são complementares, mas apresentam recortes e direções distintas, na medida em que um se encaminha mais precisamente para o trabalho do *performer* e o outro, para as práticas dos encenadores. Então, nesta pesquisa, interessa pensar que encenação é essa, que lida com a dimensão global desse fenômeno da prática teatral que emerge no encontro com o espaço percorrido.

Retomando o percurso comparativo com outras noções do campo teatral empreendido até aqui, ao longo da análise que fizemos dessas abordagens que procuram nomear práticas cênicas que se dirigem para os espaços da cidade, fora do edifício teatral, procuramos revelar que as dinâmicas que integram uma encenação-paisagem não se mostram totalmente contempladas. Porém examiná-las nos permite isolar alguns aspectos que nos interessam como componentes que podem nos ajudar a formular o vir a ser da encenação-paisagem, como demonstrados no quadro a seguir.

Abordagem	Aspecto que interessa à <i>encenação-paisagem</i>
<i>Teatro processional</i>	O aspecto do deslocamento, acompanhar a cena implica percorrer/praticar um espaço.
<i>Teatro de/na rua</i>	O aspecto da imersão nos fluxos do <i>mundo-tempo</i> . Uma cena que reivindica a presença do céu, da linha do horizonte.
<i>Environmental theatre</i> (teatro ambiental)	A presença dos intercâmbios espaciais; a dissolução dos limites palco-plateia, ambos imersos num mesmo ambiente; a proximidade entre <i>performers</i> e espectadores.

Teatro específico ao lugar (<i>site-specific</i>)	A importância dada à escolha do espaço como gerador de sentido ao projeto artístico, uma obra que se cria a partir de suas singularidades, que se interessa por sua rede de múltiplas dramaturgias em permanente interação.
<i>Teatricidade e corpo-lugar</i>	Noções que dizem respeito à percepção do artista na cidade, o modo como seu corpo se relaciona com o espaço urbano.

4.2 Horizontes e limites de uma proposta conceitual

Ao longo dessa pesquisa, no esforço de descrição da noção de encenação-paisagem, em diversos momentos, esbarrei na questão sobre como nossas proposições poderiam dialogar com obras que se mostrem mais imantadas pelas articulações poéticas da *performance art*⁹², em especial da performance urbana. Não tenho dúvidas de que

⁹² A pesquisadora Bia Medeiros, professora aposentada da Universidade de Brasília, nos oferece o seguinte entendimento da performance como prática artística: “não consideramos toda ação (to act) performance (to perform). O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de inteligibilidade. Inteligibilidade entendida sempre como faísca: pedaços desgarrados de

muitas propostas artísticas mais performativas operam na perspectiva da criação de paisagem porque ao se inserirem no tecido urbano o redimensionam momentaneamente, essas práticas ativam o lugar de muitos modos e escalas (podem gerar certo estranhamento no espaço, trazer à tona sua fala, revelar suas contradições). Todavia, diferentemente do que é aqui proposto, elas não têm, necessariamente, a viagem como meio, vetor importante na proposta conceitual da encenação-paisagem. São diferentes os modos de organização do material cênico e de se pensar a relação com o espectador. Vejamos a seguir uma imagem da intervenção plástica *Pingos e pigmentos* (2010), idealizada pela artista Rita Aquino, que assim descreve sua criação:

[...] é uma intervenção plástica na paisagem através de uma grande quantidade de guarda-chuvas de cor vibrante. A cor vibrante dos guarda-chuvas colore a paisagem com pingos isolados, acúmulo e saturação, assim como a dissolução dos pigmentos⁹³.

compreensão redimensionável. A sensação perdura. Ela é aquilo que dura (Deleuze & Guattari, 1991). A percepção é aquilo que nos deixa abertos ao mundo. A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação” (MEDEIROS, 2007, p. 111).

⁹³ Disponível em: <http://ritaaquino.com/portfolio/pingospigmentos/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Pingos e pigmentos (2010), Salvador (BA)⁹⁴.

Pingos e pigmentos (2010), Salvador (BA).

⁹⁴ Fotos de Paulo Lima.

Nesse exemplo, o contraste visual fica a cargo da cor de um objeto manejado pelos *performers*: o guarda-chuva. Se vistos dispersos pelo espaço, são como pingos de cor lilás a tingir determinada área da cidade. À medida que os *performers* vão se concentrando num mesmo ponto, ocorre uma superabundância do objeto que tinge a paisagem com essa mancha lilás, criando, por alguns instantes, outra paisagem. Como podemos ver, são muitas e cada vez mais híbridas as proposições da arte contemporânea, e não faria sentido estabelecer formas fechadas para uma prática movediça que promove frequentemente deslocamentos nas abordagens teóricas. Todavia cabe ressaltar que não estamos propondo nomear como encenação-paisagem trabalhos dessa natureza, que muitas vezes se caracterizam pela escolha de uma única ação que o artista intensifica, cria variações em torno dela, aposta na sua duração. Essas ações, quase sempre de apurada precisão e sofisticação, ativam aquele corpo-espaço gerando abalos sísmicos em seus fluxos,

⁹⁵ A coralidade se caracteriza pela dimensão coletiva na realização de uma ação. Um grupo de pessoas que, quase sempre, possuem traços que as envolvem como parte de um mesmo organismo, seja pelo ritmo impresso no caminhar, seja pelo uso de figurinos ou objetos comuns. Sua passagem pelo espaço estranha seus fluxos e práticas, assim gera fricção e redefine momentaneamente o espaço. “Se a função tradicional do coro, organicamente vinculada à fábula e seu conflito principal – elementos estruturais do drama – que buscavam criar um movimento de convergência e conciliação no interior da obra é subvertida, ocorre, conforme

seus sentidos, suas práticas de uso e em sua paisagem. Em alguns casos, são ações realizadas por um único *performer*, quase imperceptíveis para grande número de transeuntes. Em outros casos, os artistas operam com a criação de uma coralidade⁹⁵, adquirindo contornos mais ampliados quanto à percepção de suas presenças e movimentos, no caso da intervenção de Rita Aquino. Essas ações se inscrevem nos espaços à semelhança de uma “acupuntura poética”, numa livre associação com a prática da medicina tradicional chinesa. Ao que parece, uma ação artística como a de Rita Aquino, que toca o chão com a sola dos pés e vai compondo outras ambiências nesse vaguear pelo espaço urbano, pode encontrar maior reverberação na noção de ‘*encenação em deriva*’ proposta pela artista e pedagoga teatral Verônica Veloso (2017).

A noção de *encenação em deriva* mostrou-se uma bem-vinda contribuição para nos acercarmos de trabalhos que se situam nessa zona esfumada entre o teatro, a performance e a intervenção

Sarrazac (2012) indica, um redimensionamento de sua função. A coralidade nasce, então, dessa explosão da compreensão de coro herdada do drama. Assim, se o coro parecia operar em simetria e convergência com o universo dramático, a coralidade parece buscar a assimetria, a não convergência, o atrito e até o antagonismo com esse universo em que está inserida, assim, próxima de noções como encenação performativa” (WILKER, 2018, p. 106).

urbana. Embora se mostre tão próxima dessas práticas, a noção conceitual é nomeada como “encenação”, o que nos aproximou e nos incentivou a examiná-la com o objetivo de melhor configurar o próprio entendimento de encenação em nossas proposições. A autora também focalizará seus interesses nos espaços da cidade e na caminhada, aspectos que encontram ressonância em muitos dos projetos de encenação abordados nesta tese. Vejamos como se configura sua proposta:

A ideia de encenação em deriva remete a criações que promovem o deslocamento, aleatório ou não, de artistas e público por ambiências diversas. Tais ambiências podem ser percebidas e reveladas pelos artistas ao longo do percurso ou podem ser artificialmente produzidas por eles. Existem muitas maneiras de alterar uma ambiência: por meio do som, da inscrição de intervenções no espaço e também pela instauração de uma presença mais visível do artista no espaço. Nesse sentido, ao optar pelo termo encenação em deriva reforçamos também a ideia de que se trata de uma criação ou da revelação de ambiências no contexto urbano. De fato, quem experimenta uma deriva são os espectadores. São eles que vivenciam o percurso pré-definido pelos artistas, que por sua vez já o terão explorado inúmeras vezes. Mesmo que eles tenham explorado certo território por meio de derivas ao longo do processo de criação, quando a ação é realizada publicamente, a maioria dos artistas já conhece o percurso, o que não poderia se configurar como uma deriva. Entretanto, para os mais variados tipos de espectadores, tanto de encenações quanto de performances urbanas fundadas na caminhada, o percurso será sempre desconhecido. (VELOSO, 2017, p. 48).

Ao aproximarmos desse conceito uma obra como *Zona!* (2017), parte do espetáculo até poderia dialogar com esse agenciamento conceitual porque é “fundada na caminhada”, porém todo o desenvolvimento inicial da montagem, que se dá como navegação no mar de Santos (SP), já não aderiria a ele. Não podemos, então, operar com essa proposição diante de nossa “pequena coleção de encenações” porque ela não abarca outras maneiras de percorrer o espaço que não se estruturam como caminhada. Desse modo, dificultaria operar com o próprio conceito de paisagem, uma vez que viagens a bordo de barcos, trens e automóveis também permitem atravessar o espaço e podem possibilitar uma experiência com a paisagem. Além disso, as discussões da autora se encaminham mais fortemente para práticas que problematizam a própria ideia de encenação: “no campo das performances e intervenções urbanas há uma dissolução da encenação como olhar de fora, como organização do espaço/tempo para ser visto e ouvido” (VELOSO, 2017, p. 63). Em nosso caso, a noção de encenação ainda faz sentido, os procedimentos de composição, na perspectiva da encenação-paisagem, demandam do encenador considerar nos agenciamentos de tempo/espaço a relação com esse “olhar de fora”. Embora nossa compreensão de encenação

também se mostre desejosa de redimensionamentos, não à toa a nossa aproximação com o conceito de paisagem.

Essa arte que mergulha no mundo a céu aberto tensiona constantemente os limites e categorias conceituais. Existem criações que, embora não se mostrem preocupadas com a organização de seus materiais para a apreciação de um “olhar de fora”, em que podemos encontrar, nas suas operações composicionais, procedimentos que se aproximam das proposições da encenação-paisagem, como: a definição de um percurso previamente definido e estudado pelos artistas, o que evidencia forte intencionalidade nas escolhas dos espaços e de suas características/dramaturgias específicas; o deslocamento pelo espaço em conjunto com os participantes da ação, o que dialoga com a mítica do viajante; uma ideia de dramaturgia de percurso que dispõe no espaço, de modo articulado, uma sequência de ações. Ou seja, temos um desenvolvimento, o desdobramento de

96 Performers que participam do trabalho: Beatriz Cruz, Hideo Kushiya, Ierê Papá, Monica Galvão, Olívia Niculitcheff, Paulina Caon, Vânia Medeiros e Verônica Veloso.

97 Tomei contato com essa criação e com o grupo durante minha vivência imersiva na programação do projeto *Transborda – Usina Teatral*, realizado pelo Sesc Santa Rita, na cidade de Recife em setembro de 2019. O tema central do evento que integrou apresentações artísticas, oficinas, debates e rodas de conversa foi “O teatro e a cidade: a (des)construção dos espaços cênicos/urbanos na cena contemporânea”.

um conjunto de propostas que são realizadas ao longo do percurso, a passagem de uma a outra, as conexões entre elas vão tecendo essa dramaturgia do percurso. São trabalhos que nos colocam numa zona de neblina, sem contornos muito nítidos e que podem desestabilizar a própria noção de encenação-paisagem a que estamos procurando desenvolver. Desse modo, o exame mais detalhado do trabalho *Atos íntimos contra o embrutecimento*⁹⁶ (2014)⁹⁷, do paulistano Teatro Dodecafônico, do qual faz parte a própria Verônica Veloso, pode nos ajudar a pensar sobre essas nuances. Procuraremos analisar essa criação num exercício de aproximação conceitual com a noção de encenação em deriva⁹⁸.

As operações composicionais dessa proposta, embora também lidem com a criação de uma corralidade de pessoas em volta de uma ação comum, se movem a partir de outros pontos de partida. É outra a sua fala com a cidade. Um primeiro aspecto que chama

98 É importante ressaltar que ao desenvolver a ideia de ‘encenação em deriva’, a pesquisadora Verônica Veloso não tomou como objeto de análise o seu próprio trabalho, examinou outras encenações. Além disso, o grupo parece compreender *Atos íntimos contra o embrutecimento* (2014) mais numa perspectiva de intervenção no qual se mostra presente o hibridismo entre arte e ação pedagógica. Apesar disso, as dinâmicas composicionais dessa obra me motivaram a melhor analisá-la porque poderiam me ajudar a dar contornos mais precisos à ideia de uma encenação-paisagem e, para isso, o próprio conceito de encenação em deriva mostrava-se uma ferramenta conceitual útil.

atenção é a *dimensão de sensibilização/mediação para o espaço* presente no próprio trabalho, como se o grupo fosse, o tempo todo, ajudando o participante a tecer fios de sentido para aquilo que faz, sente e percebe. Inclusive fica difícil usar o temo espectador para falar das pessoas que se envolvem com a proposta. Identifico essa sensibilização em nossa relação com o espaço operada pelo trabalho tanto na leitura de alguns textos que os *performers* fazem com a ajuda de microfones portáteis durante a ação, como nas frases escritas no asfalto em alguns trechos do percurso. Uma espécie de janela textual que também nos interroga, imprime sua textura de sentidos na nossa maneira de perceber o espaço.

Registro da ação *Atos íntimos contra o embrutecimento*. Na frase se lê: “na dúvida pergunte ao corpo”⁹⁹.

⁹⁹ Foto de Liana Gesteira.

Outro procedimento que parece operar na dimensão dessa mediação com o participante é o mapa. O público recebe dos *performers*, no início do trabalho, o desenho do mapa com todo o percurso que será realizado pelo bairro. Ou seja, o grupo não está preocupado em criar uma surpresa sobre o “para onde vamos”, essas informações já estão dadas, sabemos o mapa! Esse mapa contém ainda o roteiro de ações que serão realizadas, assim poderíamos pensar nele como essas indicações dramatúrgicas que atribuem ao percurso um curso de acontecimentos da ordem das intencionalidades do artista. Se sabemos o mapa, a surpresa será aquilo que pode acontecer no caminho e como percorrer o mapa me afetará. Assim, ao revelar seus próprios planos e procedimentos, o Dodecafônico acentua uma dinâmica um pouco mais horizontal com os participantes que vieram com ele performar. Temos nesses procedimentos um desvio importante do conjunto de encenações que discutimos nesta tese. Nelas, a viagem é quase sempre articulada de modo a gerar surpresa, uma ida ao desconhecido, embora se trate de uma cidade conhecida. Os espectadores não necessariamente sabem de antemão para onde irão e muito menos aquilo que irão fazer, encontrar e qual a sequência de ações. A rigor, ele não assume um

papel de *performer*, ele é um viajante que contempla e se relaciona com as imagens criadas pela encenação enquanto percorre-percebe-descobre o espaço.

Mapa que recebi dos *performers* no início da ação.

Seguindo essa perspectiva, o trabalho opera criando uma oportunidade de sensibilização para o espaço cotidiano. Se no ir e vir de nossas rotinas nossa percepção para os espaços fica

domesticada e muito deixamos de perceber, essas ações nos fazem imergir neles de maneira renovada, estranha aos nossos modos costumeiros de praticá-lo. Essa dinâmica está presente nas ações de caminhar lentamente pela rua durante determinado tempo ou quando os participantes dançam usando fones de ouvido enquanto se deslocam pelo espaço criando uma espécie de balada silenciosa, ou, ainda, quando fazem dos seus corpos material de composição com a estrutura de uma ponte metálica, a prática artística está contribuindo para desestabilizar o corpo da rotina, mobilizando-nos a experimentar a lentidão, a dança fora de contexto, a ser escultura no encontro com a ponte.

Caminhada lenta¹⁰⁰

¹⁰⁰ A partir dessa imagem, todas as fotografias que registram as ações do trabalho *Atos íntimos contra o embrutecimento* são de autoria de Morgana Narjara Colibri.

Performers em jogo com a ponte.

Assim, em *Atos íntimos contra o embrutecimento*, o Dodecafônico atua com e nos corpos, por meio de dispositivos que mobilizam outros estados, outras temporalidades e, ao fazer isso, amplia sobremaneira a nossa percepção para o tecido urbano. Suas propostas de ações são como agenciadoras de um encontro sensível entre nossos corpos e a cidade.

Numa outra perspectiva, podemos pensar, ainda, que essa coralidade que se desloca pelas ruas da cidade opera também reinventando a paisagem. Imaginem um grupo de pessoas caminhando lentamente por uma rua ladeada de lojas, sob a chuva. Ou pessoas que caminham e de repente caem ao chão, oscilando entre verticalidade e horizontalidade, são corpos esculpindo o espaço, compondo com o asfalto, o horizonte, a chuva, os ônibus, a arquitetura etc.

Performers em composição com o chão.

Assim, são práticas que produzem novas paisagens momentâneas no cotidiano, porque inauguram novos sentidos, conforme nos propõe Karina Dias (2010, p. 294): “a paisagem cotidiana se origina de uma experiência do espaço rotineiro, do momento em que lhe conferimos um novo sentido. O que desencadearia uma tomada de posição, uma tomada de posse sensível”.

Um dado que merece atenção nessas ações de composição com determinado elemento do espaço, como a ponte metálica ou quando *performers* se deitam no asfalto/calçada da cidade, é que elas são conduzidas pelos integrantes do grupo durante o acontecimento, de maneira que sejam ações executadas somente pelos artistas do Dodecafônico e contempladas pelos demais participantes, como podemos identificar na foto a seguir.

Assim, nessas ações, temos um vestígio do olhar da encenação como disposição das coisas para serem vistas e ouvidas por um observador. É como se o trabalho, nesses momentos, criasse um trânsito da forma, se hibridizasse, estando, nesse sentido, mais próximo da noção de encenação-paisagem.

Participantes contemplam ação dos performers.

Uma variação da operação apontada pode ser identificada em outro procedimento, que é a interação direta com o transeunte. Nesse caso, um *performer* aborda passantes daquele espaço e, com o auxílio de microfone e caixa de som, pede que eles respondam sim ou não a uma série de perguntas que integram um questionário. O *performer*, desse modo, mescla a figura de um apresentador de auditório a um pesquisador das estatísticas. Esse jogo entre ele e o “entrevistado ao acaso” é acompanhado, assistido pelos demais participantes que o acompanham. Esse procedimento nos remete à imagem de um corifeu. O *performer* (do grupo) se destaca do coro, mas o coro permanece ali, como núcleo ao qual ele pertence. Assim

esses participantes que seguem o *performer* operam como um núcleo de cumplicidade com o performer-entrevistador, bem como reagem com palmas e outros sinais de empatia ou apatia às respostas e atitudes dos entrevistados. Na ação realizada no centro de Recife, os participantes se dividiram em dois grupos para acompanhar essa intervenção, um grupo liderado por uma mulher e outro por um homem. No caso daqueles que acompanharam o homem, testemunhamos homens desconhecidos responderem a diversas perguntas, todas elas problematizadoras de uma cultura e comportamentos machistas. Perguntas que criavam no tecido da cidade uma zona mais tensa, em algumas respostas reveladora de preconceitos que também fazem da cidade um lugar da intolerância com as diferenças.

Entre(vistas) ao acaso.

No percurso performedo pelo Dodecafônico há um interessante trânsito: partimos da relação com o espaço para acompanhar a interação direta com as pessoas, afinal são elas que fazem e dão sentido à cidade. Testemunhar os transeuntes respondendo às questões e também a reação de quem passava por perto significa, em alguma medida, traçar uma cartografia sobre os modos de ser, viver, amar e odiar que constrói esse corpo-cidade. Ações dessa natureza demonstram não romantizar ou apaziguar as tensões do espaço urbano, ao contrário, procura abrir uma brecha na batalha cotidiana, uma suspensão, sem com isso camuflar seus nervos à flor da pele.

Após esse exame do trabalho *Atos íntimos contra o embrutecimento* (2014) e procurando percebê-lo tanto pelas dinâmicas presentes na noção de ‘encenação em deriva’ como pelos traços que identificamos na ‘encenação-paisagem’, avistamos sua presença naquilo que pode nascer do encontro entre as duas noções. Todavia, se nos fosse possível operar com a ideia de encenação nessa obra, seu suporte seria o corpo do *performer* e os dos participantes – são esses corpos que realizam as ações propostas no jogo com a cidade e que também, na via contrária, ressoam os desdobramentos desse encontro entre seu corpo-participante e o corpo-cidade. Com isso não queremos dizer que, no caso da encenação-paisagem, os

corpos de *performers* e espectadores-viajantes não sejam afetados pelo contato com o espaço, o que incorreria num equívoco, afinal a própria noção de paisagem é o resultado desse encontro poético com as coisas do mundo. Onde, então, reside a nuance?

Acredito que seja a permanência, no caso da encenação-paisagem, de uma ideia de suporte das operações composicionais da encenação que não se restringem ao *performer* nem somente ao espectador. Como vimos, temos encenações em que o suporte da encenação é a própria viagem (peça de percurso) e outras em que uma paisagem específica é o suporte das dinâmicas de composição (peça de destino). São nuances que ganham relevo nos contornos das proposições encenação em deriva e encenação-paisagem, embora ambas se mostrem interessadas em aberturas e trânsitos, portanto mais vinculadas ao conceito de encenação performativa.

Assim, vale a pena destacar que o recorte de investigação do que seja a encenação-paisagem se debruça sobre encenações que articulem na sua conformação a ideia de viagem (uma cena que se organiza considerando contemplação e deslocamento na relação com o espectador e que pode se configurar como peça de percurso

ou peça de destino) como meio para um agenciamento do encontro com a paisagem.

4.3 Relações entre encenação performativa, encenação no espaço urbano e o encontro com a encenação-paisagem

A *encenação-paisagem* demanda uma compreensão expandida da noção de encenação, que se mostra mais distanciada dos cânones tradicionais como sentido totalizante e mais imbricada com aspectos da *performance art*.

O encenador e pesquisador Antônio Araújo¹⁰¹, engajado nas reflexões acerca das transformações pelas quais têm passado a função da encenação, afirma que “a encenação contemporânea vem estabelecendo uma forte relação com a *performance*, sendo contaminada e reconfigurada por ela” (SILVA, 2008, p. 182). Em sua tese de doutoramento, oferece-nos um rico percurso que vai do surgimento da encenação até os dias atuais. Um investimento de natureza teórico-prática que lança luz às imbricadas práticas do encenador contemporâneo e sua relação com a *performance art*.

Recorda-se: como o foco desta pesquisa não é um olhar historiográfico para a encenação, parto, então, da noção de

¹⁰¹ Como a produção bibliográfica do autor não coincide com seu nome artístico, ela está referenciada pelo nome Silva.

encenação performativa, como proposta por Silva (2008), elaborada a partir de um minucioso exercício de aproximação de aspectos da *performance art* da função da encenação. O pesquisador se amparou nas proposições de estudiosos como Lehmann, Josette Féral, Jorge Glusberg, Patrice Pavis, Bernard Dort e Renato Cohen, e suas análises possibilitam expandir a compreensão da encenação em direção a procedimentos recorrentes de encenadores em projetos das artes da cena na contemporaneidade. Nessa incursão há uma espécie de mapeamento em que são discutidos aspectos que podem ajudar a configurar o que denominou de encenação performativa, entre eles: caráter autobiográfico; não representacional; não narrativo; intensificação da presença e do momento da ação; o traço multidisciplinar do hibridismo, entre as linguagens artísticas, não vinculado à noção de síntese das artes, expressa no projeto wagneriano; o corpo em situações de risco mais engajado na “apresentação” que na tradicional ideia de “representação”; a especificidade do espaço; abertura ao inesperado; nenhuma ou pouca hierarquia entre os elementos que constituem a cena; explicitação do processo de criação/revelação de procedimentos construtivos (SILVA, 2008).

Um aspecto a ser ressaltado em suas reflexões é “a pouca ou ausência de hierarquia entre os elementos constitutivos da cena”

(SILVA, 2008, p. 184). Essa evidência desestabiliza, ainda, a ideia tradicional de unidade, tão fortemente vinculada à função do encenador e epicentro de discussões por mais de um século, como ele nos relembra:

Ao contrário da performance, que não visa ao estabelecimento de um sentido geral ao discurso cênico ou à materialização de um ponto de vista sobre um determinado assunto ou texto, a encenação parece, por natureza, convocada a essa composição ou articulação de sentido [...]. Ainda que o espetáculo possa colocar em xeque um posicionamento ou deixar em aberto a amarração de um significado último, o imperativo da constituição da unidade parece ser sempre uma espécie de teleologia da encenação. (SILVA, 2008, p. 187).

Assim, em contraponto à máxima da instauração da unidade no exercício de um encenador diante do espetáculo, parecem interessar exatamente as heterogeneidades dessa cena que se constitui no encontro com o tecido urbano numa perspectiva movente, uma *encenação-paisagem* que possibilita a cada fração de segundos retirar das coisas da vida um novo quadro, dificultando traçar hierarquias e uma unidade totalizante. Assim, a *encenação-paisagem* parece abarcar a prática da encenação performativa que se constrói no espaço urbano.

A encenação performativa [...], vai buscar justamente se libertar da construção da unidade, do discurso homogêneo e do sentido articulador. Ela procurará se deixar atravessar por sentidos, por linhas de força, por

heterogeneidades materiais, discursivas e de linguagens. Ao invés da “produção de sentido”, busca-se, como na performance, a “produção de presença”, ao invés da “organização simbólica”, da “homogeneização dos materiais” ou da amarração de um sentido, emergem “pedaços de sentido”, possibilidades tateantes de significação, postas em movimento e em contato, por ação do diretor. Ele, então, funcionaria mais como um operador de fluxos erráticos, um “presentificador” de “pedaços de representação”, um produtor de uma rede de motivos cênicos diversos. (SILVA, 2008, p. 187-188).

Compreende-se que uma encenação performativa, conforme apresentada, abrange um espectro bastante amplo de propostas de encenação e não as vincula a uma espacialidade única, uma vez que o que configurará sua natureza performativa será a aproximação com aspectos diretamente associados à *performance art*. Seguindo esse entendimento, um espetáculo que ocorra num presídio, outro que seja realizado no palco do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, ou, ainda, uma peça na rua, podem apresentar características e procedimentos composicionais que nos permita aproximá-las dessa noção performativa. Assim, arrisco apontar que toda *encenação-paisagem* carrega o DNA de uma encenação performativa, mas nem toda encenação performativa se configura como uma *encenação-paisagem*, na perspectiva aqui discutida, em que os principais traços que a constituem são: a imersão de espectadores e *performers* nos fluxos do *mundo-tempo*; a relação intrínseca da encenação com a

rede múltipla e singular de dramaturgias em permanente interação presentes no lugar específico; sua abertura às poéticas do inesperado; os dispositivos que aproximam sensivelmente os espectadores do espaço (como praticam/percorrem o espaço) e os mecanismos para mobilizar sua consciência paisagística.

Um princípio estruturante da noção de encenação-paisagem é essa cena imersiva, que nos expõe ao real. É desse “enlace” corpo-cena-cidade que é possível emergir uma encenação-paisagem, um ato coletivo que coloca encenador, atores e espectadores como “inventores” de paisagens e criadores de lugares, como nos propõe Karina Dias (2010, p. 127):

No momento em que olhamos a paisagem, todo o corpo é solicitado; estamos enraizados no lugar onde estamos, ancorados, engajados em uma relação com o espaço que nos envolve. Essa sensação de pertencimento ao espaço dá margem para que nos lancemos em outras direções, vendo o que antes não víamos. Assim, não somos passivos diante da horizontalidade da paisagem e não somos apenas espectadores que contemplam, a distância, o mundo exterior. Nesse enlaçamento com o espaço, nos tornamos “inventores” de paisagem, “construtores” de um lugar.

A encenação-paisagem é, então, um projeto artístico que busca produzir um “enlaçamento” com o espaço, conforme sugere Dias, que promova a todos, sem distinção, inventores de paisagem,

construindo de maneira efêmera novos lugares na paisagem conhecida de todos os dias.

Em minha dissertação de mestrado, a partir de uma exaustiva descrição e análise de processos criativos do grupo brasileiro Teatro do Concreto na sua relação com o espaço urbano de Brasília, cartografei múltiplos aspectos do que denominei, naquela oportunidade, de encenação no espaço urbano, a saber:

parece-me que encenar no espaço urbano talvez signifique *a inscrição de situações previamente planejadas*, envolvendo elementos ficcionais ou não, *em determinados sítios da cidade*, em especial aqueles de convívio público, considerando uma série de questões. Entre elas, o alto grau de indeterminismo, a abertura à interação com diferentes elementos fixos, móveis e fantasmas que habitam o tecido urbano e a compreensão de que não há exatidão ou estrito domínio sobre a sucessão de acontecimentos, uma vez que a realização, ainda que diária, do projeto artístico será sempre uma nova experiência, um risco a ser corrido [...] Nessa perspectiva, *a construção de sentido para a encenação no espaço urbano se mostra também como um traço móvel, dinâmico, convergente com a própria natureza da cidade*, em que há uma proposta ou mesmo um planejamento prévio. Porém, a cada apresentação, *artistas e espectadores estão reunidos num ato de praticar espaços vivos*, em que os sentidos previamente arquitetados podem ser contaminados, atravessados, transformados pelos eventos e fenômenos inerentes a um corpo que respira, buzina, caminha, acende faróis, faz soar sinos e sirenes, chora, faz festa, toma porre, paquera, ri, faz sexo, cai, se agride, adoce, muda de cor, de forma, de lugar, de sentido... (WILKER, 2018, p. 231, grifo nosso).

No entendimento anterior da relação encenação e espaço urbano, a noção é delineada considerando o enlace *cena* (inscrição de situações previamente planejadas), *determinados sítios da cidade* (espaço urbano) e também reconhecendo que a “reunião dos artistas e espectadores” nesse ato (vivenciar o espetáculo) era um modo de praticar a urbe, em alguma medida, reinventando esses lócus, na acepção de espaços praticados de Michel de Certeau. Além disso, indicava que a construção de sentido que essa encenação era capaz de gerar se mostrava de natureza móvel e dinâmica, podendo se transformar a partir dos fluxos próprios de um espaço vivo que é a cidade.

Uma questão se coloca agora, a partir da discussão empreendida até aqui acerca da noção de paisagem: qual aspecto o esforço conceitual apontado não foi capaz de abarcar?

Um primeiro aspecto que me ocorre problematizar seria o de como nomear essa imagem que surge da relação de múltiplo pertencimento entre cena e cidade. Considerando materialidades como ator, ação, texto, cenário, podemos concordar que parte do que constitui uma cena na cidade também constitui a cena que se realiza no palco de um teatro. Porém o espaço do qual essa cena emerge configura outra natureza, bastante distinta daquela do edifício

teatral, na sua materialidade. Que cena seria essa? Faria sentido chamá-la de cena?

O segundo aspecto ao que a noção de encenação no espaço urbano parece demandar maior desenvolvimento é a relação com o espectador, elemento fundamental no fenômeno teatral. Sua imersão no espaço da cidade para tomar parte no acontecimento cênico e seu modo de praticar o espaço parecem redimensionar seu papel. O sentido de um observador estático e de um olhar fixo numa imagem emoldurada pela caixa cênica é abolido, esse corpo ganha movimento e horizonte. De que maneira essas transformações afetariam seu ato produtivo?

Embora essa noção da *encenação-paisagem* se coloque de modo poroso e desejanse de novas contribuições, nesse sentido, em processo de construção, insistir num delineamento mínimo que procure sintetizar a compreensão que dela temos, aquilo que é a encenação-paisagem, mostra-se pertinente. A partir da análise que fizemos das proposições de Ingold (2015) acerca do *mundo-tempo*; das múltiplas compreensões acerca da paisagem oferecidas por Besse (2014); das formulações de Artaud (1999) relacionadas à poesia no espaço; da encenação performativa discutida por Silva (2008); e também considerando as contribuições de outros conceitos e noções que se interessam pelo fenômeno teatral fora do edifício

teatral, compreendo por *encenação-paisagem* o agenciamento de natureza artística do encontro de *performers* e espectadores, imersos nos fluxos do mundo-tempo, com a geografia de um lugar específico portador de uma rede de múltiplas dramaturgias em permanente e imprevisível interação e movimento. Esse encontro polissensorial se efetiva por meio de determinadas práticas do espaço e operações que mobilizam a consciência paisagística dos participantes numa articulação composicional aberta aos atravessamentos do inesperado.

Uma cena que reivindica o vínculo com o mundo a céu aberto, constitui-se assim como uma prática da encenação intrinsecamente vinculada à geografia de determinado espaço, de modo que o céu e a linha do horizonte sejam parte da cena, assim, uma arte que prioriza espaços abertos, espaços públicos, ainda que seu todo se constitua de trânsitos entre o fechado e o aberto, o dentro e o fora. Dessa maneira, ao longo de um espetáculo poderemos ter momentos de *encenação-paisagem*, quando cena, céu e chão compõem um mesmo quadro. São encenações de natureza performativa, na medida em que se interessam pelo esplendor do real, abrindo-se para os múltiplos atravessamentos da rede de dramaturgias presentes na paisagem e evita a hierarquização de seus elementos constituintes. Pressupõe uma cena em que *performers* e

espectadores estejam imersos no espaço, vivenciem os fluxos do *mundo-tempo* e o pratiquem por meio de dispositivos que atualizam o espírito de viajante. Em síntese, a encenação-paisagem agencia uma experiência sensível com o mundo a céu aberto por meio do repertório de materiais e procedimentos das artes da cena de modo a produzir um estranhamento nas dinâmicas do espaço a ponto de revelá-lo em paisagem e, ao fazer isso, mobiliza no espectador a criação de novos pontos de vista para o lugar.

Se concordarmos com as proposições de Bernard Dort acerca do surgimento da função da encenação por volta de 1820, “a mediação necessária entre um texto e um espetáculo” (DORT, 2010, p. 88), em que a emergência de um público diversificado, de novos recursos tecnológicos – como a luz elétrica – da tradução de diferentes textos teatrais advindos de contextos diversos requeria um olhar capaz de agenciar uma mediação que facilitasse o encontro daquela obra cênica com seu público heterogêneo, poderíamos pensar no encenador contemporâneo interessado na relação com a paisagem como um mediador da relação entre o espectador e o mundo a céu aberto. Porque a encenação-paisagem opera modificando a concretude da paisagem por meio dos materiais e ações cênicas e, ao fazer isso, possibilita que os espectadores possam também criar suas próprias paisagens no seu encontro com a cena.

Uma mediação que se efetiva nas escolhas de espaços, nos procedimentos para a prática, no modo como faz emergir sua complexa rede de dramaturgias, trazendo o lugar à fala, na maneira como procura potencializar o encontro com a paisagem.

- *Operações construtivas da encenação-paisagem e seus agenciamentos*

O agenciamento a que se propõe a *encenação-paisagem* pressupõe que o encenador articule cinco aspectos nas suas operações construtivas: 1) a ressonância afetiva da paisagem (RAP) na experiência do encenador; 2) o espaço específico aberto (EEA) aos fluxos do mundo-tempo; 3) o empreendimento da viagem (EVI) como meio de imergir o espectador no espaço e convidá-lo a percorrer e contemplar a paisagem; 4) atravessamentos poéticos do inesperado (API); e, por fim, 5) materialidades do projeto cênico (MPC), aquele aspecto que é inerente ao trabalho de um encenador em qualquer contexto, independentemente do espaço, e que diz respeito aos elementos inerentes ao projeto artístico presentes na cena (materiais cênicos do projeto). É do encontro entre essas diferentes dimensões que emerge aquilo que denomino de *encenação-paisagem*, como ilustra o esquema abaixo:

Aspectos da encenação-paisagem

Nessa perspectiva, não bastaria apenas a imersão de *performers* e espectadores nos fluxos do espaço, interessam, ainda, as escolhas de encenação feitas para cada cena ou ação no lugar, ou seja, como o encenador compõe materiais cênicos e a rede de dramaturgias do lugar específico. Escolhas essas que estão fortemente associadas à percepção do encenador em relação à paisagem, à ressonância afetiva que seu encontro com ela produz. Além disso, ganha relevo essencial o modo como a encenação vai propor que o espectador se relacione com aquele lugar, se aproxime dele e estabeleça com ele um ponto de contato. Por fim, essa encenação-paisagem estará sempre sendo redimensionada a partir dos atravessamentos poéticos do inesperado, as interferências imprevisíveis às quais habitar o espaço aberto nos deixa sujeitos e que criam novos sentidos para a experiência com a paisagem.

Encenação-paisagem e suas categorias de espetáculos

Categoria	Convite feito ao espectador-viajante	O que a encenação-paisagem demanda	Dinâmicas presentes e suporte da encenação	Ponto de Vista do espectador	Como se dá o encontro do espectador com o espaço e a criação de paisagem
Peça de percurso	O espectador “vê” porque viaja. A imagem do mundo é aquilo que encontra no caminho, no seu deslocamento no percurso previamente estabelecido pela encenação.	Percorrer e contemplar os espaços (múltiplas paisagens).	Fluxo, circulação, itinerância, impermanência, mobilidade, passagem, trânsito. A viagem é o suporte da encenação, as operações composicionais do encenador se inscrevem ao longo do percurso que será vivenciado durante o espetáculo, envolvendo múltiplos espaços.	Móvel e quase sempre pluridirecional.	A paisagem se revela durante a viagem, na passagem pelo percurso desenhado pela encenação. Uma perspectiva que considera o espectador percorrendo o espaço, seu ponto de vista e de contato com as coisas do mundo é móvel.
Peça de destino	O espectador “viaja para ver”. Ele se desloca a um lugar “estrangeiro” à atividade teatral e aberto aos fluxos do mundo tempo, previamente estabelecido pela encenação, para poder ver uma imagem do mundo.	Permanecer e contemplar um espaço (paisagem específica).	Enraizamento, habitação momentânea, permanência, demora num mesmo lugar. Uma paisagem específica é o suporte de toda a proposta de encenação. As operações composicionais do encenador se inscrevem num recorte mais delimitado do espaço, ainda que o campo visual seja amplo.	Fixo e muitas vezes frontal.	A paisagem se revela, então, como um quadro diante do qual se posiciona um espectador que a contempla, seleciona elementos que mais lhe interessam, cria seus enlaces. Embora imerso nos fluxos do mundo-tempo, seu ponto de vista é mais estável, seu corpo está muitas vezes sentado numa arquibancada fixa.

Tres maneras de fracasar frente a un paisaje (2015).

¹⁰² Em seu site, Pilar Elgueta descreve a obra da seguinte maneira: “instalo en terreno, sobre la visión de un abandonado soporte para afiches publicitarios, un nuevo paisaje al óleo, montaje sobre el cual tomo una fotografía. Las tres representaciones, una seguidilla de intentos vacíos; un abismo. Atrás, el entorno

4.4 A encenação-paisagem e o encenador-geógrafo

Ao propor um entrelaçamento entre as noções de encenação e de paisagem, o resultado desse encontro – a encenação-paisagem – não redefine apenas o estatuto do que seja encenar no mundo a céu aberto. O papel do encenador também ganhará novos horizontes. Para desenvolver algumas proposições acerca do trabalho do encenador nesse contexto, gostaria de iniciar pela via negativa, ou seja, jogar luz sobre uma maneira de operar que, do meu ponto de vista, poderia distanciá-lo dos sentidos do seu fazer. A obra *Tres maneras de fracasar frente a un paisaje* (2015), da artista chilena Pilar Elgueta, nos pareceu uma possível imagem dessa discussão. Na sua provocadora composição¹⁰², temos ao fundo uma montanha com diferentes tons de verde, que se avoluma no encontro com o horizonte. No plano mais à frente, temos afixado ao chão uma estrutura para a colocação de *outdoors* publicitários, comuns também em muitas cidades do Brasil. Elgueta, por sua vez, cria um novo suporte na frente do *outdoor*, dessa vez fixando uma paisagem pintada a óleo e, por fim, fotografa o conjunto. No museu, a obra é exposta numa caixa de vidro com lâmpadas na parte de trás.

natural inamovible se jacta de su victoria”. Disponível em: <http://www.pilarelgueta.cl/en/portfolio/presentacion/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

A partir do meu encontro com essa obra, o que me interessou não foi ecoar mais uma vez as discussões sobre o real e sua representação ou o exame da equação arte *versus* natureza. A obra me levou à encenação, não pude parar de refletir sobre o trabalho do encenador, que requer a encenação-paisagem. O que me afeta nessa criação é o tratamento dado à montanha em seu jogo com os demais elementos. Certamente, como acontece com qualquer obra artística, o trabalho de Elgueta poderia ganhar muitas outras leituras e análises críticas, porém foi nesse aspecto que me detive inicialmente. A montanha parece desimportante, sem ter o que dizer, funciona como um fundo qualquer para os demais elementos. A esse primeiro aspecto, gostaria de chamar de *não vínculo*. O que penso como vínculo diz respeito às possibilidades de criar relações de natureza múltipla (às vezes muito sutis) entre a cena e o espaço específico. Relações essas que podem ser agenciadas pelo enquadramento de cenas que valorize a revelação daquele espaço ao olhar do espectador-viajante; deslocamentos dos *performers* que chamem atenção para a presença das coisas do espaço; pelos contrastes visuais ou sonoros que, conforme a dimensão histórica e social do lugar, pode ser evocada por meio da fala dos *performers* pelo uso de janelas textuais etc.; na forma de propor que o espectador-viajante

se aproxime ou se distancie de determinado objeto presente no espaço.

Um procedimento que identifiquei em minha prática quando das circulações do espetáculo *Entrepartidas* pelo Brasil foi o de fotografar, com a ajuda do celular, algumas possibilidades de composição entre *performers* e determinados recortes do espaço. Quase sempre eu ficava atraído por mais de um local para a espacialização de alguma cena e, quando isso acontecia, pedia aos *performers* para realizarem um pequeno trecho da cena e os fotografava nos distintos locais. Depois disso, examinava as imagens produzidas e compartilhava com os *performers* o que o olhar do espectador encontraria em cada um daqueles recortes. Avalio que esse procedimento me ajudava a tomar decisões mais precisas quanto à composição com o lugar. Esse modo de fazer me remete ao pintor de paisagens, que percebe o espaço, o percorre em busca de pontos de vista que o mobilizem mais e que organiza, a partir de um olhar, as coisas do mundo.

No meu exercício, é comum também pensar como trabalhar os movimentos de “chegada” e “partida de cada cena”, o que imprime em nosso fazer o deslocamento, a passagem. Tudo está em movimento: a cidade, os espectadores, os *performers*. Por exemplo, se o espectador se aproxima de uma praça a bordo de um ônibus,

quais as primeiras imagens que ele tem daquele espaço ainda mirando-o pelas janelas? Quando todos desembarcam e temos na calçada o grupo de espectadores, para qual ponto do espaço mobilizaremos seu olhar? Vejo em mim uma espécie de obsessão por pensar na primeira e última imagem que o espectador-viajante terá de cada cena. Às vezes, é o *performer* que vai se distanciando dos espectadores e o vemos atravessar o espaço e ir desaparecendo do campo visual, em outras, é o público que deixa na praça a cena que estava acompanhando e vai caminhando para entrar no ônibus. O que ele vê enquanto vai se despedindo? Que vestígio do que acontecia permanecerá enquanto o ônibus se desloca e se afasta daquela praça? Se o olhar do espectador fosse uma máquina fotográfica, que imagem desse espaço no encontro com os *performers* eu posso oferecer? Mais uma vez, essa preocupação composicional, o investimento na produção daquilo que o olhar-viajante que percorre o espaço irá encontrando a cada passo.

Desse modo, criar possibilidades de vínculo implica considerar o espaço nas tomadas de decisão para a cena, levar em

conta seus relevos, inclinações, sombras, ângulos, marcos, fluxos, sons, suas histórias, seus praticantes mais habituais, seus fantasmas.

Retomando a instalação de Elgueta, no irônico jogo que a artista articula, temos uma pintura, depois o *outdoor*, quase como “muros” que nos afastam da montanha ou, em alguma medida, querem roubar mais a atenção do espectador do que ela. Não é por acaso o provocador título de “Três maneiras de fracassar frente a uma paisagem”¹⁰³. E qual poderia ser o terceiro fracasso então? Talvez a própria contemplação do registro dessa instalação, agora num museu de arte. Mais uma vez estamos distantes da montanha. Não temos um encontro com aquela geografia específica, uma imersão na paisagem no sentido de “saída ao real”, conforme discutido no Caderno um, ao falarmos da paisagem como experiência fenomenológica. A esse aspecto, insistindo nessa via negativa do que se espera do encenador, chamaremos de *não frequentar o mundo a céu aberto*. Para a encenação-paisagem, esse não contato com a materialidade do espaço agenciada pela noção de viagem implicaria seu completo esvaziamento de sentido ou, como prefere Elgueta, seu fracasso. Então proposições dos encenadores

¹⁰³ Apesar da obra de Elgueta nos oferecer uma estimulante porta de entrada nas discussões do fazer do encenador na encenação-paisagem, cabe ressaltar que não estamos propondo que produções do campo das artes visuais que façam da paisagem seu tema e objeto nos mais diversos suportes – como vídeos, pinturas,

fotografias, instalações – estejam “fracassando” ao não promoverem essa “saída ao real” conforme discutimos. Identifico na produção da artista chilena um traço de ironia, uma vez que sua própria obra é sobre e com a paisagem.

que se mostrem muito tímidas em relação ao agenciamento da viagem; que não se ocupam de táticas para mobilizar e engajar o espectador-viajante no percurso; que no jogo com os meios de deslocamento tratem essas “máquinas de andar” imitando uma dinâmica composicional próxima da que temos com o palco do edifício teatral (por exemplo, um ônibus tratado como se fosse um palco italiano móvel, sem colocar em relação a conexão entre o interior e o exterior do veículo, o que ativa a possibilidade de contemplar e percorrer os espaços como condição para a experiência da paisagem.

Ao mirar minha prática uma vez mais, noto que ela está indissociavelmente vinculada ao ato de percorrer o espaço e identificar nele, na sua topografia singular, possibilidades de composição para a cena. O que faz de mim um constante viajante: percorro e contemplo-descubro os espaços durante as pesquisas para definir “onde” se dará a peça. Ou seja, determinando por onde viajará o espectador, ao longo do trabalho criativo com esse suporte que é a própria superfície da Terra, estou novamente caminhando pelo espaço, agora com o objetivo de inscrever nele as ações com os performers, de experimentar na relação com ele e no seu deslocamento a própria espacialização do texto da peça; para tecer a duração das cenas; para definir de que ponto de vista uma imagem,

uma ação dos *performers* será vista; para identificar partes mais desafiadoras ou perigosas do caminho, seja pelas condições sociais e desiguais das nossas cidades (áreas de alto índice de violência), seja pelos desafios topográficos (por exemplo, uma descida íngreme por onde o ônibus passará com os espectadores) etc. É como se em nós habitassem um geógrafo, um pintor e um escultor, poetas interessados no mundo a céu aberto, na paisagem.

Reside em nosso fazer determinada compreensão de geografia que ganha contornos poéticos, como lembra Onfray (2009, p. 118, grifo nosso):

Uma *poética da geografia* pressupõe esta arte de deixar inebriar-se pela paisagem para em seguida cumprir o desejo de a compreender, avaliar os seus contornos antes de partir para destinos lúdicos em que o poeta persegue o geógrafo e o filósofo, entendido como complemento, e não como inimigo.

Nessa perspectiva, de uma poética da geografia, identifico que os agenciamentos demandados por uma encenação-paisagem demandam um *encenador-geógrafo*. Aquele encenador que tem na base de sua poética, de seus projetos de encenação, uma relação direta com a Terra, com o solo dos espaços da vida contemporânea, numa tentativa de composição com as linhas do mundo, imerso no *mundo-tempo*.

Nossos materiais de composição são as coisas do mundo que habitam os espaços no seu contínuo movimento e transformação. É nas relações que podemos criar entre essas “coisas” e: os textos produzidos por um dramaturgo; as propostas de luz de um iluminador; as cores, formas e texturas de figurinos, objetos e adereços propostas pelas equipes de direção de arte; os atravessamentos sonoros de músicos e sonoplastas e, sobretudo, pelo trabalho dos *performers* como verdadeiras esculturas sem pedestal, imersas no espaço, “soltas no mundo” que, por sua presença, passagem e ação redefinem um lugar. Como lembra Silvana Garcia, “os elencos são os *construtores de paisagens-territórios* que buscam abrir no coração da cidade uma topografia da alteridade reveladora” (GARCIA, 2017, p. 46, grifo nosso).

Encenamos criando pequenos vínculos com o que percebemos ao percorrer, contemplar e descobrir os espaços. Se fecho os olhos e me lembro das minhas encenações, de meus exercícios de criação de paisagem, desfilam à minha frente: aquele casarão em ruínas na Vila Maria Zélia; a entrada de um hospital no centro de Vitória e, ali também, uma escadaria longa, com um mezanino, que vai me lembrando da outra, anos depois, em outra peça em Porto Alegre – me descubro, então, um apaixonado por escadarias. Vejo os diferentes micro-ônibus com os quais levei

espectadores para viajarem: uns com motores ensurdecedores, outros que deslizavam pelo asfalto com mais discrição; uns com janelas que se abriam permitindo um jogo ainda mais vivo entre interior e exterior (lembro-me de quando o *performer* jogou da calçada uma flor dentro do veículo ou de quando o *performer* cantou ao redor da “máquina de andar” que parara no semáforo e alguns espectadores continuaram sua canção quando o sinal abriu e a viagem continuou). Daquele ônibus cujo alçapão da parte superior abria completamente e um *performer* leu seu texto no teto do veículo para os espectadores que o viam do chão e, em seguida, deslizou por aquela “boca” para o interior do ônibus que seguiu pela rua. Lembro-me do ator-motorista e da cena que criamos usando a buzina. Como não falar das águas do rio Potengi que banham os fundos de um clube de regatas em Natal e dos dois atores em cena nas suas margens? Poderia passar dias descrevendo os elementos com os quais nós “inventamos mundo” com as coisas do mundo. No meu corpo-memória habita ainda as imagens inesquecíveis do meu encontro com a paisagem nas obras de tantos outros encenadores.

O interesse por essa poética da geografia não é apenas dos encenadores. Em 1989 o poeta-escritor-ensaísta Kenneth White criava o Instituto Internacional de Geopoética, integrava suas motivações pensar a relação com o mundo do qual fazemos parte,

conforme texto inaugural do instituto: “a meu ver, a poética mais rica vinha de um contato com a terra, de um mergulho no espaço bioesférico, de uma tentativa para ler as linhas do mundo¹⁰⁴”. A iniciativa congrega poetas e pensadores de diversas áreas do conhecimento interessados em refletir sobre o que White denomina de questão fundamental: “o que sabemos da vida na Terra, o que sabemos do mundo?”. O encenador-geógrafo parece imbuído desse mesmo interesse, colocar em prática uma encenação (campo poético) que se relaciona diretamente com as linhas das cidades, da vida no mundo.

White propõe pensar a noção de poético como uma “dinâmica fundamental do pensamento”, de modo a possibilitar “não somente uma poética da literatura, mas uma poética da filosofia, uma poética das ciências e, eventualmente – por que não –, uma poética da política”. Partindo desse pressuposto do poético compreendido de maneira alargada, como uma dinâmica fundamental do pensamento, uma “inteligência poética”, imaginamos o fazer poético do encenador-geógrafo. Encenadores e encenadoras que, cada um a seu modo, criam uma poética da encenação-paisagem. Que estética pode

nascer desse olhar poético para a geografia? Segundo Onfray (2009, p. 113), “Uma poética da geografia gera uma estética materialista e dinâmica, uma filosofia das forças e dos fluxos, formas e movimentos”, ao atribuir importância a aspectos como dinamicidade, fluxos e movimentos.

Essa relação entre o geógrafo e o poeta não está presente apenas em Onfray. Para Dardel (2011, p. 3), “Presença, presença insistente, quase inoportuna, sob o jogo alternado das sombras e da luz, a linguagem do geógrafo sem esforço transforma-se na do poeta”. Em nosso caso, trata-se da linguagem do poeta da cena. É nessa perspectiva que nos interessa pensar o agenciador da *encenação-paisagem* como um *encenador-geógrafo*.

O *encenador-geógrafo* não é, então, aquele que se graduou em Geografia, que conhece toda a epistemologia do campo, sobretudo é aquele artista que tem sua porção de geógrafo vinculada a uma perspectiva fenomenológica do saber geográfico, como evidencia Besse (2006, p. 82, grifos nossos) em suas análises das proposições de Dardel:

O saber geográfico é a expressão das aventuras de um olhar viajante. Originariamente, o saber geográfico é a

¹⁰⁴ As citações associadas a Kenneth White constam do texto inaugural do Instituto Internacional de Geopoética, redigido por ele em 1989 e traduzido para o português por Márcia Marques-Rambourg. Disponível em:

<https://www.institut-geopoetique.org/pt/apresentacao-do-instituto>. Acesso em: 10 jan. 20109.

repercussão ou o prolongamento de uma experiência. *A geografia é frequência do mundo e paixão pelo mundo na sua densidade e variedade fenomenal*, ao mesmo tempo em que é uma ciência do espaço. O geógrafo habita o mundo ao mesmo tempo em que procura compreender-lhe as estruturas e os movimentos.

Podemos identificar uma dimensão utópica na busca desse encenador que passa por uma religação social com a vida a céu aberto por meio da arte da encenação. Ao levar espectadores a viajarem pela cidade de nossos dias e tocar suas paisagens, ative outra sensibilidade para os espaços e, com isso, um pensar crítico sobre a vida que nele construímos, nossas relações com os recursos naturais, com a própria vida humana. Utopia que, como vimos, não é exclusiva dos encenadores, mas parece motivar também muitos dos participantes do Instituto Internacional de Geopoética criado por White.

O *encenador-geógrafo* se interessa também pela dimensão política da *encenação-paisagem*, na medida em que nos convida a uma visão do mundo em eterno movimento, em processo de feitura e transformação. Entender a vida em nossas cidades como processos nos coloca na posição de agentes dessa transformação e, nesse sentido, expor-se ao real é lidar de maneira sensível com os encaminhamentos que também são dados ao espaço a partir de nós.

Trata-se de um mundo de *processos* formativos e transformativos. Se tais processos forem essenciais à percepção, então eles também são essenciais ao que é percebido. Entender como os seres podem habitar este mundo significa atender aos processos dinâmicos de formação de mundo nos quais tanto os observadores quanto os fenômenos que percebem estão necessariamente imersos. (INGOLD, 2015, p. 183).

Se tudo está em movimento, sabemos também que os traços e contornos da prática do *encenador-geógrafo* estão em processo de feitura, todavia, ao apontarmos algumas dimensões que identificamos no entendimento conceitual, ético, político e estético do seu fazer, imaginamos mobilizar novos interesses e olhares que ajudem a melhor mapear seus materiais de trabalho, seus procedimentos de criação, ampliando sua compreensão para além da minha prática e do que pude mapear ao analisar as criações de outros artistas.

DEPOIS: Considerações finais

Aprendemos com Onfray (2009) que, ao findar o ciclo do viajante, o depois corresponde a um movimento em que organizamos os fragmentos, as imagens, os blocos de sentido e criamos aquilo que seria o fio condutor que sistematiza a experiência da viagem. Gostaria, então, de pensar o percurso de pesquisa e escrita desta tese como uma viagem e, agora, dedicar-me a esse exercício de oferecer a mim e também ao outro, a quem ler o relato, esse fio que plasma a jornada desse pesquisador-viajante.

Ao longo do trabalho procurei tecer, como quem trama um tecido, uma aproximação entre a encenação contemporânea que busca os espaços abertos da cidade e a noção de paisagem. Para isso me afastei um pouco do estatuto mais vinculado à prática da encenação associada a um lugar fechado, o edifício teatral, que subsidia muitas das bibliografias do campo, e me lancei às ruas, praças, aos rios, mares, descampados, procurando examinar, sob o céu, o fazer dos encenadores, começando pelo meu próprio. Nas reflexões propostas, a paisagem foi discutida por diferentes perspectivas, o que evidenciou sua natureza complexa e movediça, que é agenciada por cada área do conhecimento de modo a atender

seus interesses e necessidades específicas. Noto, assim, que a paisagem é um conceito útil para múltiplos campos do saber, porque oferece um modo de olhar para as problemáticas, de examinar as questões nos seus diversos aspectos e criar enlaces de sentido diante de suas heterogeneidades dispersas.

Se a paisagem pode ser tomada como um modo de pensar, avalio que meu principal investimento ao longo desta pesquisa foi o de pensar sobre um conjunto de encenações brasileiras contemporâneas e, também, uma montagem holandesa que se realizam exatamente no encontro com o tecido urbano, uma cena que emerge dessa relação e interação com o chão, o horizonte, a arquitetura e fluxos das cidades, em síntese, com a paisagem urbana. Nesse sentido, foi fundamental encontrar maneiras de me aproximar do conceito de paisagem, procurando examiná-lo nas suas múltiplas dimensões, o que Besse (2014) didaticamente organizou como “cinco portas da paisagem” em seus estudos.

Se me demorei na análise de cada uma dessas portas foi porque me interessava compreendê-las em diálogo com algumas encenações de modo a constatar que, para o trabalho da encenação, pensar a paisagem como representação cultura, social, como

morfologia, como obra coletiva das sociedades, como experiência e como projeto compunha uma espécie de sistema de múltiplos textos. Esse sistema, aos olhos e interesses de um encenador, pode ser tomado como uma rede de dramaturgias em permanente interação e transformação. Com isso quero dizer que, cientes de que a paisagem é portadora de todos esses sentidos, os encenadores podem agenciá-los de modo mais intencional nos seus projetos artísticos e nas suas operações construtivas. Nossa tomada de posição não optou pelo binarismo de que a paisagem é isto ou aquilo, ao contrário, preferimos tomá-la como isto, aquilo e algo mais. É na tessitura desses muitos modos de compreendê-la que residem, a meu ver, as potências da noção de paisagem como um modo também de pensamento sobre o espaço e a própria cena contemporânea.

Outra descoberta nesse processo investigativo foi perceber que em muitos dos estudos sobre a paisagem é comum figurar termos não exclusivos, mas diretamente associados ao teatro (espectador, cena, espetáculo, encenação etc.). Todavia seus usos quase sempre se deram numa abordagem pejorativa. Analisando de maneira mais demorada a questão, compreendi que a noção de teatro que operava no cerne dessas formulações estava situada numa única forma das artes da cena trabalharem com o espaço: a cena no palco italiano, herança que remonta ao Renascimento. Para muitos

espectadores, a relação frontal com o palco e o ponto de vista fixo desse corpo sentado são a principal referência de ordenamento no espaço acerca da relação entre cena e plateia. Porém, apesar da riqueza criativa que essa configuração do espaço e da relação com o espectador nos oferece, ela está longe de ser a única, bastaria rever as próprias origens do teatro no Ocidente. Nesse sentido, acredito que um dos investimentos dessa pesquisa tenha sido o de procurar oferecer à discussão sobre a paisagem, em especial para quem não é da área, novas visões da prática teatral, dos modos como a encenação contemporânea faz do espaço e da relação com o espectador um campo de experimentação que parece inesgotável.

Na via contrária, a pesquisa bibliográfica mobilizada em torno de relações entre cena e paisagem, no campo dos estudos teatrais, revelou também um ponto de vista restrito acerca da compreensão de paisagem na maioria dos estudos que pudemos acessar. Assim, um segundo investimento a se considerar em nossas reflexões diz respeito à ampliação, em especial para interessados da área teatral, do repertório de pensamento sobre a paisagem, de modo a estimular nas visões da epistemologia da encenação outras percepções do que paisagem pode ser e como nossa prática artística tem a ganhar nesse encontro de horizontes alargados.

Após essa ampliação de compreensões acerca da paisagem, optei por enfatizar um ponto de vista que me mobilizou fortemente por encontrar nele um sentido que abarcava a minha prática e as operações construtivas identificadas na coleção de encenações consideradas nas análises. Interessa-me, sobretudo, a paisagem compreendida como encontro com o mundo a céu aberto, dito de outro modo, como uma experiência poética com a geografia das nossas cidades.

A descoberta das proposições conceituais de Tim Ingold (2015), dedicadas a refletir sobre movimento e conhecimento, em que a percepção é uma ação do movimento, foi fundamental em meu processo. Daí sua noção de *mundo-tempo*, como imersão do corpo no aberto, vivência que procura perceber o mundo considerando seus fluxos e dinâmicas em permanente movimentação, transformação e interação. Estar sob o céu, habitar o aberto, é estar imerso nos fluxos do mundo-tempo. O autor chega a propor seu termo como substitutivo a paisagem. Contudo nossa proposição foi a de fazer conviver as denominações paisagem e mundo-tempo numa relação de complementaridade, em que, ao associar a proposta de Ingold ao termo paisagem, estamos reforçando seu entendimento como relação de imersão nos fluxos do aberto, sob o céu e sobre o chão, nos distanciando da paisagem como representação do mundo numa tela

plana, como parece fazer mais sentido às encenações que analisamos.

Essa perspectiva nos encaminhou para uma discussão sobre o modo como a encenação agencia o encontro entre espectadores e esse mundo a céu aberto. A viagem emergiu, então, como a prática ancestral que estabelece um ponto de contato entre um corpo (o viajante) e um espaço (a geografia). É a viagem que nos possibilita uma imersão em que ao mesmo tempo podemos contemplar e percorrer-descobrir o espaço e, assim, nessa aproximação sensível, o espaço se revela em paisagem.

A viagem demanda o engajamento do corpo no encontro com o espaço, sua abertura para estar imerso nos fluxos do *mundo-tempo*, muitas vezes percorrendo os espaços como quem viaja, embora nem precise sair dos limites de um bairro. O fundamental aqui é a ativação desse espírito ou atitude de viajante que, no contato com os espaços, a partir das operações da encenação, tem a possibilidade de que uma experiência da paisagem se realize. Em alguma medida, é como se a encenação fosse uma mediação entre espectadores e a geografia da cidade. O exame da prática da encenação, tomando como referência o conjunto de espetáculos que “coleionei” ao longo da pesquisa, possibilitou a identificação de duas maneiras de

operar com o empreendimento da viagem: peça de percurso e peça de destino.

Uma “peça de percurso”, significa que o percurso pelo qual o espectador viajará é o suporte da encenação. Propomos então que as encenações que convidam o espectador a viajar pela cidade, ainda que nas dimensões de um pequeno bairro, o colocam em contato com múltiplas paisagens e operam como uma peça de percurso. Optamos por tratar como viagem caminhadas, percursos a bordo de um trem, ônibus ou embarcações, por entender que a caminhada é o primeiro meio do ser humano de atravessar o espaço, viajar na sua geografia. A título de exemplo, citamos espetáculos como *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010), *Ruína de Anjos* (2015), *Zona!* (2016), entre outros.

Já o que chamei de “peça de destino” vai operar com outros procedimentos. A viagem aqui é entendida como a ida do espectador a uma paisagem específica na qual a encenação tece o espetáculo e seus sentidos. Ao deslocar o endereço habitual onde o público tradicionalmente deve ir para ver uma peça (o edifício teatral institucionalizado), é como se o encenador criasse uma “terra estrangeira”, mobilizando a atitude viajante do espectador para ir a esse outro “mundo”, conhecer o que a arte ali compôs. Diante desse “quadro” elaborado pela encenação, com os traços daquela

paisagem, o espectador contemplará os movimentos dos *performers*, as variações de luz, temperatura, fluxos de ar que vão tingindo, a cada segundo, a cena de outras texturas. Assim, também os textos, o jogo entre os *performers*, as temáticas, vão dando outros sentidos àquele espaço. O corpo do espectador descobre um lugar ao contemplá-lo como encenação, imantado pelo que os *performers* tecem com aquele chão e céu. Como exemplos, podemos citar os espetáculos *Dias felizes* (1993), *Braakland* (2007) e *Teorema 21* (2016).

Adensar as relações entre viagem e paisagem possibilitou mapear como a encenação faz da prática da viagem seu meio para gerar a imersão do espectador no espaço, para intensificar a sua proximidade com as coisas do mundo. E o confronto dessa teoria com o fazer de alguns encenadores nos ajudou a encontrar as duas modalidades descritas. Composição entre teoria e prática em que foram de fundamental importância as contribuições de Dias (2010), Onfray (2009) e Cardoso (1988). Todavia novos questionamentos se apresentaram. Se por um lado a viagem possibilitava a imersão do corpo no espaço, que o espectador percorresse uma geografia, por outro, isso não é suficiente para que uma experiência da paisagem seja possível.

A paisagem não está dada a ver, ela é revelação, resultado do encontro poético com os espaços. Mais uma vez voltei aos espetáculos para identificar alguns procedimentos composicionais que colaboram para que encenadores criem movimentos desestabilizadores da percepção domesticada pelo cotidiano apressado, funcional e da profusão de informações e imagens que marca a paisagem urbana. Como possibilitar então que o espaço conhecido possa ser visto de um modo “novo”? O que está em jogo quando encenamos no mundo a céu aberto? Mapeei seis dimensões que se mostram relevantes nos agenciamentos da encenação: 1) ressonância afetiva da paisagem, que diz respeito a como o encenador percebe o espaço e cria a partir de sua experiência com a paisagem; 2) escolher uma geografia, porque o lugar é um agente compositor da resultante cênica, em que se discute questões relativas à escolha de um espaço específico para a realização da encenação e os sentidos implicados nessa escolha; 3) definir como viajar, que aborda a natureza imersiva da cena pela viagem e a dimensão composicional presente na escolha do modo como empreender a viagem; 4) estranhar os espaços conhecidos, tema que permitiu examinar COMO os encenadores criam novas paisagens, redefinem o lugar a partir de alguns procedimentos como composição com a arquitetura, uso de janelas textuais, entre outros; 5) compor com o

imprevisível, aspecto de grande relevância porque demarca também uma dimensão de composição que é essencialmente dos espaços abertos: os atravessamentos poéticos do inesperado, reflexão que se dedica a mostrar como aquilo que o encenador não é capaz de prever ou controlar também tece os sentidos da cena; 6) por fim, aponto como os materiais cênicos de um projeto, inerentes a qualquer processo de encenação, independentemente do tipo de espaço, também ganham novos sentidos a cada paisagem.

O acúmulo dessas reflexões me encaminhou para o desafio conceitual de como descrever a prática da encenação no mundo a céu aberto. Para melhor compreender o que a noção de paisagem poderia agregar no seu encontro com a encenação, tentei aproximar algumas categorias ou noções (teatro processional; teatro de rua; teatro específico ao local; teatro ambiental; teatricidade e corpo-lugar) ao conjunto de encenações que discuti ao longo da pesquisa. Assim, analisando cada conceito, cartografei contribuições, proximidades e distâncias das práticas por mim discutidas.

Em seguida, lancei um olhar para algumas propostas artísticas que não compunham minha “coleção de encenações” e que tomei conhecimento ao longo da pesquisa. Criações mais próximas da *performance art*, discussão que me encaminhou à noção de encenação em deriva, proposição de Veloso (2017), que me ajudou

a identificar com maior nitidez especificidades presentes nas encenações estudadas e a tensionar alguns limites conceituais. Esse percurso me levou, finalmente, à formulação do conceito de encenação-paisagem, para pensarmos a encenação contemporânea que opera poeticamente no encontro com os espaços abertos das cidades. Se as reflexões do encenador francês Antonin Artaud (1999) acerca da metafísica do teatro, em que faz uma estimulante associação entre uma pintura e o que o teatro deveria ser, foi um ponto de partida para me levar à paisagem, esse trabalho se finda com uma proposição que procura abraçar e abarcar conceitualmente a encenação e o encenador interessados pelos fluxos do mundo-tempo.

Ao propor o conceito de encenação-paisagem, gostaria de oferecer um sistema aberto que procura amplificar as diferentes dimensões da paisagem como contribuição à prática da encenação contemporânea. Com isso, não me interessa pensá-la como uma postura dogmática e restritiva no campo das artes da cena na contemporaneidade, marcadamente móvel e híbrido. Ao contrário, vejo nessa proposta uma espécie de plataforma de pensamento que redimensiona o estatuto da cena, do espectador e do encenador a partir da paisagem.

Compreendo a *encenação-paisagem* como o agenciamento de natureza artística do encontro de *performers* e espectadores, imersos no mundo a céu aberto, com a geografia de um lugar específico portador de uma rede de múltiplas dramaturgias em permanente e imprevisível interação, transformação e movimento. Um encontro polissensorial que se efetiva por meio de práticas de viagem que geram um duplo movimento: percorrer e perceber um espaço que é estranhado pela inscrição de operações composicionais dos encenadores e pelos atravessamentos poéticos do inesperado.

A encenação-paisagem demanda um espectador-viajante, aquele que percorre e contempla o espaço, evoca no seu íntimo um estado ou atitude de viajante. Encenar, nessa perspectiva, solicita um encenador-geógrafo, um agenciador do encontro entre espectadores e os espaços, uma ponte para a experiência da paisagem. Está na base de suas operações poéticas uma relação direta com a Terra, com o solo dos espaços da vida contemporânea, numa tentativa de composição com suas linhas, imerso no *mundo-tempo*.

Por fim, a *encenação-paisagem* é, nesse sentido, irmanada com a ideia mais arquetípica do que seja geografia, uma escrita com a terra. Dessa maneira, o espaço ganha relevo fundamental na própria compreensão do que seja encenação. Mas, quando penso em espaço, é sempre impregnado dos muitos modos de perceber a

paisagem e considerando essa cena que reivindica a presença do horizonte. É essa lida poética com a terra, esse sentido de habitar o mundo, estar a ele vinculado, que faz emergir na figura do encenador a sua porção geógrafo e nas suas criações uma poética da geografia.

Entre os desafios desse percurso poderia destacar a dificuldade de encontrar fontes que inventariam produções cênicas como essas aqui analisadas, além de considerar as diferentes regiões do país. Apontaria ainda a dificuldade de encontrar uma discussão sobre paisagem de maneira mais aprofundada em diálogo com o campo dos estudos teatrais, visto que bibliografias dessa natureza são bem raras.

Identifico ainda alguns pontos para a continuidade da pesquisa e seus futuros desdobramentos, como o exame detalhado dos procedimentos composicionais desses encenadores da *encenação-paisagem*, bem como dos dispositivos por eles utilizados ao longo de seus processos criativos em que a viagem e a paisagem se mostrem presentes. Investigação que daria um novo passo indo da reflexão com ênfase conceitual para o terreno das práticas metodológicas. A relação entre paisagem e a arte da performance também aponta um promissor horizonte de investigação.

Apesar desta tese não enfatizar as práticas metodológicas, me parece pertinente apontar sua dimensão pedagógica. As discussões

aqui tecidas oferecem subsídios que podem estimular o desenvolvimento de práticas de ensino seja no campo da encenação, da atuação ou da apreciação cênica, uma vez que organiza um acúmulo de natureza conceitual que amplia as maneiras de compreender o espaço, à luz do conceito de paisagem, podendo reverberar em exercícios e experimentos que permitam outros modos de perceber e conceber o espaço.

Por atuar como artista-pesquisador-docente, considero relevante explicitar que o presente trabalho dá continuidade a um modo de produzir conhecimento que é fomentado pela minha própria prática artística. É a percepção curiosa dos ensaios, experimentações, das circulações de espetáculos por diferentes cidades, do ensino de direção na graduação e o conjunto de desafios que identifico nesses processos, o lócus fundamental do meu pensar-fazer. Assim, vejo que prática e teoria se encontram e se retroalimentam, são componentes de um sistema em que me percebo teorizando a prática e praticando a teoria. É nesse sentido que novos horizontes me estimulam: como voltar a criar encenações na cidade depois desse encontro com a paisagem? De que maneira minha prática poderá ser revista à luz da noção de *encenação-paisagem*? Como as reflexões aqui tecidas podem se desdobrar em debates e

experimentações com os estudantes sob minha orientação? Essas são algumas das questões que levo comigo dessa viagem.

Por fim, compreendo que uma pesquisa muitas vezes seja a jornada de uma vida, um tema ou uma questão que vai ganhando novos matizes a cada etapa do caminho, nos devolvendo perguntas a cada vez que estamos diante dele. O meu interesse é continuar seguindo as pistas dessas reflexões, afinal, para mim, pensar a *encenação-paisagem* é, sobretudo, um modo de pertencer à cidade do meu tempo, de tomar posição em relação ao nosso próprio modo de habitar a Terra, de problematizar esse mundo que formamos, estando juntos aqui e agora.

No meu horizonte utópico, uma maneira do teatro estar próximo das coisas do mundo, compondo com essa geografia dotada de tantos traços simbólicos, políticos, sociais, históricos, é praticar uma cena que reivindica a presença do céu, que, ao nos mergulhar nos fluxos da vida, nos lembre de que somos parte de um ecossistema de delicado equilíbrio e que essa paisagem tão desigual de um país como o Brasil possa nos tocar profundamente e despertar o desejo agudo de agir nela e com ela. Uma vez que nos sensibilizarmos com o espaço que habitamos significa também poder repensá-lo. Uma cena que, ao nos colocar corpo a corpo com

a carne do mundo, alimente o desejo, ainda que inalcançável, de transformá-lo num lugar melhor e menos infernal, para todos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da vertigem**: o processo de criação de o paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2011b.

ARAÚJO, Antônio. Entrevista com Antônio Araújo. In: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (orgs.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; V.1).

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia; Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOGART. Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2011.

BONDÍA, Larrosa Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, nº. 19, jan./abr., 2002. pp. 20-28.

BRITO, Marcelo Sousa. **O teatro que corre nas vias**. Salvador: Edufba, 2017.

CADÔR, Amir Brito. **Enciclodismo em livros de artista**: um manual de construção da enciclopédia visual. Tese de doutorado – Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta de Pero Vaz de Caminha**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Aduino (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética; Tradução Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. – São Paulo: Martins, 2007. (Coleção Todas as Artes).

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano I**: Artes de fazer. 19ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**; tradução: Ida Alves... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. **Novas derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

DANAN, Joseph; Peça-paisagem; verbete; In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: ed. Perspectiva, 2011.

DIAS, Karina. A prática do banal, uma aspiração paisagística. In: 20 ANPAP - Subjetividade, Utopias e Fabulações, 2011, Rio de Janeiro. **Anais do ... Encontro Nacional da ANPAP** (Cd-Rom). Rio de Janeiro: UERJ, 2011. v. 1. p. 1-10.

_____. Grand-Tour: em volta do alfinete. **Revista VIS**, Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, v. 14, n. 2 p. 155-170. Jul-Dez, 2015.

_____. **Entre visão e invisão**: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DINIZ, Manguiera. Contrastes e diferenças de ser ou não ser teatro. In: VILLAR, F.P. e CARVALHO, E. F. (org.). **Histórias do Teatro Brasileiro**. Brasília: UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: ARAÚJO et. al. (ORG). **Próximo Ato: Teatro de Grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução J. Guinsburg...[et al.]. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010;

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. 2.ed. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

GAGNEBIN. Jeanne Marie. **Lembrar, escrever e esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARCIA, Silvana. **Territórios e Paisagens**: estudos sobre teatro. São Paulo: Giostri, 2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença** – o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC- Rio, 2010.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução Fábio Creder: Petrópolis, RJ: Vozes, 2015 (coleção Antropologia).

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**: conversações com Jean Lebrun; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora UNESP, 1998.

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

MATE, Alexandre; Teatro na rua; verbete; In: KOUDELA, Ingrid, JÚNIOR, José (orgs.). **Léxico da pedagogia do teatro**. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis**: estética, educação e comunidades. Chapecó (SC): ARGOS, 2005.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, M. B; MONTEIRO, M.F.M. (org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagem**; volume 1 e 2; organização Leodegário A. de Azevedo Filho. 2ª ed. São Paulo: Global, 2016.

MENESES, Ulpiano. A paisagem como fato cultural. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 29-64.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**; tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

_____. **O visível e o invisível**. 4ed. Tradução: José Artur Gianotti e Amando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NUNES, Celso. A paisagem como teatro. In: YÁZIGI, Eduardo (org.). **Turismo e paisagem**. São Paulo: Contexto, 2002. p.215-223.

ONFRAY, Michel. **Teoria da Viagem**: uma poética da Geografia. Tradução Sandra Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. – 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PUPO, Maria Lúcia de S. B. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**; tradução e apresentação Yan Michalski. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a.

_____. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHECHNER, Richard. Seis axiomas para el Environmental theatre. In: **Teatro de guerrilla y happening**. Tradução Joaquin Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1973.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese de doutorado – São Paulo: departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008.

SIMMEL, Georg. **Filosofia del paisaje**. Madrid: Casimiro libros, 2013.

SIVIERO, Sérgio. Do ator no projeto BR-3. In: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (orgs.). **BR-3**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TESSARI, Roberto. Teatro no Renascimento italiano. In: CARVALHO, Sérgio (org). **O teatro e a cidade**: lições de história do teatro. São Paulo: SMC, 2004.

THEROUX, Paul. **A arte da Viagem**. Tradução Freitas e Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**: a luta pelo espaço público. São Paulo: Perspectiva, 2016.

VELOSO, Verônica Gonçalves. **Percorrer a cidade a pé**: ações teatrais e performativas no contexto urbano. Tese de doutorado – São Paulo: departamento de Artes Cênicas/Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2017.

WILKER, Francis. **Encenação no espaço urbano**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2018.

WOOLF, Virginia. **Fantasmagorias**: deambulando pelas ruas de Londres. Tradução: Maria Etelvina Santos. Lisboa: Feitoria dos Livros, 2016.

Reportagens

NESPOLI, Beth. Singularidade e ousadia marcam peças em Rio Preto. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 19 jul. 2007. Cultura. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,singularidade-e-ousadia-marcam-pecas-em-rio-preto,20924?utm_source=estadao:mail&utm_medium=link. Acesso em: 10 jan. 2019.

PEÇA terá Paranoá como palco. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano CIII – n. 99, p.12, 16 jul. 1993.

Entrevistas

ANDRADE, Lucia. [entrevista]. In: Bom dia Brasil. Entrevistada por Cristina Serra. [Brasília]: Rede Globo, 14 mai. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_GYZBeXHCcU&t=34s. Acesso em 10 mai. 2018.

DINIZ, Mangueira. [entrevista]. In: Correio Dois. Entrevistador: Socorro Ramalho. [Brasília]: Correio Braziliense, 16 jul. 1993.

_____. [entrevista]. In: Absurdo no Paranoá. Entrevistado por Severino Francisco. [Brasília]: Jornal de Brasília, 16 jul. 1993.

Veríssimo. Entrevista [05 jun. 2017]. Entrevistador: Francis Wilker, 2017. Arquivo .mp3 (60 min.).

MARQUES, Luiz Fernando. Entrevista [05 jun. 2017]. Entrevistador: Francis Wilker, 2017. Arquivo .mp3 (53 min.).

MAURÍCIO, Anderson. Entrevista [04 jun. 2017]. Entrevistador: Francis Wilker, 2017. Arquivo .mp3 (56 min.).

MONTEIRO, Guilherme. [entrevista]. In: DF TV 2ª edição. Entrevistado por Márcia Witczak. [Brasília]: Rede Globo, 8 mai. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>. Acesso em: 10 mai. 2018.

Sites

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109284/ricardo-karman>. Acesso em: 10 jan. 2019.

<https://www.teatrodaavertigem.com.br/bom-retiro-958-metros>. Acesso em: 26 jan. 2019.

<http://lote42.com.br/mo/>. Acesso em: 05 jan. 2020.

<http://www.vazio.com.br/projetos/bom-retiro-958m/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luzerner_Osterspiel.jpg. Acesso em: 10 jan. 2020.

<http://ritaaquino.com/portfolio/pingospigmentos/>. Acesso em: 14 dez. 2019.

<http://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>. Acesso em: 10 jan. 2019.

https://youtu.be/_p-A_w8PihE. Acesso em: 12 fev. 2020.

<https://coletivoestopobalaio.com.br/a-cidade-dos-rios-invisiveis>. Acesso em: 12 fev. 2020.

<http://www.pilarelgqueta.cl/en/portfolio/presentacion/>. Acesso em: 12 fev. 2020.

<https://www.institut-geopoetique.org/pt/apresentacao-do-instituto>. Acesso em: 10 jan. 2019.

Zine/catálogo

MÓ. *Viagem*. N.4. São Paulo: Editora Lote 42, 2016.

ANEXO
MINHA PEQUENA COLEÇÃO DE ENCENAÇÕES

Dias Felizes

(Brasília – DF, 1993)

Direção: Mangueira Diniz

Assistente de Direção: Jônia Bedê

Elenco: Lucinaide Pinheiro e Gê Martu

Cenografia e Iluminação: Elton Skartazini

Direção Musical: Davi Rodrigues Doca

Participação Especial: "Banda Espírita" - Davi

Doca (slide-guitarra); Andelson Jr

(violão-base); Pedro Jr (baixo) Nanza

(percussão), Lucinaide Pinheiro (voz).

Foto: Waldir de Pina

BR-3

(São Paulo - SP, 2006)

Dramaturgia: Bernardo Carvalho
 Atores: Bruna Lessa, Bruno Batista, Cácia Goulart, Daniela Carmona, Denise de Almeida, Ivan Kraut, Luciana Schwinden, Marília De Santis, Roberto Audio, Rodolfo Arantes, Sérgio Siviero, Sérgio Pardal, Vanderlei Bernardino e Telma Vieira (voz off)
 Assistente de Direção: Eliana Monteiro
 Desenho de luz: Guilherme Bonfanti
 Direção de Arte e Cenário: Márcio Medina
 Figurinos e Adereços: Marina Reis
 Criação e Direção Musical: Thiago Cury e Marcus Siqueira
 Desenho de som: Kako Guirado - Usina Sonora
 Músicos ao Vivo: Amílcar Ferraz Farina (live eletrônica e cavaquinho) e Gabriel Levi (acordeão)
 -2006
 Coordenação Teórica e Dramaturgismo: Sílvia Fernandes e Ivan Delmanto
 Assistentes de Direção de cena: Carol Pinzan e Suzana Aragão (2006)
 Zan Martins (2007)
 Direção de Produção: Walter Gentil (2006), Henrique Mariano- H2E Produções(2007) e Teatro da Vertigem
 Produção: Teatro da Vertigem
 Concepção e Direção Geral: Antônio Araújo

Bom Retiro 958m

(São Paulo - SP, 2012)

Criação: Teatro da Vertigem
 Dramaturgia: Joca Reiners Terron
 Atores: Bia Bouissou, Conrado Caputto, Elton Santos, Ícaro Rodrigues, João Attuy, Kátia Bissoli, Luciana Schwinden, Mawusi Tulani, Naia Soares, Raquel Morales, Renato Caetano, Roberto Audio, Samuel Vieira e Sofia Boito
 Atriz convidada residente: Laetitia Augustin
 Desenho de luz: Guilherme Bonfanti
 Direção de Arte: Amanda Antunes e Carlos Teixeira
 Desenho de Som: Kako Guirardo
 Trilha Sonora Original: Erico Theobaldo e Miguel Caldas
 Figurinos: Marcelo Sommer
 Coordenação de Figurinos: Kassia Garcia
 Dramaturgismo: Antonio Duran
 Conteúdo de Imagens: Grissel Piguillem e Mídiadub
 Direção de Movimento e Coreografia: Renata Melo
 Assistente de Direção 1ª fase: Maurício Perussi
 Assistente de Direção 2ª fase: Francis Wilker
 Direção de cena: Rafael Bicudo
 Fotos: Flávio Portella e Nelson Kao
 Produção Executiva: Stella Marini
 Direção de Produção: Teatro da Vertigem e Henrique Mariano
 Co-direção: Eliana Monteiro
 Concepção e Direção Geral: Antônio Araújo

Dentro é lugar longe

(São Paulo - SP, 2013)

Dramaturgia: Rudinei Borges

Direção: Anderson Mauricio

Elenco: Alessandra Della Santa, Junior Docini,
Maria Alencar, Priscila Reis e Tatiane Lustoza

Foto de Christiane Forcinito

A cidade dos rios invisíveis

(São Paulo – SP - 2014)

Ideia Original, Roteiro e Direção: João Batista

Júnior

Dramaturgia: Ana Carolina Marinho, João Batista

Júnior e João Nyn

Elenco: Adrielle Rezende, Ana Carolina Marinho,

Anna Zêpa, Bruno Fuziwara, Carol Piñeiro, Keli

Andrade, João Nyn, Júlio Lorosh

Trilha sonora Trem-Ato: Marko Concá

Concepção de dispositivo sonoro: Carol Guimarães

e Doutor Aeiuton

MCs: Dunstín Farias e Matheus Farias

Dança de Rua: Bia Ferreira, Mell Reis, Luan

Pinheiro, Luiz Filipe, Moisés Matos

Sonoplastas: Jomo Faustino e Sabrina Teixeira

Contrarregras: Ana Maria Marinho, Clayton Lima

e David Costa

Produção: Ana Carolina Marinho e João Batista

Júnior

Artes Visuais: Eveline Sin, Daniel Minchoni,

Coletivo Estopô Balaio, Clayton Lima, Paula

Mendes e moradores do Jardim Romano

Participação especial: Diane Oliveira e Seu Vital

Realização: Estopô Balaio

Entrepartidas

(Brasília – DF, 2010)

Dramaturgia: Jonathan Andrade

Direção: Francis Wilker

Assistentes de Direção: Ivone Oliveira e Aline Seabra

Elenco: Adilson Dias, Aline Seabra, Alonso

Bento, Gleide Firmino, Jhony Gomantos,

Larissa Calixto, Lisbeth Rios, Maria Carolina

Machado, Micheli Santini, Nei Cirqueira e

Sílvia Paes

Músico: Diogo Vanelli

Criador musical: Daniel Pitanga

Desenho de Luz: Diego Bresani

Montagem e Operação de luz: Higor Filipe

Figurinos e Direção de Arte: Hugo Cabral,

Júlia Gonzales e Eduardo Barón

Consultoria Vocal: Gislene Macedo

Assistente de Produção: Douglas Teixeira

Realização: Teatro do Concreto

Foto: Diego Bresani

Todas as ruas têm nome de homem
(Vitória - ES, 2016)

Atrizes: Luana Eva, Luciene Camargo,
Ludmila Porto e Thiara Pagani
Dramaturgia: João Dias Turchi
Preparação corporal: Gracielle Monteiro
Assistente de cena: Aidê Malanquini e Juane
Vaillant
Iluminação: Thila Paixão
Direção: Francis Wilker
Realização: Confraria de Teatro

Foto: Luara Monteiro

DESTRILHADOS

(Natal – RN, 2011)

Atores criadores: Alef Cavalcante, Gil Barbosa, Hugo Santos, Mércia Karoline, Nathan Kenneth, Carlos Styvens

Participação especial: Heliana Pinheiro, Marcos da Câmara, Aline Santos, Aline Souza, Francis Sirlen, Larissa Pimenta, Thiago Medeiros e Renato Ô Zé

Dramaturgia: Jonathan Andrade

Direção de ator: Nei Cirqueira

Preparação vocal e direção musical: Heliana Pinheiro

Iluminação: Thaennia Ferreira

Oficinas preparatórias: Micheli Santini, Jonathan Andrade, Vitória Biagioli, Ronaldo Costa e

Danúbio Gomes

Arte-educadores: Ana Cláudia Viana, Heliana Pinheiro e Marcos da Câmara

Coordenador de Processos: Henrique Fontes

Apoio: Funarte – Prêmio Interações Estéticas em Pontos de Cultura

Realização: Casa da Ribeira – Projeto ArteAção,

Teatro do Concreto e FUNARTE

Direção: Francis Wilker

Foto: Maurício Cuca

Ruína de anjos
(Salvador - BA, 2015)

Criação: Vinícius Lirio e Luiz Antônio Sena Jr.
Encenação e Preparação de elenco: Vinícius Lirio
Direção de cena e Dramaturgia: Luiz Antônio Sena Jr.
Texto: Luiz Antônio Sena Jr. e elenco
Elenco: Anderson Danttas, Eddy Veríssimo, Israel Barretto, Luiz Antônio Sena Jr., Luiz Buranga e Roquildes Junior
Consultoria de encenação e dramaturgia: Francis Wilker, Eliana Monteiro e Luiz Fernando Marques
Dramaturgia sonora: Roquildes Junior
Preparação vocal: Babaya Moraes
Cenário e adereços: Luiz Buranga
Iluminação: Fernanda Paquelet
Caracterização: Thiago Romero
Artistas Achegados: Angela Mascarenhas Santos, Eric Lopes, Fernanda Nunes, Marthinha Böker
Coordenação de Produção: Roquildes Junior
Produção Executiva: Anderson Danttas e Eddy Veríssimo
Assist. de Produção: Israel Barretto e Luiz Buranga
Realização: A Outra Companhia de Teatro

Foto: Andréa Magnoni

Higiene

(São Paulo - SP, 2005)

Pesquisa e Criação: Grupo XIX de Teatro
Dramaturgia: Janaina Leite, Juliana Sanches,
Luiz Fernando Marques, Paulo Celestino,
Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya e Sara

Antunes

Elenco: Janaina Leite, Juliana Sanches, Paulo
Celestino, Rodolfo Amorim, Ronaldo Serruya
e Tatiana Caltabiano

Direção: Luiz Fernando Marques

Figurinos: Renato Bolelli

Contra-Regra: Felipe Cruz

Produtora Executiva: Graziella Mantovani

Foto de Renato Bolelli Rebouças

Teorema 21

(São Paulo - SP, 2016)

Realização: Grupo XIX de Teatro
Dramaturgia: Alexandre Dal Farra
Direção: Luiz Fernando Marques
Dramaturgismo e codireção: Janaina Leite
Atuação: Bruna Betito, Janaina Leite, Juliana Sanches, Paulo Celestino, Rodolfo Amorim e Ronaldo Serruya
Stand-in: Emilene Gutierrez
Produção Executiva: Vanessa Candela
Cenografia: Luiz Fernando Marques e Rodolfo Amorim
Figurinos: Juliana Sanches
Vídeo: Luiz Fernando Marques
Contrarregra: Luciano Morgado
Preparação Corporal (parkour): Diogo Granato
Assistência de Figurino e adereços: Gabi Costa
Assistência de Produção: Marília Novaes
Provocadores do processo: Eleonora Fabião, Marcelo Caetano, Miwa Yanagizawa, Luís Fuganti e Bruno Jorge
Participação do processo: Mariza Junqueira

Foto: Jonatas Marques

**Orgia ou de Como os Corpos Podem
Substituir as Ideias**
(São Paulo – SP, 2015)

Realização: Teatro Kunyn
Direção: Luiz Fernando Marques
Atuação: Ronaldo Serruya, Paulo Arcuri e Luiz Gustavo Jahjah
Dramaturgia Primeiro e Segundo Ato: Teatro Kunyn
Dramaturgia Terceiro Ato: Alexandre Dal Farra
Direção de Arte: Yumi Sakate
Desenho de Luz: Wagner Antônio
Elenco Deriva: Affonso Lobo, Eduardo Fonseca, Fernando Delabio, Filipe Ramos, Gabriel Castro, Ítalo Martins, Kako Arancabia, Marcelo Zorzeto, Thiago Felix e Thiago Moreira.
Preparação de Ator Primeiro Ato: Miwa Yanagizawa
Preparação de Ator Segundo Ato: Edgard Castro
Produção: Fernando Gimenes.
Produção Multimídia: Jonatas Marques

Foto: Vitor Vieira

Zona!
(Santos – SP, 2017)

Direção: Kadu Veríssimo
Dramaturgia Coletiva
Intérpretes Criadores: Caio Martinez Pacheco,
Renata Carvalho, Priscila Ribeiro, Malvina
Costa, Léo Baccarini, Thays Brats, Raquel
Rollo, Mario Acenjo, Junior Brassalotti e Kadu
Veríssimo
Técnica: Rebecca Alba, Wendell Medeiros,
Fernando Henrique de Gois e Rafael Ruano
Realização: O Coletivo

Braakland (Wasteland)

(Holanda, 2005-2006)

Direção: Lotte van den Berg
Elenco: Matthias Maat, Jaap ten Holt, Fabian Santarciel de la Quintana, Rachid Laachir, Luc Loots, Daphne de Winkel, Monika Haasova, Lobke van Beuzekom e Klára Alexová
Diretor Artístico: Guido Kleene
Produtor: Erma van Maris
Produtor brasileiro: Ricardo Muniz
Realização: Cia dakar em colaboração com Lotte van den Berg

Último poema

*Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela
a cidade
a rua
o chão
o corpo mais próximo
tuas próprias mãos:
aí também
se lê*

Ana Martins Marque