

**ESPAÇOS E MATERIAIS  
RESIDUAIS EM  
POTÊNCIA PERFORMATIVA:  
CENOGRAFIA EXPANDIDA  
A PARTIR DO SUL**

**RENATO BOLELLI REBOUÇAS**

SÃO PAULO 2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTE  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

RENATO BOLELLI REBOUÇAS

**ESPAÇOS E MATERIAIS RESIDUAIS  
EM POTÊNCIA PERFORMATIVA:**

**CENOGRAFIA EXPANDIDA  
A PARTIR DO SUL**

SÃO PAULO  
2021

RENATO BOLELLI REBOUÇAS

**ESPAÇOS E MATERIAIS RESIDUAIS  
EM POTÊNCIA PERFORMATIVA:**

**CENOGRAFIA EXPANDIDA  
A PARTIR DO SUL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins, área de concentração em Teoria e Prática do teatro, linha de pesquisa Texto e Cena, como exigência para obtenção do título de Doutor em Artes.

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

SÃO PAULO

2021

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida a partir do Sul.** Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de pesquisa: Texto e Cena

Aprovado em: São Paulo, 11 de junho de 2021.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins (orientador)

Instituição: ECA/USP

Assinatura: \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Eleonora Batista Fabião

Instituição: UFRJ

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Eduardo dos Santos Andrade

Instituição: UFMG

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Mário Ramiro

Instituição: CAP ECA/USP

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Antônio Araújo

Instituição: CAC ECA/USP

Assinatura: \_\_\_\_\_

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)

---

Rebouças, Renato Bolelli

Espaços e materiais residuais em potência performativa: :  
Cenografia expandida a partir do Sul / Renato Bolelli Rebouças;  
orientador, Marcos Aurélio Bulhões Martins. - São Paulo, 2021.  
599 p.: il.

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

Bibliografia  
Versão corrigida

1. cenografia expandida. 2. precariedade. 3. performatividade.  
4. materialidade. 5. transmidialidade.  
Martins, Marcos Aurélio Bulhões II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

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

O presente trabalho foi realizado com apoio da  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).



# AGRADECIMENTOS

À CAPES/CNPq, pelas bolsas concedidas, fundamentais à realização desta pesquisa. Ao Marcos Bulhões, orientador e parceiro nesta jornada de muitos caminhos e atravessamentos, e ao Laboratório de Práticas Performativas do CAC-ECA-USP. À Diana Taylor, pela supervisão da pesquisa e pelos debates enriquecedores durante o doutorado sanduíche no departamento de Estudos da Performance (Performance Studies) da Tisch School of the Arts/Universidade de Nova Iorque e no Hemispheric Institut of Performance and Politics. Ao professor Marcelo Denny (in memoriam), amigo, mestre e provocador que contribuiu intensamente no início do trabalho. Aos professores/as Silvia Fernandes, Antônio Araújo, José Fernando Peixoto de Azevedo, Lúcia Ramos Monteiro, Ricardo Fabbrini e Amalia Inés Geraiges de Lemos, da Universidade de São Paulo, e Dante Teixeira e Denilson Lopes, da Universidade Federal do Rio de Janeiro pelas conversas inspiradoras e provocações. Aos professores Dora Longo Bahia e Mario Ramiro, pelo debate e apontamentos no Exame de Qualificação. Aos professores Fred Moten e Julio Ramos, da Universidade de Nova Iorque - NYU.

A todos os locais, espaços e instituições onde esta pesquisa foi desenvolvida e apresentada: Grupo XIX de Teatro, Galpão Cine Horto, Teatro de Narradores, Centro Técnico de Produção da Fundação Clóvis Salgado, Contact Theatre, Museu da Ciência e Indústria - MOSI, SB4, Est 1761, SESC São Paulo, Centro de Pesquisa e Formação/SESC - SP, Memorial do Imigrante, Oficina Cultural Cândido Portinari, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Usina da Alegria Planetária, Casa do Povo, Universidade de São Paulo, Laboratório de Práticas Performativas ECA/USP, Grupo de Pesquisa em Cenografia do IFTR, Hemispheric Institute of Performance and Politics, Prefeitura da Cidade de Salford, Quadrienal de Praga, Academia de Artes da Universidade Ártica da Noruega - UiT, Faculdade de Artes e Filosofia da Charles University (Praga).

A Kabila Aruanda, pela travessia entre Arte, Natureza e Sagrado nos ensinamentos ao longos dos anos. A Bukuritós Aruanda, pela parceria e alquimia entre arte, vida e mistério. A Giselle Peixe, pelas conversas tão inspiradoras sobre arqueologia, arquivos e memórias. A Vivianne Kiritani, pela parceria profunda entre os fazeres. A Simone Donatelli, Marina Medeiros, parceiras do modo de vida UAP, fundamentais para a concepção e desenvolvimento desta pesquisa. As/aos artistas que participaram e colaboraram com a plataforma Usina da Alegria Planetária (UAP).

À minha família, que desde o início me incentivou a alçar vôos.

Aos/as amigos/as, artistas e pesquisadores/as do Laboratório de Práticas Performativas do CAC ECA/USP e de outras áreas que contribuíram com impressões e trocas instigantes ao longo desta travessia: Biagio Pecorelli, Donatella Barbieri, Claudia de Bem, Janaina Leite, Jean-Guy Lecat, Ligia Nobre, Luis Carlos Rincón Alba, Marcos Antonio Gonçalves, Marcial Godoy-Anatívia, Patrícia Bertucci, Paulo Maya, Rosane Muniz, Ruy Filho, Simone Gatti e toda a equipe do Hemispheric Institute.

Aos/as artistas Andrea Lavezzaro, Anh Vo, Arianne Vitale, Bianca Hisse, Caio Brettas, Daraca, Ligiana Costa, Lowri Evans, Lua, Luiz Cruz, Mapa Teatro, Martha Kiss Perrone, Marta Soares, Monalisa Silva, NU Naked Universe, Raphael Vianna, Ricardo Muniz Fernandes, Rodolfo Amorim, Roberto Alencar, que colaboram para a criação dos projetos e obras aqui apresentados e com os quais colaborei em suas pesquisas e propostas. À colaboração de Ana Luiza Secco e a todos/as artistas participantes dos núcleos de pesquisa e criação compartilhada.

Às professoras Eleonora Fabião (UFRJ), e Lidia Kosovski (Unirio), e aos professores Eduardo de Sousa Andrade (UFMG), Mário Ramiro (CAP ECA USP) e Antônio Araújo (CAC ECA USP), pelos olhares precisos e às contribuições fundamentais na banca de defesa.

A todos/as que me cederam suas coisas quebradas para que compusesse este gabinete. Às essências que habitam os seres e a matéria. Aos ancestrais e aos espíritos dos povos originais das terras, matas e florestas que habitam a Terra e têm sido continuamente devastados por nossa ambição, miséria e perversão. E a todos os seres, visíveis e invisíveis, aos quais tomei suas vidas e mortes como parte do processo de investigação desta pesquisa.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida a partir do Sul.** 2021. 599f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

## RESUMO

O presente trabalho consiste em uma cartografia das minhas práticas de criação, percorrendo uma trajetória de experiências artísticas em espaços não convencionais. Realizada entre 2005 e 2020, no Brasil, Inglaterra e Estados Unidos, a pesquisa reúne um conjunto de obras, experimentos e processos compartilhados de aprendizagem que investiga a potência performativa de lugares, objetos e materiais residuais, bem como as relações com seus entornos urbano e rural. Ao tomar a destruição criativa, a renovação, a cenografização dos espaços e lugares, e o entulhamento de materiais descartados como características de uma "poética da destruição", apresento o conceito de cenografia expandida a partir de uma abordagem do Sul Global, tendo a precariedade, a performatividade, a materialidade e a transmidialidade como eixos teórico-práticos.

As obras aqui abordadas tomam o abandono e a coleta de resíduos como ponto de partida para a construção de situações performativas em diversas linguagens artísticas (site-specific, instalações cenográficas, videoperformances, coleções, além de um website), formando um repertório transdisciplinar e fragmentário, feito em colaboração com diversos artistas. Como desdobramento desta pesquisa, proponho a criação de um "Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades", que coleciona restos de objetos e materiais em decomposição para refletir uma epistemologia cenográfica do Sul, construída entre ruínas, escombros e restos, tomados em suas potências alegóricas e narrativas.

**PALAVRAS-CHAVE:** cenografia expandida – precariedade – performatividade – materialidade – transmidialidade – epistemologia do sul – destruição – escombros – restos – gabinete de curiosidades



REBOUÇAS, Renato Bolelli. **Residual spaces and materials in performative power: Expanded scenography from the South**. 2021. 599 p. PhD thesis. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2021.

## **ABSTRACT**

The present work consists of my creative practices cartography, covering a trajectory of artistic experiences in unconventional spaces. Conducted between 2005 and 2020, in Brazil, England, and the United States, the research brings together a set of works, experiments, and shared learning processes that investigate the performative power of places, objects, and residual materials, as well as the relationships with their urban and rural environments — taking creative destruction, renovation, the scenography of spaces and places, and the clutter of discarded materials as characteristics of a "poetic of destruction". In this context, I present the concept of scenography expanded from a Global South approach, based on four theoretical and practical axes: precariousness, performativity, materiality, and transmidiality.


The works discussed here take abandonment and the waste collection as a starting point for constructing performative situations in different artistic languages (site-specific, scenographic installations, video performances, collections, a website), creating a transdisciplinary and fragmentary repertoire, done in collaboration with several artists. As an outgrowth of this research, I propose a "Cabinet of Disinterests and Mediocrities", which collects remains of decomposing objects and materials to reflect a southern scenographic epistemology, built between ruins, rubble, and remains taken in their allegorical and narrative powers.

**KEY-WORDS:** scenography expanded – precariousness – performativity – materiality – transmidiality – epistemology of the south – destruction – ruins – rubble – remains – cabinet of curiosities

# SUMÁRIO


<b>COMO ATRAVESSAR O CAMPO DEVASTADO?</b> .....	12
<b>VERBETES</b> .....	32
<b>CENOGRAFIA EXPANDIDA</b> .....	34
Cenografia em campo expandido .....	35
Cenografia em campo expandido no Brasil .....	51
<b>PRECARIEDADES: o cenógrafo expandido a partir do Sul</b> .....	70
Precariedades .....	71
Cenografia expandida: uma abordagem a partir do Sul .....	76
Entre ruínas, escombros, fragmentos e outros restos .....	82
“Memória da Chuva”: Estilhaços da destruição criativa .....	94
“O Relicário do Cotidiano”: entre o destruir e o destruído .....	112
“Carnaval Precário”: Big Bang! A explosão da Revolução .....	140
O cenógrafo expandido a partir do Sul .....	178
<b>PERFORMATIVIDADES: o cenógrafo em situação</b> .....	193
Performatividades .....	194
O cenógrafo em situação .....	198
O espaço como relação .....	204
Repertório de ações .....	226
Transdisciplinaridade: ecologia de práticas .....	248
A construção de situações: experiências performativas precárias .....	255
O cenógrafo como performer .....	266
Como atravessar o campo devastado .....	277
<b>MATERIALIDADES: o cenógrafo como arqueólogo</b> .....	310
Materialidades .....	311
Cenografização global e produção de resíduos .....	322
Do <i>site-specific</i> ao lugar qualquer, do <i>objet trouvé</i> ao resto .....	330
Entulhamentos invisibilizados .....	336

UAP   Plataforma de criação rural periférica .....	345
Instalações Cenográficas: entre tempos, lugares e materiais .....	375
O cenógrafo como arqueólogo: o coletor, o catador, o bricoleur .....	397
<b>TRANSMIDIALIDADES: o cenógrafo como artista transmidiático .....</b>	<b>414</b>
Transmidialidades .....	415
Da prática cenográfica à prática artística: o cenógrafo entre arquivos e mídias .....	419
Campos devastados, campos a serem desbravados .....	423
Roteiros do descobrimento, roteiros de destruição .....	428
O Gabinete de Curiosidades e Maravilhas: catalogação do mundo periférico .....	431
O “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” .....	451
Coleções, alegorias, monstros e fantasmas .....	460
Videoperformances: um certo escape formal .....	469
Naturalia .....	473
Vegetalia .....	477
Animalia .....	481
Mineralia .....	487
Artificialia .....	490
Papirus (Papel) .....	492
Plastikos (Plástico) .....	495
Textus (Tecido) .....	500
Keramikós (Cerâmica) .....	504
Vitreum (Vidro) .....	507
Arranjos e dispositivos espaciais .....	510
<b>ENTRE O ESPETÁCULO E OS ESCOMBROS: por uma epistemologia</b>	
<b>cenográfica do Sul .....</b>	<b>526</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>542</b>
<b>LISTA DE IMAGENS .....</b>	<b>555</b>
<b>FICHA TÉCNICA DOS PROJETOS E EXPERIMENTOS .....</b>	<b>581</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>589</b>



Um território de devastação não é um território destruído. Um território de devastação é um território que deve e pode ser restaurado no tempo do agora.

**Kabila Aruanda**



**COMO ATRAVESSAR  
O CAMPO  
DEVASTADO?**

# COMO ATRAVESSAR O CAMPO DEVASTADO?

O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal.<sup>1</sup>

**Boaventura de Sousa Santos**

A investigação das práticas cenográficas contemporâneas tem proporcionado, sobretudo nos últimos trinta anos, uma efervescente e complexa arena para a criação, produção, discussão e teorização do fazer artístico, envolvendo diferentes disciplinas, procedimentos e modos de trabalho que extrapolam o próprio conceito de cenografia e aquilo que ele representa, apesar de sua ampla e múltipla abrangência. Nesta prática que ultrapassa certos limites, numa *cenografia expandida*, portanto, o cenógrafo tem encontrado outras possibilidades de criação tanto para a cena como para outras mídias, criando a partir de seus próprios interesses, abrindo-se à investigação de novos campos espaço-visuais.

Nesta expansão da linguagem, a composição torna-se seu argumento, forma e conteúdo, levando o processo cenográfico a incorporar de diferentes maneiras as artes visuais, performativas e audiovisual, além de outros campos do conhecimento ligados ao espaço e à imagem, desdobrando seus resultados em dispositivos cenográficos como instalações, performances, objetos, imagens e vídeos que se apresentam em experiências contemplativas, imersivas ou interativas, variando escala, intenção, modo de funcionamento, ativação e participação do público.

Ao questionar minhas criações em relação a tais conceitos, formatos e linguagens, dei início a uma investigação de caráter arqueológico que se expandiu de minha poética pessoal à compreensão de uma dimensão brasileira, latina, tanto em seus questionamentos conceituais, como relativos à realização, imaginário e estética. Neste sentido, referindo-se a um contexto mais específico, afirma a pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero que “se existe um lugar no mundo onde a arte teatral e a sua prática têm no dia a dia uma função política, social e cultural relevante, esse lugar é a América Latina.”<sup>2</sup> O fazer latino-americano, desde suas origens, leva à “configuração de um tecido de relações 'transversais' entre diferentes aspectos das diversas artes”<sup>3</sup>, como afirma

a autora, tendo como “característica comum” ser oriundo dos processos de colonização, de suas devastações, fraturas e miscigenações e oposições identitárias e territoriais.

Assim, como resultado, consequência e desdobramento destas práticas e seus imbricamentos com o sistema socioeconômico e político-cultural brasileiro, apresento o conceito de *cenografia expandida a partir de uma perspectiva do Sul*, situada no Sul Global - para além das práticas realizadas no palco - caracterizando um cenógrafo que se coloca em situação diante dos aspectos constituintes de sua “realidade”, ou seja, diante do permanente processo de destruição das paisagens que avista, assim como da incansável construção, demolição e reconstrução dos lugares que habita. Tal conceito foi formulado a partir de uma “epistemologia do Sul”<sup>4</sup> discutida pelo sociólogo português Boaventura de Souza Santos. Questiono, portanto, como tal condição, precária, afeta a relação com o campo expandido da cenografia. Ou, antes: quais ou como seriam os campos expandidos destas realidades, em seus contextos diversos não apenas situados no Sul, mas percebidos *a partir do Sul*?

## **OCÚPAR AS RUÍNAS: TRAVESSIA E CARTOGRAFIA POÉTICA**

Os resíduos das coisas, os lixos dos processos de consumo, me fascinam desde a infância de um modo estranho, como se em suas embalagens e volumes se escondesse certo mistério a ser revelado. Assim, sempre encarei o lixo como uma imensa oferta gratuita de materiais variados, entre suas formas, cores e texturas instigantes, cujas incompletudes me instigam a imaginar possibilidades compositivas.

\*\*\*\*\*

Em 2001, recém-chegado a São Paulo, ainda impactado por sua intensidade e escala, participei de um curso de cenografia ministrado por Hideki Matsuda, que, na época, havia criado a cenografia/arquitetura cênica de “Medéia”, dirigida por Antunes Filhos em um dos antigos galpões industriais do Sesc Belenzinho. Após assistir ao espetáculo e visitar as instalações do espaço, pude compreender melhor a concepção de Hideki, formada entre códigos do teatro japonês e uma materialidade pulsante.

No espetáculo, a parede cenográfica recebia, a cada nova apresentação, as mãos furiosas e cheias de terra da atriz, demarcando e reafirmando toda noite uma visceralidade fundamental que, somada à água da fonte/pia instalada no palco, criava uma textura orgânica, que ia envelhecendo durante a temporada, cujos rastros dos dedos agonizantes afirmavam Medéia como a própria Terra, que matava seus filhos, os humanos, numa revanche contra tantas injustiças cometidas em seus solos.

No *workshop*, Hideki nos ofereceu um galpão inteiro para pesquisa prática a partir da tragédia “Prometeu Acorrentado”. Como os galpões seriam posteriormente demolidos, era-nos permitido realizar qualquer coisa no local. E, assim, quebramos paredes e pisos; inundamos o espaço; acumulamos, entulhamos e incendiamos materiais para a criação de instalações-cenários-cenas.<sup>5</sup> Ainda neste curso, visitamos, também, uma pedreira na região norte de São Paulo. Ali, sob um vale que estava sendo destruído, livres e apavorados nos vimos diante de uma imensidão formada entre o geológico e o industrial, entre máquinas e sistemas de extração complexos, montados de modo precário. Era a ação direta do homem, intervindo e retirando recursos da natureza como algo “necessário”, “importante” ou mesmo “natural”.

Do pó acinzentado que impregnava tudo ao nosso redor, inclusive cada um de nós, numa crueza que lembrava filmes do Neo-Realismo italiano, assistia-se a uma paisagem em transformação, cerne do processo de destruição. Na aridez daquela situação, em sua tristeza exausta, mergulhei naquele mar de pedras, em seus fragmentos gigantescos, como num filme de futuro distópico, pós-apocalíptico, num deserto rugoso de atmosfera desoladora, ou uma cratera lunar.

Lembro até hoje da sensação diante daquela imensidão de pedras que eram explodidos e reduzidos pouco a pouco a pedaços pequenos, assim como da imagem de um homem que, sozinho no meio daquelas ruínas em desaparecimento, com sua britadeira, mantinha seu trabalho de Sísifo, interminável, condenado a perfurar tais blocos eternamente, misturado a eles, acinzentando-se por dentro e por fora. Em meio a tal atmosfera, apareciam aqui e ali lagoas esverdeadas, criadas pela erosão do solo. Numa espécie de situação-limite muito estimulante, a carga, não apenas simbólica e representacional daquelas imagens, mas sobretudo energética, me levava a indagar: diante disso, o que fazer?



Aproximadamente 20 anos após tais experiências, durante a escrita desta tese, retomo estas memórias inaugurais para evidenciar as relações que me acompanham, constituem meu modo de ver e, talvez, expliquem parte do meu interesse por este campo de criação. Não à toa, iniciei meu trabalho de investigação teatral junto a edifícios sem uso, no encontro entre o natural e o construído, ou entre o construído e o destruído, e dei início assim a um processo de desmontagem de minha formação (já mais artística que técnica) de arquiteto e urbanista. Encontrei, junto ao Grupo XIX de Teatro, um aprofundamento vertical dessa perspectiva destrutiva, tendo a Vila Maria Zélia como território de ocupação e pesquisa, e os artistas do grupo como co-criadores, numa imersão continuada e coletivizada.

A prática teatral na cidade de São Paulo, assim como em inúmeras outras cidades do país, tem atuado nas últimas décadas como costura, como atividade sociocultural que passa a servir aos territórios fraturados da cidade, seja aos seus espaços (abandonados e/ou sem recursos), às operações urbanas que lhes dão origem (e suas políticas), seja às relações individuais e coletivas que traçamos (ou deixamos de traçar) entre os lugares, as pessoas, seus processos, desejos e conflitos. Assim, foi a partir de uma residência artística que permanece até hoje mantendo os galpões da Vila Maria Zélia abertos, costurando inúmeras atividades promovidas por artistas e pela comunidade, que fui construindo e experimentando a ideia de habitar como prática artística.<sup>6</sup>

A partir de 2007, dei início a um diverso processo de criação, em diferentes linguagens, junto a diferentes artistas, grupos e centros culturais, ampliando os modos de ver, imaginar e espacializar a cenografia. Trabalhos realizados como cenógrafo (dentro e fora do palco italiano), figurinista e diretor de arte para cinema, dança, ópera, artes visuais, performance, exposições e eventos, assim como trabalhos pessoais/coletivos como instalações, vídeos, videoperformances e objetos, passaram a cruzar meus procedimentos, desdobrando diferentes dispositivos de representação em diferentes linguagens e narrativas. Organicamente, as práticas foram se contaminando, expandindo-se, vazando de seus campos e entrando em *ebulição*. Assim, passei a transladar cada vez mais por entre os territórios da cenografia e das práticas visuais e performativas em *site-specific*.

Em 2010, desloquei-me do centro de São Paulo para a zona rural periférica de Cotia, para residir junto a um grupo de artistas e trabalhar na criação da Usina da Alegria Planetária (UAP), uma plataforma de criação e pesquisa coletiva transdisciplinar interessada na reinserção e performatividade dos materiais em práticas artísticas, assim como sua dimensão original, sagrada. Intensificavam-se ali as possibilidades de estabelecer relações entre pessoas, espaços e materiais, chamando minha atenção os processos de envelhecimento e decomposição destes no ambiente natural. Neste novo contexto, aprofundi a investigação do uso de resíduos de todos os tipos, passando a questionar o sistema cenográfico e seu acelerado processo de consumo e descarte. A expansão do fazer artístico através da prática de um *modo de vida*, gerou uma transformação radical do meu eixo de percepção e ação, num fluxo continuado de desmonte de um imaginário até então urbano a fim de experimentar uma “vida no campo”, e o alargamento, pela prática, da compreensão de paisagens que vêm sendo destroçadas, e constituem o cotidiano da maioria da população nacional, sua *realidade*.

Pesquisamos, junto a UAP, possibilidades de trabalho a partir de elementos descartados e/ou sem uso, interessados inicialmente em práticas “sustentáveis” que pudessem contrapor ações criativas a partir da reinserção, buscando diminuir (mesmo que em escala mínima) os impactos causados pelas criações, tanto acolhendo elementos de todos os tipos para que pudessem ser utilizados de outras maneiras – funcionando como um acervo de fragmentos de cenários, figurinos, adereços, objetos e materiais – como recolhendo-os para retornar à sua origem, reencontrando no processo de decomposição as próprias matérias que lhes constituíram. Exposições, instalações cenográficas, performances, mobiliários, objetos, figurinos e adereços têm sido criados para diferentes propósitos e públicos, num modo experimental de dar forma às coisas, conectado à memória, às nossas diferentes ancestralidades, à natureza do mundo e da arte e suas dimensões ritualizantes. Praticamos, na UAP, uma poética que surge e se desenvolve através do habitar um território, cuja temporalidade sugere outros modos de viver, e, sobretudo, que perfaz outros imaginários e performatividades.

Paralelamente, realizei outras imersões em outros locais, sozinho e junto a outros artistas e estudantes, percorrendo cidades e lugares do Brasil e da Inglaterra, sempre em busca dos espaços de transição e exceção, das situações e das coisas abandonadas – das ruínas. Em 2010 colaborei com a coreógrafa Marta Soares na criação da instalação

coreográfica “Vestígios”, que tem como ponto de partida os aspectos monumentais dos sambaquis encontrados no litoral do Brasil, numa tentativa de tornar o invisível sensível. Em 2019, colaborei com o Mapa Teatro, da Colômbia, na instalação “Topografias: Utopias y Distopias”, criando uma selva cenográfica *made in Brazil*. Em Manchester, realizei de 2009 a 2019 três peças imersivas em *site-specifics* (restaurados) da Revolução Industrial e da utopia modernista no pós-guerra. Em todos estes trabalhos, em todas estas experiências, adotei, mesmo que de modo inconsciente, modos “precários” de criação, carregando meu olhar situado no Sul, a partir de minha percepção-sul, por onde passei.

Junto a tais processos, iniciei atividades de compartilhamento e aprendizagem para áreas cenográficas diversas (como teatro, performance, direção de arte/audiovisual, expografia e artes visuais), em diferentes cursos de pós-graduação do país e exterior, além de cursos livres, teóricos e práticos, e experimentos que ministrei em diversos lugares – muitos deles abandonados ou em processo avançado de destruição. Na busca por organizar estes princípios de trabalho, criei e coordenei de 2010 a 2015 na Escola São Paulo, o curso “Cenografia Contemporânea”, a fim de apresentar e praticar tais possibilidades, investigando suas relações desdobradas pelos participantes. Criando uma espécie de “metodologia experimental”, pude identificar procedimentos comuns que passaram a compor um conjunto, um repertório característico da práxis artística deste cenógrafo expandido que atua em contextos urbanos situados no Sul.

Em 2015, no início do percurso que culmina com a escrita desta tese, intensificou-se no Brasil um processo autodestrutivo no qual diversos recortes imaginados para esta pesquisa foram perdendo sua vitalidade, diante da escala espetacular com que tais situações ocorreram. Frente à tragédia com o rompimento da barragem em Mariana (2015), frente ao incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro (2018), ou frente aos altíssimos índices de devastação da Floresta Amazônica alcançados nos últimos anos, os incêndios catastróficos no Pantanal em 2020, além do aniquilamentos do modo de vida de diferentes povos indígenas, teria ainda a arte algum papel ou função de revelação ou transformação? A dinâmica da destruição tem se mostrado tão perversa que foi preciso buscar outras ações e modos de criação junto da pesquisa. Assim, juntando restos de coisas coletados ao longo de 10 anos, a etapa final de criação deste trabalho consistiu na organização de uma coleção de materiais em processo de dissolução, resíduos de meus trabalhos anteriores e de elementos

descartados que coleteo ao meu redor e por onde passo – nascia assim o meu “Gabinete de Desinteresses e Mediocridades”. E entre 2016 e 2017, realizei as práticas compartilhadas finais desta pesquisa, explorando diretamente a performatividade de diferentes materiais encontrados pelas ruas da região central de São Paulo.

Em 2018, me mudei provisoriamente para Nova Iorque, cidade central do capitalismo global e suas operações de consumo, deslocamento e descarte, para realizar parte desta investigação no departamento de Estudos da Performance (*Performance Studies*) da Universidade de Nova Iorque, sob supervisão da professora Diana Taylor. Foi um semestre de intensas aulas, encontros, pesquisa bibliográfica e performances, além das atividades realizadas no Instituto Hemisférico de Performance e Política (*Hemispheric Institute of Performance and Politics*), que proporcionou um contato mais aproximado com a dimensão antropológica da performance latino-americana e os processos de descolonização sociais, artísticos e pessoais aos quais estão relacionados, assim como as criações de inúmeros artistas e performers de todas as Américas. Da América do Norte, foi possível evidenciar e confrontar tanto as perspectivas semelhantes como as singularidades latino-americanas e afro-americanas, a partir de uma “epistemologia do Sul” e suas experiências de decolonização na prática artística e no cotidiano. Que tipo de destruição eu via, agora, das bordas da cidade mais rica do mundo?

Ao dialogar com diferentes culturas e perspectivas, esta pesquisa ganhou questionamentos importantes e mais alargados, buscando incorporar seus conflitos e contradições intrínsecas. O processo de criação do gabinete foi apresentado no World Stage Design, em Taipei/Taiwan (2017), no IFTR (Federação Internacional dos Pesquisadores de Teatro<sup>7</sup>), na Escola de Comunicação e Artes da USP, em São Paulo (2017), e na Faculdade de Filosofia e Artes da Universidade Charles (*Univerzita Karlova*), em Praga (2019), na Quadrienal de Praga do Design do Espaço e da Performance (2019), no departamento de Artes da Universidade do Ártico (*The Arctic University of Norway*), em Tromsø/Noruega, no curso de Instalação do departamento de Artes Visuais da ECA/USP (2017), e Simpósio de Pesquisas em Andamento da ECA/USP (2019). E ainda, em práticas compartilhadas com criadores de diversos países, passei a discutir e elaborar procedimentos de criação que possibilitaram considerar questões de caráter local e global para a análise desta tese.

Em todas as cidades que tenho visitado/atuado, parte do tempo é dedicado à investigação *in loco* de vestígios materiais descartados, tanto em áreas centrais como periféricas, urbanas ou rurais, buscando uma amostragem variada de exemplos colhidos nos lugares que percorri, como como dos fragmentos neles coletados. Em alguns casos, como em São Paulo, Embu das Artes, Florianópolis e Manchester, foi possível visitar centros de reciclagem e conhecer seus modelos de coleta, tratamento e destino do lixo. Nestas investigações, os deslocamentos se deram sobretudo a pé, caminhando, que é como posso me deter com mais atenção nos resíduos espalhados e vasculhar os cantos dos espaços, visitar suas frestas, áreas limítrofes e de transição, e o que existe depois do “fim” das cidades. Assim, pude confirmar, atravessando diferentes territórios, em sua maioria ocidentais ou ocidentalizados, que a cultura do consumo e descarte e sua produção de lixo é visivelmente crescente, materialmente desastrosa, naturalizando-se como um tipo de comportamento cotidiano. Diante de diferentes paisagens em dissolução e entulhamento, a circulação de objetos, produtos e materiais é inacreditável. Ela estende-se a todos os lugares do planeta.

## **PLATAFORMA DE CRIAÇÃO CENOGRÁFICA EXPANDIDA A PARTIR DO SUL**

“Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida a partir do Sul” apresenta, portanto, diferentes práticas e procedimentos de criação que realizei, coordenei e colaborei como *cenógrafo que atua em campo expandido no Sul e a partir de uma perspectiva do Sul* – um alter-ego ou “duplo” que, aqui, cumpre a função de espelhar as práticas de inúmeros outros artistas, em seus desafios diários de trabalho.

A pesquisa é fruto, como vimos, de um conjunto de experiências realizadas ao longo de aproximadamente 20 anos, em projetos interessados em situações de abandono e na destruição/renovação espaço-visual de cidades, lugares, em contextos variados, buscando nestas “heterotopias” novas (outras) possibilidades de criação. Desta maneira, ao organizar este percurso, ao escavar-me, ao colocar os processos realizados lado a lado, ao buscar algum modo de organizá-los e relacioná-los, foi possível identificar um repertório de trabalho comum e complementar, ativado de diferentes maneiras, repertório

este que compõe uma arqueologia material e afetiva de lugares, coisas, pessoas, ausências e atmosferas, uma cartografia de espacialidades, visualidades e modos de organização junto a diferentes contextos, grupos e culturas, em suas diferentes ações.

Transbordando os campos disciplinares, visando a potência das linguagens, as práticas de criação aqui apresentadas buscam colaborações, diálogos e parcerias com outros artistas e com a geografia, a arqueologia, a antropologia, a filosofia, a cidade e seus lugares e coisas largadas, os ambientes naturais e suas coisas sagradas, desdobrando o fazer do *cenógrafo em situação* nas figuras do diretor, do performer, do dramaturgo, do arqueólogo, do coletor, do colecionador, do artista. É essa “antropofagia”, teórica e prática, que permite a própria desmontagem e remontagem do fazer cenográfico a partir de outras dinâmicas, livrando-se de limites e tradições obsoletas, enfrentando, no corpo a corpo, os desafios que incluem as dimensões e os contextos do Sul, a natureza, suas sacralidades e temporalidades próprias.

Na condição em que vivemos, entre as dinâmicas criadas por diferentes centralidades e suas periferias, produtoras de riqueza e pobreza, em geral situadas a partir do eixo Norte-Sul, um possível sentido para lidar com este lugar *entre ou além das coisas* seria o sentido de realizar sua *travessia*. Tais trajetos, táticos, diagonais, paradoxais, múltiplos, imprevisíveis, criam – à medida em que são atravessados – relações no espaço. Diante da forma “projetual” (em geral, associada a um certo caráter arquitetônico), proponho a experiência de um *atravessar*, própria à performance. Os princípios de uma precariedade intrínseca, cuja materialidade performativa oferece ao *cenógrafo expandido* outros caminhos de investigação, são explorados aqui de modos diversos, às vezes contraditórios, mais movidos pela ação que pela forma, tomando corpo como instrumento, suporte e presença.

Esta *poética da destruição* – a qual me refiro em diversos momentos, desde a escala global do Antropoceno até minhas práticas, do macro ao micro – reúne a cartografia narrada e analisada nesta pesquisa. É diante desta fenda permanente criada pelo homem na Terra, intensificada durante o processo de colonização e sobretudo a partir da Revolução Industrial, que é possível apontar a *destruição* como o maior e mais eficiente processo conduzido pela humanidade, hoje mundialmente compartilhado. A partir desta perspectiva, busco demonstrar como a contínua transformação da paisagem,

a partir da invenção do urbano e de seu acelerado processo de crescimento e tentativa de ordenação, têm manipulado nosso olhar e nosso modo de vida. Acostumados que estamos a tal movimento, invisibilizamos esse “caráter destrutivo”, naturalizado através de um processo de cenografização hiperreal que mantém este sistema em permanente renovação.

Em suas viradas de rumo, ao destruir estrategicamente um modelo existente para investir em outro, inovando-o, o capitalismo deixa uma série de *rastros*, de diferentes tipos. No enfoque desta pesquisa, os rastros constituem elementos espaço-visuais que transitam entre os tempos – suas “rugosidades”<sup>8</sup>. Estas marcas no espaço, identificadas como composições de épocas precedentes, passam a ser produzidas com cada vez mais frequência, gerando não mais uma exceção, mas um excesso. Ao atravessar diferentes territórios, olhar e manipular diferentes elementos abandonados por situações diversas, é possível ainda questionar: como perceber e atravessar estes campos devastados pelo chamado progresso, cujo processo tem deixado em seus territórios periféricos uma sequência de destruições? Ou ainda: o que brota da destruição? E das ruínas e escombros? O que brota do lodo, da entropia, do processo de putrefação e dissolução?

Se a pergunta parece sem resposta, é através da prática que tais experiências podem encontrar caminhos, sempre provisórios, assim como os modos de sobrevivência. Não se trata, contudo, de se apropriar de uma certa condição de precariedade como saída heroica ou como “isenção” diante do consumo desenfreado, nem mesmo de “aceitar” a pobreza material como valor discursivo e sobretudo prático (econômico). Trata-se de buscar – e enfrentar – propostas que possam movimentar, deslocar, transgredir ou reinventar essa “realidade” em constante renovação. Nesta perspectiva, as paisagens da devastação, das guerrilhas urbanas diárias, dos entulhamentos e da contaminação, encontram-se repletas de destroços, impelindo o *cenógrafo em situação* a agir, revirar, a re-imaginar e seguir em expansão.

O processo material de destruição, através da arte, “raramente é equivalente à pura negação”, afirma o pesquisador Sven Spieker. “Seu potencial criativo muitas vezes reside precisamente em sua incompletude, nas referências remanescentes ao que está sendo decomposto ou desmembrado ou, mais geralmente, nos vestígios e rastros que

deixa para trás.”<sup>9</sup> Desta maneira, tais procedimentos buscam, assim como na defesa de Benjamin, “revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além deste que realmente ocorreu”<sup>10</sup>. A arte, nesse sentido, faz ruir, através de suas ações, imagens e sensações provocadas, “um invólucro de imagens pré-fabricadas.”<sup>11</sup> São estas cascas, estas coisas, estes restos que se tornam matéria-prima das experiências e composições deste *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, configurando um repertório próprio que forma um acervo, uma coleção ou um gabinete feito de alegorias.

Os fragmentos e restos formais reunidos fazem parte do meio ambiente construído. Eles são frações do sistema de objetos e do espaço que atestam marcas particulares da cultura, do trabalho, da sociedade, da economia, da tecnologia, do momento histórico em que foram criadas – daí ser possível categorizá-los não somente por seus aspectos físicos, mas sobretudo pelas relações que interconectam estas frações ao seu passado e contexto “original”. Sob o efeito das forças da modernização, quase sempre associadas aos interesses do capital global, as rugosidades de um período específico do passado, que possuíam uma finalidade específica, podem ter sua função inicial modificada pelo tempo. Assim, “se a forma é propriamente um resultado, ela é também fator social”<sup>12</sup>, afirma o geógrafo brasileiro Milton Santos. É a partir do contato direto com tais materialidades que seria possível, portanto, imaginar outros destinos para a criação artística, destinos que levam o cenógrafo a atravessar a relação com os sistemas político-econômicos da cultura compreendendo as realidades que eles produzem no Sul. Se buscamos uma relação com os restos, faz-se necessário, antes, compreender nossa relação com as coisas e com o seu consumo.

Aqui, o fragmento e o cotidiano se reconfiguram, sugerindo, assim, procedimentos que interessam não apenas ao uso destes locais e materiais pela narrativa teatral (a Cenografia, a Direção de Arte, a Dramaturgia ou a Direção), mas também como elementos em si, com suas narrativas próprias, cuja expressividade e comunicabilidade são investigadas também pelas artes visuais (*Site-specific*, Instalação, Escultura, Objeto, *Assemblagem*, *Happening*, etc.), pelo cinema (Direção, Direção de Arte, Fotografia, etc.), além da geografia (interessada na morfologia ou em aspectos socioespaciais, por exemplo) e da arqueologia (coleta e análise de fragmentos da cultura material). Do espaço



à coisa, do *site specific* ao lugar qualquer, esta pesquisa propõe uma travessia da cenografia à situação, do *objet trouvé* aos escombros.

Nesta *prática cenográfica expandida contextual*, a cada nova experiência e seus diferentes condicionantes, os resultados apresentam-se diversos, respondendo diferentemente às questões discutidas e passando a integrar novas possibilidades que se somam ao fazer, redimensionando-o, ampliando não apenas os conceitos que mobiliza, como as disciplinas, as técnicas, os fazeres e as linguagens artísticas que opera. A cenografia passa a integrar, assim, uma complexa discussão sobre os processos de abandono e consumo, entropia e destruição, seus arquivos espaço-visuais e, sobretudo, os repertórios individuais que mobiliza para se reorganizar constantemente os imaginários que propõe. Enquanto práxis, a *cenografia expandida a partir do Sul* constitui um processo em que os conceitos a serem analisados são inicialmente praticados, convertidos em parte da experiência associada à pesquisa. Assim, as ideias são postas à prova e experimentadas no contexto e na escala “real”, buscando conectar diretamente os conceitos discutidos com as vivências, num processo cíclico e livre de aprendizagem.

## **PRECARIEDADE, PERFORMATIVIDADE, MATERIALIDADE, TRANSMIDIALIDADE: A CONSTRUÇÃO DE UM GABINETE TEÓRICO-PRÁTICO ENTRE ARQUIVOS E REPERTÓRIOS**

Ao abordar diferentes desdobramentos destas relações, proponho ao artista da cena expandida, quatro eixos de investigação: *precariedade*, *performatividade*, *materialidade* e *transmidialidade*. Nesta equação, a condição material dos elementos da cena expandida e seu caráter relacional combina-se à precariedade – tema que constitui, de modo geral, nossa paisagem e cotidiano, em diferentes níveis –, possibilitando a convivência com situações de caráter performativo, dada sua natureza entrópica. Tais operações, que se dão por vias e procedimentos diversos, ao evidenciarem os fluxos narrativos variados entre linguagens, dão origem a criações que atravessam as mídias, produzindo narrativas complementares, cujos resultados compõem um conjunto heterogêneo de práticas artísticas, uma *ecologia de saberes*<sup>13</sup>, como propõe Santos.

Desta maneira, a partir desta perspectiva *expandida a partir do Sul*, utilizo a noção de *precariedade* para caracterizar os projetos imersivos realizados em lugares históricos e anônimos abandonados, sem uso ou renovados; a noção de *performatividade* para conduzir uma série de práticas de criação compartilhadas nestes lugares precários, através da exploração do corpo em relação a seu contexto, na qual o cenógrafo coloca-se *em situação*, investigando possibilidades para se pensar como performer.

Ainda, ao tomar a *materialidade* destes lugares e objetos como um terceiro agenciador desta práxis, proponho analisar como a experiência visual-sensorial com elementos diferentes, através das instalações cenográficas, pode configurar um campo de investigação que toma o cenógrafo como arqueólogo, coletor e *bricoleur*. E, finalmente, utilizo o conceito de *transmidialidade* para apresentar um projeto inédito que atravessa diferentes mídias, expandindo a linguagem para dispositivos complementares – como a instalação cenográfica, a fotografia, o vídeo, a videoperformance – que se conectam à tese através de *links* organizados numa plataforma digital.

Para tanto, proponho um diálogo entre diferentes autores – filósofos e pesquisadores de diferentes áreas, teóricos das artes e artistas, tanto do Sul como do Norte –, numa polifonia que busca manter a complexidade das discussões e suas perspectivas conflitantes e complementares. Neste sentido, como um cartógrafo, o *cenógrafo expandido* “quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”<sup>14</sup>, como define Suely Rolnik. As diferentes práticas e conceitos mobilizados organizam-se aqui em cinco seções, que seguem uma sequência, mantendo, contudo, certa autonomia que permite que cada qual seja lida de modo independente.

Na primeira seção, nomeada “Cenografia Expandida”, apresento o conceito de *cenografia em campo expandido*, como ponto de partida para discutir seu aspecto transdisciplinar, e os estudos de Arnold Aronson, Joslin McKinney, Scott Palmer, Sodja Lotker e Richard Schechner como referência. A partir desta compreensão, discuto o termo numa perspectiva do Sul, latino-americana, brasileira. Busco, nesta seção introdutória, analisar como este fazer cenográfico das práticas *site-specific* tem sido caracterizado como uma espécie identidade ou modo de ação, utilizando exemplos de trabalhos realizados a partir dos anos 1960, especialmente na cidade de São Paulo.

A segunda seção, “Precariedades: O cenógrafo expandido a partir do Sul”, define, por sua vez, uma *prática cenográfica expandida* cujo campo de visão é constituído por ruínas, escombros e fragmentos, frutos dos contínuos processos de devastação que caracterizam os territórios colonizados e seus modos de perceber o espaço-tempo. Ao diferenciar as ruínas “clássicas” das “contemporâneas”, proponho reenquadrar o imaginário associado a estes elementos, revelando os processos de destruição criativa e as políticas de gentrificação que as originam, nos quais o embelezamento estratégico tem sido utilizado para maquiar renovações constantes e invisibilizar o arruinamento do território natural. Em diálogo com Walter Benjamin, Marshall Berman, David Harvey e Joseph Schumpeter, busco evidenciar um modelo de transformação espaço-visual implementado nas cidades a partir do barão de Haussmann, copiado diretamente por todo o mundo, com efeitos mais dramáticos nos países do Sul.

Para discutir tais questões, ainda nesta seção, apresento três projetos realizados nas cidades de Manchester e Salford (Reino Unido), reunindo experiências imersivas em edifícios e regiões históricas da revolução industrial e da modernidade entre os séculos XIX e XX. Em “Memória da Chuva” (*Memories of the Rain*), realizado em 2009 no primeiro armazém ferroviário de estocagem de mercadorias, junto à primeira linha de trem da Inglaterra, datado de 1830, utilizo as descrições de Karl Marx e Friedrich Engels sobre as condições de trabalho nas fábricas; em “O Relicário do Cotidiano” (*The Shrine of Everyday Things*), uma intervenção num conjunto de casas em processo de demolição/gentrificação em Ardwick, bairro periférico do centro da cidade, realizada em 2015, tomo os estudos de Gaston Bachelard e de Zygmunt Bauman para discutir as relações entre memória e consumo; e em “Carnaval Precário” (*Precarious Carnival*), realizado em 2019 como uma imersão no canal e na mina onde se deu início à produção e circulação de carvão para abastecer as fábricas, percorrendo uma área de aproximadamente 8 quilômetros em Salford (grande Manchester), convoco à tese as investigações de Mikhail Bakhtin sobre o carnaval e o grotesco segundo Rabelais e a cultura popular na Idade Média, bem como as reflexões do antropólogo Roberto DaMatta sobre o carnaval brasileiro, que dialogaram com a criação do projeto.

“Performatividades: O cenógrafo em situação”, terceira seção deste trabalho, busca, através da noção de *performatividade*, demonstrar as operações intrínsecas às dinâmicas do cenógrafo expandido a partir do Sul, através de um conjunto de “práticas

compartilhadas” em cursos, *workshops* e encontros de criação que ministrei. Nestes, os/as participantes desenvolveram propostas artísticas criando situações em atrito com corpos, espaços, materiais e seus contextos. As práticas tiveram início com intervenções em lugares abandonados, estendendo-se aos fragmentos de construção, de objetos e de materiais neles contidos. Os experimentos foram realizados com foco em temas específicos, criando diretrizes para as investigações de acordo com as características de cada local, formando, ao final, um *repertório* sobre os temas da destruição, do abandono, do descarte e da memória. Para as diferentes questões que abrangem a performatividade da *cenografia site-specific e expandida*, foram utilizados os estudos de Erika Fischer-Litche, Miwon Kwon, Mike Pearson, Paul Ardenne, Eleonora Fabião e Hélio Oiticica, além de Richard Schechner, Illeana Diéguez Caballero, Sodja Lotker, Joslin McKinney e Scott Palmer, já utilizados nas seções anteriores. Somam-se a esta discussão os estudos do geógrafo brasileiro Milton Santos e o conceito de “rugosidade”, dos arqueólogos Michael Shanks e Alfredo González-Ruibal, bem como as reflexões de Armando Silva sobre os imaginários urbanos, do antropólogo Claude Lévi-Strauss sobre a bricolagem e de Diana Taylor sobre a relação entre os “arquivos” e os “repertórios”. Cria-se, portanto, um corpo transdisciplinar e complementar de perspectivas específicas sobre os conceitos apresentados, ao qual se soma ainda textos dos participantes destas práticas. A busca é por maneiras de *expandir* a percepção sobre nossos modos de criação cenográfica, utilizando diferentes ângulos e lógicas para construir experiências e situações que compreendem o *cenógrafo expandido* como performer.

A quarta seção, “Materialidades: O cenógrafo como arqueólogo”, aborda, através da investigação de instalações cenográficas, como as *materialidades* se manifestam e têm criado um certo imaginário, associado à cultura do consumo fetichizado e do descarte irresponsável. Assim, apresento inicialmente diferentes abordagens relativas à materialidade na história da cenografia teatral, utilizando McKinney e Palmer e o historiador Daniel Roche, assim como estudiosos do Novo Materialismo, como Jane Bennet, Karen Barad e Tim Ingold. Busco, com essa seção, incluir na discussão a invisibilidade da matéria, considerando não apenas a dimensão humana como “verdade”, mas estabelecendo relações com todos os reinos que coexistem no planeta, relações associadas sobretudo aos modos de vida dos chamados “povos nativos” ou “povos originais”, atentos à interconectividade.

Para analisar o processo de cenografização global, utilizo os escritos de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy sobre o “capitalismo artista”, que tende a estetizar todo o mundo, e as descrições de González-Ruibal sobre a produção de resíduos advindos destas operações estético-criativas, operações de caráter destrutivo que se tornaram modelo a partir da transformação da cidade de Paris por Haussmann. Neste modelo, o embelezamento estratégico passa a mover a ideologia das cidades. Proponho, ainda nesta perspectiva, discutir a produção de restos na sociedade moderna e contemporânea – os entulhamentos que são invisibilizados –, utilizando, além dos autores anteriormente citados, os escritos de Jean Baudrillard, Zygmunt Bauman e de outros autores ligados à “garbologia” (área que estuda os lixos e resíduos), incluindo ainda pesquisas recentes que apontam para os altíssimos níveis de produção de descartes e suas consequências socioambientais no planeta.

Para discutir estas questões, apresento diferentes projetos da plataforma de criação Usina da Alegria Planetária, na zona rural de Cotia, assim como quatro instalações cenográficas cujas materialidades operam como condutoras dos processos de criação: os descartes de exposições que se tornaram matéria-prima no projeto “Árvore da Vida” (2010); os sambaquis indígenas no sul do Brasil que deram origem a “Vestígios” (2010); e uma floresta equatorial made in China criada junto ao MAPA Teatro, da Colômbia, nas “Topografías: Utopias y Distopías” (2018). Como na seção anterior, utilizo os depoimentos dos artistas envolvidos nas práticas em diálogo com teóricos: Kabila Aruanda sobre a dimensão sagrada/ritual; William Seitz sobre o conceito de “assemblagem”; Robert Smithson sobre os conceitos de *site/non-site*; e Claude Lévi-Strauss sobre o bricoleur. Para se pensar o cenógrafo como arqueólogo, retorno a Benjamin e recorro a Jeanne Marie Gagnebin.

Finalmente, na quinta e última seção desta tese, intitulada “Transmidialidades: O cenógrafo como artista entremeios”, discuto a noção de atravessamento de mídias nos processos de criação expandidos, que leva à construção de linguagens híbridas e ‘independentes’ nas quais o cenógrafo assume autoria total, assim como a liberdade e os riscos no trânsito entre elas, levando à compreensão de uma prática entre coleção, instalação, vídeo e performance, organizada e compartilhada numa plataforma digital. Para discutir tal questão, apresento o projeto “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, no qual proponho um retorno aos nossos “inícios”, ao processo de

colonização, para apresentar o projeto homônimo, resultado de uma investigação acerca das coleções dos gabinetes de curiosidades e maravilhas, conhecido também como “Teatro do Mundo” (*Theatrum Mundi*) barroco. Para tanto, me sirvo de autores como Roland Schaer, Patrick Mauriès, James Burke e Robert Ornstein, Philipp Blom e Mariana de Campos França. Este gabinete propõe uma reconfiguração a partir de uma abordagem crítica *decolonial*, tomando os estudos de Serge Gruzinski, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Boaventura de Souza Santos para imaginar uma “epistemologia cenográfica do Sul”.

A partir desta sequência de operações, retomo Diana Taylor para discutir a ideia de “roteiro de descobrimento”, ligada à prática da performance no continente americano, voltando à discussão sobre os arquivos e os repertórios, e às suas identidades associadas ao imaginário social, a partir dos estudos de Armando Silva.

Para dialogar com este imaginário neobarroco, utilizo a noção de um estado ruinoso brasileiro, a partir das constatações de González-Ruibal e Ailton Krenak, assim como das “ruínas pobres” sugeridas por Denilson Lopes, que propiciam o aparecimento de “monstros” e “fantasmas”, tomando a investigação dos pesquisadores Anna Tsing, Elaine Gan, Heather Swanson e Nils Budandt. Divididos em categorias, os materiais deste “Gabinete de Desinteresses e Mediocridades” apresentam-se como *Naturalia* (Vegetal, Animal e Mineral) e *Artificialia* (Papel, Plástico, Tecido, Cerâmica, Vidro), compondo arranjos e dispositivos espaciais e performativos organizados numa plataforma digital, registrados em fotografia e videoperformances.

Não apenas este gabinete, mas todos os trabalhos aqui apresentados, ao serem organizados num website, permitem investigar novos formatos possíveis de compartilhamento, reunindo também fotografias e vídeo de processos e resultados para explicitar diferentes etapas de criação. Funcionando de modo complementar e independente, com linguagem própria, o website opera como desdobramento da tese, assim como a tese conceitua e discute o material organizado na plataforma. Para dar corpo a tal proposta, ao longo do texto são disponibilizados links para acesso digital a este conteúdo, permitindo uma navegação paralela a partir do interesse do/a leitor/a.

Como conclusão, proponho, através deste conjunto de obras, desta sequência de ações e agenciamentos, a travessia de campos devastados, cuja imagem tomo como alegoria para cruzar diferentes territórios entre culturas, fazeres, contextos e imaginários em constante processo de reorganização. Neste percurso, manifestam-se outras figuras, fantasmas, monstros, que se desdobram ou se revelam, ampliando definitivamente as possibilidades de atuação do cenógrafo, formando assim um repertório de formulações para sua prática expandida a partir de um olhar do Sul, ou, de modo mais amplo, para o artista do século XXI.

Da tentativa de juntar todas estas experiências, seus pedaços e restos, e amplificar estas discussões, nasce esta tese. Ela resulta, portanto, numa travessia organizada finalmente da maneira a seguir, mas podendo, ainda, ser reorganizada de outros modos, segundo outros arranjos entre os conceitos e as práticas apresentadas. Esta pesquisa-intervenção, prática imbricada com a vida, constitui, assim, uma cartografia polimorfa, cartografia do *cenógrafo expandido a partir do Sul* e sua perspectiva de mundo que, ao atravessar diferentes situações, permite um olhar abrangente, que engloba territórios diversos. É nesta abordagem transdisciplinar, em diagonal, que se fez possível a construção deste trabalho, seguindo um percurso que toma os resíduos como protagonistas e os fragmentos como figuras conceituais.

## NOTAS

<sup>1</sup> SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p.23.

<sup>2</sup> CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, p. 21.

<sup>3</sup> Ibid., p. 22.

<sup>4</sup> SANTOS, 2009.

<sup>5</sup> Nestes mesmos galpões, lembro-me ainda da experiência de participar da 4ª Edição do projeto de intervenção urbana arte/cidade, o *artecidadezonaleste*, em 2003. Atuando como assistente dos artistas Hermann Pitz e Avery Preesman, intervimos diretamente na arquitetura e estrutura dos edifícios. Conviver naquele “canteiro de obras artísticas”, uma antiga fábrica do Moinho Santista, permitiu-me um olhar sobre aquelas temporalidades e materialidades, suas narrativas e histórias de um passado industrial – a região leste, a cidade e o processo de envelhecimento e transformação de seus espaços, tão inspiradores e livres de “nãos”.

<sup>6</sup> Parte significativa deste trabalho só foi e tem sido possível devido a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, de 2002. Políticas culturais como esta apoiaram, nas últimas décadas, a transformação e a profissionalização dos modos de trabalho teatral em São Paulo e no Brasil, permitindo a abertura de outros espaços de criação e uma explosão na produção das linguagens, assim como no número de grupos, que passaram ocupar massivamente outros lugares e regiões da cidade, *periféricos*, ampliando uma rede de deslocamentos, expandindo o campo de pesquisa artística e promovendo, principalmente, a travessia do público por áreas diversas e territórios precários. Hermann Pitz e Avery Preesman, intervimos diretamente na arquitetura e estrutura dos edifícios.

<sup>7</sup> IFTR – International Federation of Theatre Researchers.

<sup>8</sup> SANTOS, Milton. **Por uma Geografia nova**. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Edusp, 2004, p. 173.

<sup>9</sup> “Destruction, then, is rarely tantamount to pure negation. Its creative potential often lies precisely in its incompleteness, in the lingering references to what is being decomposed or dismembered, or, more generally, in the vestiges and traces destruction leaves behind.” (SPIEKER, Sven. Introduction//The Uses of Destruction in Contemporary Art. In \_\_\_\_\_. (org.) **Destruction**. Cambridge: The MIT Press, 2017, p. 15.)

<sup>10</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 11.

<sup>10</sup> Ibid., p. 11.

<sup>12</sup> SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. 5ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 55.

<sup>13</sup> SANTOS, 2009, p. 45.

<sup>14</sup> ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; editor da UFRGS, 2011, p. 66.





**WERBETES**

## **PRECARIIDADES**

Precariedade de toda matéria, viva e morta, e da performance;

Precariedade do corpo do cenógrafo, que atravessa os lugares, criando performance;

Precariedade como um modo construtivo-performativo que ativa imaginários;

Algumas situações experimentadas: gambiarra, bricolagem, dando origem a investigações e modos “indisciplinados”, performativos.

## **PERFORMATIVIDADES**

Performatividade das matérias em seu estado “precário” de dissolução;

Performatividade do corpo, que atravessa lugares e manipula materiais;

Performatividade do movimento constante, da passagem do tempo e suas transformações;

Algumas situações experimentadas: observar, contemplar, posicionar-se, investigar, fotografar, coletar, atravessar o lugar com o corpo e os materiais; performance dos materiais, do corpo, do lugar, das mídias, seus atravessamentos, relações e situações.

## **MATERIALIDADES**

Materialidade do lugar em contextos do Sul, tendo o movimento da matéria como testemunho, evidência de sua condição de resto;

Materialidade do corpo, do corpo no lugar e do lugar sobre o corpo;

Materialidade precária da performance nos lugares;

Algumas situações experimentadas: exploração de volumes, formas e ações com materiais diversos, criação de figurinos e instalações através da manipulação/ativação do material, criando performance.

## **TRANSMIDIALIDADES**

Transmidialidade da criação cenográfica que expande a linguagem de modo performativo, combinando e recombinao elementos e mídias em contexto precário;

Transmidialidade do cenógrafo, que atravessa territórios, materialidades e dispositivos para produzir linguagem, e que atravessa linguagens e dispositivos para produzir territórios;

Transmidialidade da linguagem precária, que utiliza o digital como dispositivo de compartilhamento, e que se equilibra – e performa – entre plataformas, antropofagizando tudo o que encontra.



**CENOGRAFIA  
EXPANDIDA**

## CENOGRRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO

A produção cenográfica contemporânea mundial apresenta uma variedade de propostas e uma incomensurável riqueza de realizações. Independente da impossibilidade de reduzir essa riqueza a qualquer definição ou sistema, é possível identificar que a natureza da cenografia transformou-se de modo significativo nos últimos anos, através da observação de algumas tendências e procedimentos praticados pelos/as artistas e destacados pelos/as pesquisadores/as da área, acompanhando as renovações do próprio conceito de encenação. Categorias tradicionais como *forma*, *estilo* e *representação*, geralmente associadas à lógica da caixa cênica e ao Teatro Dramático, tornaram-se insuficientes diante de um fazer teatral e de um vocabulário espaço-visual em constante ampliação e deslocamento. Se por um lado “a cenografia morreu”, como sentenciou o cenógrafo e diretor italiano radicado no Brasil Gianni Ratto já nos anos 1990 – referindo-se a um certo princípio de representação e seu caráter ilusionista –, por outro, ela renasce na forma de “espaços, momentos, fulgurações”<sup>1</sup>.

A cenografia, neste sentido, passa a explorar outras possibilidades a partir (embora não apenas) do chamado Teatro Pós-dramático<sup>2</sup>, num novo tipo de aproximação das artes visuais, do vídeo e do cinema, com abordagens espaço-visuais que, a partir dos anos de 1970, passam a incluir a dimensão de outras complexidades temporais e seus desdobramentos na criação. No atrito com outras disciplinas e na amplificação de sua escala de ação, os/as cenógrafos/as passaram a experimentar novos posicionamentos, propondo novos modos de abordar e relacionar-se com a cena, a representação, a narrativa, a visualidade, a recepção, as materialidades e suas performatividades, permitindo novos modos de ver, escrever, compreender e transmitir. “É no desenho do espaço que se concentra boa parte das pesquisas de criação teatral da atualidade”<sup>3</sup>, afirma o pesquisador francês Patrice Pavis.

Contudo, apesar de grande parte destas investigações referir-se a uma produção euro-americana, realizada, sobretudo, dentro do palco à italiana e com orçamentos generosos, o fato é que as práticas cenográficas – assim como as encenações – têm dissolvido seus limites e apresentado gêneros cada vez mais híbridos dentro e fora do palco, numa variedade de abordagens que, desde a década de 1950, já permeava as fronteiras entre teatro, artes plásticas, performance, intervenção urbana e práticas

intermediáticas, gerando propostas como o *happening*, o *site specific*, a instalação, o teatro imersivo, o teatro ambiental (*environmental theater*) e ainda, mais recentemente, as instalações cenográficas, projeções urbanas e outros formatos de intervenção e ocupação espacial, expandindo de modo definitivo tal prática. Como concluiu Arnold Aronson, “a linguagem da cenografia está mudando”<sup>4</sup>, passando a ser considerada em sua amplitude como um campo de conhecimento, como “um local de memória, um local de ação e um modo de mapeamento”<sup>5</sup>, envolvendo edifícios, espaços, plateias, comunidades e regiões a partir de um caráter socializante e relacional.

Assim como Hans-Thies Lehmann, Pavis e Aronson, pesquisadores como Marvin Carlson, Sodja Lotker, Dorita Hannah, Thea Brejzek, entre outros, também têm apontado tal transformação espaço-visual. A Quadrienal de Praga de Design do Espaço e da Performance (PQ)<sup>6</sup>, o maior e mais importante evento internacional na área – que acontece desde 1967 na cidade de Praga, na República Tcheca (antiga Tchecoslováquia) – tem buscado apresentar esta transformação ao discutir o caráter investigativo da cenografia e suas linguagens na exploração de espaços, bem como suas relações com a construção da narrativa e da cena e para além delas. Neste sentido, Aronson em 2007 propôs a mudança no seu nome, até então Quadrienal de Cenografia e Arquitetura Teatral de Praga, a fim de incluir novas produções das artes da cena (teatro, dança, performance, etc.) que extrapolavam o conceito convencional de cenografia, geralmente baseado na representação, e compreendendo-a agora “como meio: como uma maneira de fazer as coisas, como uma maneira de pensar”<sup>7</sup>, como afirma Sodja Lotker, que entre os anos de 2008 a 2015 foi diretora artística do evento, dando continuidade a esta abordagem.

Na edição de 2011, Lotker toma a cenografia pensada como “uma disciplina existente entre as artes visuais e as artes performativas, aproveitando o melhor dos dois mundos e construindo entre elas um diálogo que é frequentemente esquecido”<sup>8</sup>. Neste sentido, propôs abordar as transformações que se têm registrado tanto no campo do teatro (a morte da personagem e das narrativas, entre outras) como das artes visuais (a exploração de elementos teatrais como a “performance, temporalidade, ambiência, a presença do público”<sup>9</sup>), e que têm gerado, segundo ela, a emergência de novas formas e gêneros para pensar o papel central que a figura do/a cenógrafo/a e do/a artista visual tem desempenhado nestas alterações, compreendendo portanto a cenografia como “agente ativo de movimento”<sup>10</sup>, “um ambiente para a criação de relações performativas”<sup>11</sup>, conclui.

Assim, a proposta curatorial *Intersection: Intimacy and Spectacle*, de 2011, explorou a performatividade como elemento presente em diversas disciplinas artísticas e culturais, concebendo a cenografia como um campo não apenas interdisciplinar, mas transdisciplinar. Nesta lógica foi proposta a ampliação, não apenas da prática, mas também do termo *cenografia para espaço performativo*, incluindo as diversas formas e usos que a cena/performance pode ter a partir de três pontos de vista: do público, dos/as artistas e dos/as curadores/as<sup>12</sup>. De acordo com a curadora em teoria desta edição, Thea Brejzek, essa mudança foi baseada na decisão de incluir ativamente “um discurso contemporâneo sobre o espaço e, em particular, para um engajamento transdisciplinar com o espaço performativo – tanto dentro como fora da caixa preta e do cubo branco”<sup>13</sup>. Desta maneira, a compreensão do fazer cenográfico desdobra-se, expandindo e multiplicando sua própria definição, como visto também nas nomeações “espaço cênico” ou “ambiente cênico”, utilizadas sobretudo em práticas fora do edifício teatral.

No Brasil, contudo, o termo cenografia ainda é majoritariamente utilizado, compreendendo tanto a proposta cenográfica como o conjunto das práticas espaço-visuais, dividindo as opiniões. Além dele, a expressão “direção de arte”<sup>14</sup>, tomada originalmente do cinema, também tem sido aplicada por diversos/as cenógrafos/as, referindo-se à concepção do conjunto espaço-visual. Apesar da ampla variedade de significados e usos da palavra<sup>15</sup>, a expansão do termo acaba por convocar também novos conceitos. Recentemente, a expressão “design de cena” ou “desenho de cena”<sup>16</sup> (performance design), discutida por diferentes teóricos/as e apresentada por Dorita Hannah e Olav Harsløf em livro homônimo, por exemplo, busca traduzir tal expansão, traçando um olhar diverso sobre como o conceito de cenografia começou a transitar para além das fronteiras do palco, criando assim um “campo fluido e emergente”<sup>17</sup>, entre a instalação, a performance e a arquitetura.

Ao sair da caixa teatral e ganhar outros lugares, espaços públicos e a rua, o/a cenógrafo/a amplia sua forma de atuar, pois suas relações potencializam uma “dinâmica de posicionamento, relacionamento e diferença, como uma experiência plenamente incorporada”<sup>18</sup>, como destaca Lotker, numa interação que pode resultar tanto em encontros como em confrontos. O/A cenógrafo/a contemporâneo/a passa, portanto, a conceber sua própria escritura, experimentando mais diretamente a espacialidade,

os materiais, dispositivos, equipamentos e suas diferentes performatividades, ganhando autonomia. Se, como afirma Pavis, “à custa de estender o seu campo de ação, a cenografia aproximou-se da encenação a ponto de não se poder mais distingui-las”<sup>19</sup>, apontando sua “maturidade”, questiono: como compreender e realizar tais processos? Como se configuram estes campos de criação transdisciplinares?

A questão tem sido investigada por diversos pesquisadores, em sua maioria norte-americanos, britânicos, europeus e nativos de países de língua inglesa, fato que acaba por limitar discussões e estudos de caso mais específicos a uma produção em geral também advinda da região norte. Porém, tal debate tem sido internacionalizado e ganhado novas perspectivas, sobretudo nas edições da Quadrienal de Praga – uma plataforma fundamental de compartilhamento da produção mundial –, nos congressos e encontros da OISTAT (Organização Internacional de Cenógrafos, Técnicos e Arquitetos de Teatro)<sup>20</sup>, no Grupo de Trabalho de Cenografia do IFTR – Federação Internacional dos Pesquisadores de Teatro<sup>21</sup> e em projetos mais recentes, como o World Stage Design (WSD). Desta forma, tem sido possível conhecer e compartilhar diferentes teorias, processos e procedimentos, compreendendo como as diferentes culturas se apropriam, transformam ou desconsideram tais conceitos para criar seus próprios discursos e narrativas, passando a incluir cada vez mais as perspectivas dos/as países latino-americanos/as<sup>22</sup>, asiáticos/as e africanos/as.

Em 2017, a PQ oficializou a expressão *performance design* como “uma forma de arte dedicada à criação de ambientes para todos os tipos de apresentações ao vivo. Estas podem tomar qualquer ambiente, desde o edifício teatral até um local escolhido”<sup>23</sup>, tanto reais como imaginários. “O processo criativo do desenho de cena trata da renovação constante da inspiração, capacitando quebrar velhos paradigmas, permitindo que novas ideias surjam”<sup>24</sup>, afirma a direção artística. Ampliando ainda mais a transformação da linguagem e do próprio conceito do fazer cenográfico, muitas destas práticas contemporâneas têm sido também nomeadas a partir da noção de *cenografia expandida* (*scenography expanded*), termo que ultrapassa a noção de desenho de cena e do próprio fazer teatral, passando a incluir os processos de criação que determinam relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do performer como do público) entre ambientes, objetos e atmosferas.

Seguindo o conceito criado pela historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss no famoso ensaio “A escultura no campo ampliado”, em que “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão”<sup>25</sup>, os princípios da *cenografia expandida* emergem do processo de alargamento e reestruturação da cenografia e das novas configurações para a cena, performance ou obra que surgem com ela, a partir dela e por ela inspiradas. Através desta concepção inicialmente apontada por Aronson, é que Joslin McKinney e Scott Palmer referem-se à “expansão” apresentada no livro “Scenography Expanded”<sup>26</sup>, que reúne recentes discussões sobre o termo, além de estudos de casos que exemplificam sua compreensão.

Defendem os autores que se a prática do desenho cenográfico no palco “limita-se a ver este campo expandido apenas em termos de formas históricas da cenografia teatral; precisamos de uma nova estrutura para este novo campo.”<sup>27</sup> Assim, a cenografia envolveria não só as relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra, mas também o contexto sócio-político-cultural-econômico em que está inserida, seus imaginários, simbologias, modos de inserção e recepção. “Focada nos aspectos espaciais, multissensoriais e materiais da cena contemporânea”<sup>28</sup>, esta *cenografia expandida*, pós-dramática, em seu processo de desdobramento, passa a incorporar (e não apenas a dialogar com) outras disciplinas, ampliando efetivamente sua linguagem e, conseqüentemente, suas práticas e procedimentos. “A cenografia expandida é ao mesmo tempo uma ferramenta, um sistema, um processo e um organismo gerador para a compreensão do ambiente complexo em que vivemos”<sup>29</sup>, conclui Aronson.

Dentre os múltiplos aspectos apontados nesta expansão – como a tecnologia digital (o uso de vídeos e projeções); o relacionamento com a arquitetura; os contextos e identidades locais, nacionais e globais; a posição, a relação e a participação do público; o uso de diferentes elementos e materialidades –, os ambientes imersivos, muitos deles existentes, “reais”, discutem o desaparecimento da ideia de *cenário* como elemento construído e muitas vezes estático. Assim, a cenografia passa do objeto à situação, fazendo-se no espaço-tempo. Não é à toa que muitos projetos desenvolvidos ou analisados sob esta lógica são realizados em espaços fora do edifício teatral. A partir desta compreensão, a cenografia geografiza-se, territorializa-se, urbaniza-se, *politiza-se*,



passando a pertencer ao campo das relações, ao modo de vida, à dimensão crítica da “realidade”. Para Hannah e Harsløf, “neste caminho, os lugares, coisas, gestos e imagens tornam-se mais móveis, dinâmicos e afetivos.”<sup>30</sup>

Ao ressaltar o potencial discursivo-narrativo do fazer cenográfico (ou espaço-visual), Lotker argumenta a favor de certa autonomia da prática, tomando a “cenografia como meio: como um modo de fazer as coisas, um modo de pensar, (...) uma estratégia”<sup>31</sup> na qual torna-se “ativa” – porque é o próprio espaço em acontecimento, seu movimento e metamorfose. Pode-se imaginar, portanto, a *cenografia expandida* como o conteúdo e o resultado da própria obra. Esta “libertação” do fazer, ou sua autonomia em relação ao texto dramático – uma expansão dos modos de narrá-lo – tem transformado os conteúdos da cenografia, assim como os procedimentos de criação e, portanto, as metodologias de trabalho do/a cenógrafo/a. Tal possibilidade ficou explicitada na 13ª edição da PQ, em 2015, intitulada “Espaço Compartilhado: Música, Atmosfera, Política”<sup>32</sup>, que explodiu as relações entre espaço, acontecimento e cotidiano, ocupando mais de 48 locais, em sua maioria na região central de Praga, constituindo assim, a programação mesma e as dinâmicas que criou entre lugares, pessoas e a cidade, como a maior performance de todo o evento.

Tomar o lugar como elemento tem sido um procedimento adotado por inúmeros projetos cenográficos que dialogam diretamente com a natureza do espaço e suas características. Assim, sua potência é verificada pelos agenciamentos que possibilitam, e não apenas pelos seus resultados visuais. A obra, portanto, não é a construção nem o espaço desenhado, focando sua potencialidade no diagrama de relações que produz no ambiente. Desta maneira, o espaço cenográfico se transforma de representação ou suporte em agenciador de relações<sup>33</sup>. Nesta transição, pode-se constatar uma mudança equivalente também no público que, a partir destas experiências *imersivas*, adquire uma postura mais atuante, passando a percorrer os locais, investigá-los, ao invés de apenas contemplá-los. Se os papéis e funções da cenografia passam a deslocar-se, questiono: a partir de quais pressupostos seria possível imaginar, então, esta expansão? Estaria ainda a cenografia ligada ao campo teatral? Performativo? Como praticá-la?

Para McKinney e Palmer, “a cenografia expandida não representa uma ruptura completa com a prática teatral, mas representa uma nova forma de pensar baseada

nos aspectos espaciais, materiais e do desenho da cena.”<sup>34</sup> Se, por um lado, elementos como a tecnologia têm apresentado novas possibilidades “imateriais” ao fazer cenográfico/teatral<sup>35</sup>, experiências espaciais e materiais como o *site-specific* já não constituem, em países como o Brasil, algo exatamente “novo”. Muitas são as possibilidades, na prática, de se compreender, realizar e nomear os processos artísticos, e assim termos como “novo” ou “velho” acabam por não considerar experiências realizadas em outros contextos. Neste sentido, a ideia de “novidade” define-se, antes, pela experiência dos/as praticantes e pelo público, em seu contato inicial ou mais “acostumado” com tais linguagens.

O mesmo ocorre entre as disciplinas artísticas, nas quais as práticas deslocam-se até outras linguagens, tornando-se, portanto, “novas” por adentrarem outros contextos. No caso das práticas imersivas em espaços não-convencionais, os artistas visuais, por exemplo, têm percorrido e realizado obras, intervenções e ações desde o início do século XX em lugares banais, abandonados, internos, externos, urbanos, rurais, naturais, aéreos, e até espaciais. Já em 1921, por exemplo, os dadaístas realizaram excursões por lugares banais de Paris, sendo a primeira a uma igreja abandonada<sup>36</sup>. Ainda, muitas práticas criadas *entre* artes cênicas, visuais e performativas – como o cabaré, a arte da performance (*performance art*), a produção de Tadeusz Kantor na Polônia, os *happenings* de Allan Kaprow, o trabalho dos artistas norte-americanos Gordon Matta-Clark, Robert Morris e Robert Smithson, entre inúmeras outras experiências – tem ampliado continuamente os modos de compreender e agir junto a diferentes territórios, lugares e materiais.



Figura 1: Dadaístas realizam visita às dependências da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, nos arredores de Paris, em 1921.

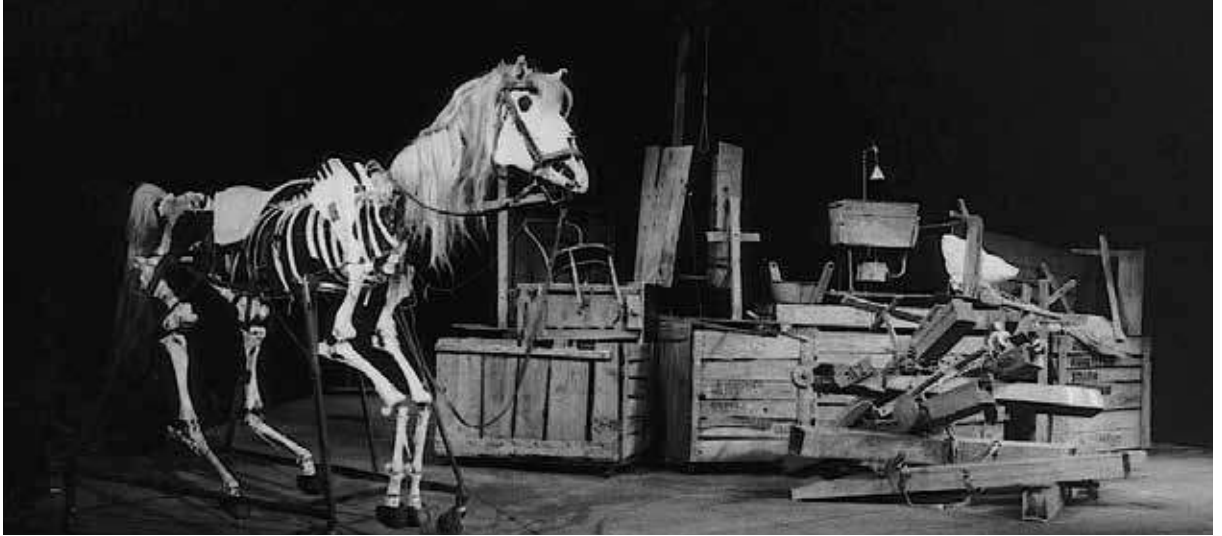


Figura 2: “Que morram os artistas” (1985), encenação de Tadeusz Kantor.



Figura 3: Detalhe da instalação Merzbau (1923) de Kurt Schwitters, criada na casa do artista com materiais coletados nas ruas de Hannover, Alemanha.



Figura 4: “Yard” (1967), *happening* de Allan Kaprow com pneus usados no Pasadena Art Museum.



Figura 5: Gordon Matta-Clark e Gerry Hovagimyan trabalhando em “*Conical Intersect*”(1975), em edifício a ser demolido para a construção do Centro Goerges Pompidou, em Beaubourg, Paris.

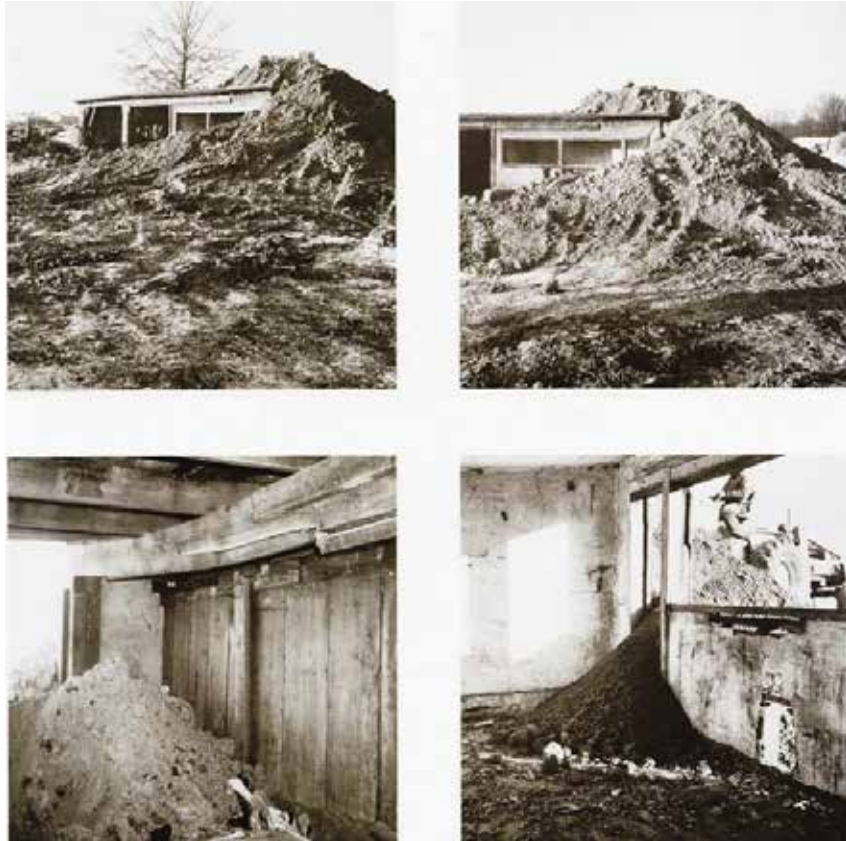


Figura 6: “Partially Buried Woodshed” (1970), de Robert Smithson, realizada na Kent State University em Ohio/ EUA.

Deste modo, os procedimentos desta prática cenográfica como o *site-specific*, a intervenção, a ocupação, a performance, apresentam-se como “novos”, acredito, por sua categorização até então ter sido definida como uma prática de exceção, eventual, experimental, *periférica* ao fazer “oficial”, que tem o palco ou a galeria como seu lugar principal. Assim, o fazer cenográfico estabelece sua expansão não apenas em direção a outras linguagens como a literatura, a arquitetura, as artes visuais, a arte da performance e o cinema, mas também se conecta a outras áreas como o urbanismo, a geografia, as ciências sociais, a arqueologia, os “estudos da performance” (*performance studies*), a antropologia e os estudos culturais, entre outras disciplinas que analisam aspectos socioculturais e materiais do território, compreendendo-os a partir de perspectivas variadas.

A *cenografia expandida*, ao tomar o espaço como relação, tende a desmaterializar-se de seu modelo original buscando outros entendimentos, passa a ter suas histórias, dinâmicas e processos envolvidos de modo ativo para performers, para o público, ou para ambos. Podendo acontecer tanto em espaços abertos como fechados, e em diferentes escalas (do micro ao macro), esta expansão carrega a potência agenciadora de relações espaço-temporais e sensoriais. Podemos relacionar também esta noção imersiva a uma dimensão ritualística, como nas propostas do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (segundo a arquitetura de certas igrejas e lugares sagrados); ou como no Teatro Laboratório<sup>37</sup> de Jerzy Grotowski, que propôs, em “O Príncipe Constante”, de 1967, o encontro da cena com a plateia – marco muitas vezes esquecido pela historiografia do espaço teatral. Ou ainda, ao “teatro ambiental” (*environmental theater*), de Richard Schechner, que propõe uma relação direta entre espaço, corpo e acontecimento<sup>38</sup>, entendendo a performance a partir de uma dimensão antropológica, que inclui os padrões de comportamento sociocultural, como na performance “Dionysus in 69”, em Nova Iorque.

A partir da definição de Schechner, Aronson desenvolveu a ideia de uma “cenografia ambiental” (*environmental scenography*), na qual o posicionamento da plateia é “de alguma forma incorporado ou cercado pelo enquadramento das cenas”<sup>39</sup>, ou por seus vários enquadramentos distintos, e considerado um aspecto fundamental das performances. Além destas propostas, o “teatro imersivo” (*immersive theatre*) apresenta um tipo de *cenografia expandida* que define uma mudança espacial, no século XXI, em

relação ao *site-specific*, surgido nos anos 1980 como “um evento de performance participativa dentro de um ambiente absortivo abrangente que envolve todos os sentidos”<sup>40</sup>, expandindo a noção de lugar.



Figura 7: “O Príncipe Constante” (1967), direção de Jerzy Grotowski.



Figura 8: *Dionysus in 69* (1970), apresentado no *Performing Garage*, direção de Richard Schechner, na região do Soho em Nova Iorque, com a plateia distribuída por diversas partes do espaço.

Se, para Hannah e Harsløf o *design* de cena é investigado a partir dos temas *disPLAY*, *enCOUNTER* e *conSTRUCT*<sup>41</sup> (visualizar/dispor/jogar, encontrar/contar/confrontar, construir/estruturar/fazer), referindo-se às dimensões estética, cultural e técnica da cenografia, a partir das transformações dos modos de definir/desenhar cena e plateia, ou misturá-las, McKinney e Palmer apontam três conceitos sobrepostos e interrelacionados que auxiliam na identificação das características da *cenografia expandida*: *relacionalidade* (as formas como a cenografia criam lugares de encontro e de relações), *afetividade* (ligada a efeitos estético-sensoriais estabelecidos a partir de emoções pessoais) e *materialidade* (o efeito das texturas e materiais dos lugares, coisas e corpos em nossa experiência). Desta maneira, a cenografia comunica-se não apenas através de suas características, mas também de suas atmosferas, cheiros, relações acústicas, materiais e técnicas, contextos, grupos sociais e suas intersecções.

Desta maneira, ao lidar com espaços “reais”, suas narrativas, preexistentes, tendem a sobrepor-se a qualquer outra, constituindo sua história e sua condição. Peter Brook, neste sentido, defende que “as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim”<sup>42</sup>. Todos os seus elementos constituintes – interessantes e desinteressantes, dependendo das intenções e objetivos – fornecem informações a serem lidas e utilizadas em cenas, performances ou outras configurações, além do próprio local em si, que passa a funcionar como um agenciador de memórias e situações.

O *lugar* torna-se, portanto, um dispositivo sob o qual tais relações acontecem. Assim, o entusiasmo com a potência única dos lugares tem crescido, se avaliarmos as edições mais recentes da Quadrienal de Praga, evidenciando um aprofundamento na investigação de tais práticas, muitas delas conectadas a diferentes performatividades. “Desta forma, a cenografia como ambiente adentra a composição dramaturgical em todos os seus níveis. Todo o espaço torna-se o espaço da cena/performance e a cenografia é assim adentrada pelo público”<sup>43</sup>, afirmam McKinney e Palmer. Ou, ainda, como descreve Lotker, a partir da interação entre ambiente e movimento, espaço e ação, cenografia e dramaturgia – relação que se torna embaçada e porosa – a “[d]ramaturgia se torna cenografia, e cenografia é dramaturgia. A dramaturgia se torna o próprio ambiente e a cenografia pode dançar... A cenografia é a ambiência de várias camadas de uma performance que cria contextos espaciais e ativa os posicionamentos.”<sup>44</sup>



Assim, a ocupação de lugares pré-existentes – desde Artaud e o seu interesse por um “galpão ou celeiro qualquer”<sup>45</sup>; a obra inicial de Kantor na Polônia, ocupando espaços “inferiores”<sup>46</sup> e restos materiais destruídos pela guerra; o “círculo aberto”<sup>47</sup> de Peter Brook, Jean-Guy Lecat e Chloé Obolensky (não apenas no Teatro Bouffes du Nord, encontrado abandonado após um incêndio em Paris, mas também em suas inúmeras turnês<sup>48</sup>), a ocupação da Cartoucherie em Vincennes (França) pelo Théâtre du Soleil, liderada por Arianne Mnouchkine - que em 1989 introduziu o conceito de espaço encontrado<sup>49</sup>; o trabalho do grupo britânico Brith Gof, fundado por Mike Pearson e Lis Hughes Jones em Aberystwyth (Reino Unido); Richard Schechner e o Wooster Group atuando no Performing Garage ou a prática experimental na Judson Memorial Church, ambos em Nova Iorque; “Witness to the ruins” (“Testemunha das ruínas”) do MAPA Teatro, com imagens e depoimentos dos últimos habitantes do bairro Santa Inés-El Cartucho, em Bogotá, antes, durante e depois de sua demolição; entre inúmeros outros exemplos pelo mundo – tem afirmado uma prática coletiva na qual a *cenografia expandida revela uma poética dos lugares encontrados*, ou ainda, dos lugares abandonados, destruídos ou em ruínas. Pergunto: que imaginários são investigados nestas pesquisas? Que poéticas podem emergir destas interações? Que linguagens e dispositivos são utilizados/apropriados?



Figura 9: Cena de “Les Ilkes” (1975), no teatro Bouffes du Nord em Paris, com direção e cenografia de Peter Brook.



Figura 10: Espetáculo “1789”, no interior da Cartoucherie em Vincennes (França) ocupada pelo Théâtre du Soleil desde 1970.



Figura 11: “Testigo de las ruinas” (“Testemunha das ruínas”), que registrou a processo de demolição do bairro de Santa Inés – El Cartucho, em Bogotá, 2005, MAPA Teatro.

Desta maneira, entre os muitos tipos de cenografia em campo expandido, esta pesquisa se dedica a propostas nas quais as relações contextuais envolvem diferentes posturas entre os *lugares*, sua condição, os criadores, performers, produtores e público. Se a *cenografia expandida* está “reformulando os debates e mudando as epistemologias estabelecidas no discurso do teatro e da performance e nos campos culturais, históricos, sociais e políticos relacionados”<sup>50</sup>, como apontam Aronson e Collins, esta “virada cenográfica”<sup>51</sup> afirma a “natureza polissêmica e aberta da cenografia”<sup>52</sup>, permitindo a compreensão e o posicionamento do/a cenógrafo/a diante do mundo, enfrentando suas diferentes situações e interesses.

Assim, questiono: a cenografia, autônoma, torna-se instalação? Sua racionalidade, através do lugar e seus elementos, torna-se cena ou performance? O/A cenógrafo/a, como agente nestes processos, torna-se um/a encenador/a? Artista visual? Performer? Como atuar diante de todas estas possibilidades? Como estabelecer relações e atravessá-las? Esta amplitude transdisciplinar acaba por configurar, nos diferentes países e condições socioeconômicas e culturais, uma multiplicidade de linguagens e fazeres, construindo um campo de trabalho cada vez mais alargado e flexível, que se desdobra em linguagens híbridas a partir de suas diferentes combinações. Seria possível, ainda, aprofundar as relações entre culturas e práticas a partir da compreensão das tradições às quais estão ligados os/as artistas, suas perspectivas, modos de imaginar e representar o mundo, assim como suas identidades e posições político-ideológicas.

Se, por um lado, esta autonomia investigativa excita artistas em suas criações, na prática, junto às novas gerações, identifico uma certa vertigem e exaustão diante desta vasta amplitude de possibilidades. É neste sentido que a discussão e a prática da cenografia expandida torna-se fundamental, ao descortinar e elencar esta complexa rede de conexões, conceitos, espaços e imaginários, não apenas abrindo “novos” panoramas, mas também os atravessando por dentro, experimentando suas liberdades e potencialidades, questionando-os. Neste percurso, o/a cenógrafo/a tanto atua junto de cias., grupos e artistas, em práticas igualmente expandidas, como passa a iniciar suas próprias obras de maneira independente, explorando os mais variados dispositivos e composições. A *cenografia expandida*, ao manter a porta aberta para a produção da linguagem contemporânea, transmidiática, permite, às próximas gerações, seguir imaginando caminhos – e *lugares* – que possam revelar nossas relações com o mundo.

Assim, na 14ª edição da Quadrienal de Praga em 2019, apesar do retorno aos pavilhões *art nouveau* do Palácio Industrial Výtaviště (1891) – cuja ala esquerda foi destruída num incêndio em 2008, alterando definitivamente a percepção do local e sua história – a realização do *Site Specific Performance Festival* (Festival de Performance Site Specific), que ocorreu no Parque Stromovka, um antigo campo de caça real situado junto ao palácio e em diferentes locais da cidade, confirma tal potencialidade e interesse reunindo trabalhos de artistas vindos/as de 16 países. Se esta experiência dos lugares em situação funciona, na perspectiva do Norte e sua longa tradição do edifício teatral à italiana, como uma “oposição” à caixa cênica; na perspectiva do Sul, pode constituir um caminho possível, relacional e potencialmente imaginativo para a criação artística e investigativa e transdisciplinar, muitas vezes ‘precário’ em sua estrutura mas sofisticado em sua articulação e linguagem, apesar de muitas obras necessitarem operações de logística complexas e custos finais de produção elevados. Desta maneira, questiono: seria possível delimitar ou, antes, discutir e compreender diferenças entre as práticas cenográficas expandidas realizadas no Norte e no Sul? Como se configuram, neste contexto, tais práticas no Brasil?

## **CENOGRAFIA EXPANDIDA NO BRASIL**

Apesar da celebração internacional da criação teatral brasileira, nossa produção em geral tem se desenvolvido com poucos recursos na área, especialmente no que se convencionou chamar de Teatro Experimental, muitas vezes associado ao Teatro de Grupo, com procedimentos de caráter colaborativo, mais horizontalizados e participativos, onde reside uma parte significativa das pesquisas recentes. Assim, ao transitar pela produção a partir dos anos de 1960, é notável o enriquecimento e diversidade da criação cenográfica, assim como sua transformação. Dada uma intrincada série de fatores, esta realização compõe uma complexa e diversa paisagem de criações. Sem buscar aqui um caráter totalizante, a produção cenográfica brasileira, de um modo geral, apresenta algumas características de formação cultural e de produção que acabam por potencializar uma limitação econômica a favor de uma linguagem criativa e expandida, apesar do risco constante de romantização ou elogio da pobreza ou de um fetichismo que relativiza as dificuldades concretas, limitações e impossibilidades vividas no cotidiano.

Entre algumas características desta condição, temos programas de ensino e acessos variados em diferentes regiões do país, formando profissionais com abordagens artísticas e repertórios técnico-culturais também variados (vindos/as em geral da arquitetura, desenho industrial, artes plásticas, artes gráficas, moda, direção, iluminação e interpretação, assim como de cursos livre e da própria prática); o uso das sedes dos grupos e companhias como espaços para pesquisa e apresentações, consolidando linguagens espaço-cenográficas desenvolvidas a partir da experiência prática da cena e do *lugar*, determinando relações variadas entre palco e plateia; uma criação circunscrita a limites financeiros, fator que obriga muitas vezes a participação de atores/atrizes, diretores/as e produtores/as na execução e manipulação da cenografia não apenas como uma criação coletiva, mas como meio de realização e de composição da cena; a busca por materiais de baixo ou sem custo (usados, descartados, vindos do Carnaval e de doações, por exemplo, ou restos de outros cenários etc.) atrelada a uma praticidade na otimização das demandas de montagem/desmontagem, transporte e armazenamento.

Estes fatores, ainda, tendem a adaptar-se às más condições técnicas de inúmeros teatros e espaços culturais no país, sobretudo quando nos deslocamos das capitais, justificando, assim, uma produção “simplificada”, em relação às dimensões e complexidades de um cenário construído, e expandida de diferentes maneiras em sua espacialização.

Um aspecto importante a ser diferenciado nesta expansão, no caso do teatro, é que estas criações cenográficas, muitas vezes, não surgem apenas a partir do texto dramático (e o imaginário inicial do/a autor/a presente nas rubricas) acrescido à concepção de um/a diretor/a; mas num processo desenvolvido a partir de um tema ou questão, investigado de modo prático nas cenas em colaboração com artistas de todas as áreas, cujos imaginários vão se formando nos ensaios à medida em que são testados. Assim, certa dinâmica e “precariedade” intrínseca ao processo criativo – e construtivo – acaba por levar, entre outros fatores, à saída do/a cenógrafo/a das coxias, “avançando” ou adentrando a cena para auxiliar na preparação ou manipulação de elementos, atuando também como diretor de cena, contrarregra e maquinista, tanto para investigar o funcionamento das situações, como para afirmar um processo colaborativo expandido, cujos agentes se colocam em situação performativa e se presentificam, ultrapassando suas funções na equipe.

Se a saída das salas de teatro para adentrar outros *lugares* e explorar suas diferentes configurações tem fascinado atualmente artistas, teóricos e plateias, sobretudo euroamericanas, no Brasil tais práticas resultam do cruzamento de aspectos socioculturais, econômicos e políticos fundantes, numa espécie de processo orgânico entre condição e desejo, resistência e (re)invenção, identidade e lógica contextual, conceito, possibilidade de realização e resultado artístico. Esta prática *ambiental*, integrada aos diversos ecossistemas existentes e a uma expressão ancestral, é manifestada culturalmente pelo modo de vida, tradições, práticas e ritos dos diferentes povos originários e povos escravizados, e das celebrações rurais das colheitas e procissões religiosas. Esta tradição expandida da festa, do carnaval, é tão reconhecida como característica de nossa cultura e produção espaço-visual que na publicação “The Routledge Companion to Scenography”<sup>53</sup>, editada por Arnold Aronson em 2018, encontramos na capa a foto de um carro alegórico num desfile na Marquês de Sapucaí, do Rio de Janeiro.

Seguindo uma espacialidade espontânea e relacional, geralmente organizada de modo circular – formato natural do encontro coletivo – a ideia de expansão da cenografia e da própria cena pode ser compreendida como uma característica não circunscrita à lógica do edifício teatral. No Teatro de Rua, exemplos como o do Grupo Tá na Rua,



Figura 12: “Na Selva das Cidades” (1969) no Teatro Oficina, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi e direção de José Celso Martinez Correa.

do diretor Amir Haddad, no Rio de Janeiro (1980), a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz em Porto Alegre (1978); a montagem de “Romeu e Julieta” do Grupo Galpão, em Belo Horizonte (1992), com direção de Gabriel Vilela, inspirada no estilo barroco mineiro e encenada numa Veraneio; assim como inúmeros trabalhos mais recentes, são exemplos deste modo de criação cujas origens atravessam a cultura popular e a dimensão pública do convívio social.

Em São Paulo, esta prática expandida evidencia-se numa perspectiva urbana e caótica, como pode-se observar na montagem de “Na Selva das Cidades”, de Bertold Brecht, realizada pelo Teatro Oficina em 1969, com arquitetura cênica<sup>54</sup> de Lina Bo Bardi junto ao diretor do grupo, José Celso Martinez Correa. Tal experiência constitui um paradigma não apenas do fazer teatral paulistano, mas, sobretudo, da criação espaço-visual performativa em campo expandido. Ao transportar a narrativa da Berlim de 1921 para a São Paulo de 1969, em plena Ditadura Militar, Lina propôs reorganizar a espacialidade interna do teatro e utilizar diversos fragmentos – oriundos da demolição de parte do bairro do Bixiga e da construção do Elevado Presidente João Goulart (na época, Presidente Costa e Silva), o “Minhocão”, bem em frente ao teatro – para a construção dos elementos cenográficos da peça que, por sua vez, eram destruídos em cena pelos atores, e reconstruídos a cada nova apresentação. Relativizada na história da cenografia brasileira, esta montagem constitui um marco da experiência cenográfica fora do palco italiano, confirmando, de modo radical, uma *cenografia expandida, imersiva e performativa* no Brasil.

Não apenas na experiência de “Na Selva das Cidades”, sob a influência do “teatro pobre” e ritualizante de Jerzy Grotowski (cujos textos chegavam por aqui), mas em outras criações anteriores, Lina – que não gostava da palavra “cenografia”<sup>55</sup> – propõe em “A Ópera de Três Tostões” (1960) e “Calígula” (1961)<sup>56</sup>, uma *arquitetura cênica* no interior do Teatro Castro Alves, em Salvador, semi-destruído após um incêndio antes de sua inauguração em 1958. O interesse por esta abordagem resulta, assim na própria prática do Teatro Oficina, seguindo uma investigação espacial continuada desde sua mudança para a rua Jaceguai, sendo transformado até hoje, seguindo as propostas de Lina e Edson Elyto para a criação de um teatro-pista com estruturas desmontáveis, assim como para a expansão do teatro na região do entorno, tirando proveito das situações urbanas precárias e ruinosas que conformam o espaço da cidade, e fazendo delas tema de criação.

No mesmo período, soma-se a noção de “espaço cênico” proposta pelo diretor argentino Víctor Garcia, utilizado como o principal alicerce da criação teatral<sup>57</sup>. Em “Cemitério de Automóveis” (1968), apresentado num galpão desativado onde funcionavam duas oficinas mecânicas, a plateia situava-se junto a uma instalação onde seis carcaças de carros modelo anos 1950 eram penduradas pelo teto.



Figura 13: “Cemitério de Automóveis” (1968), direção de Víctor Garcia, com carcaças de automóveis pendentes do teto.



Figura 14: “O Balcão” (1969), direção de Víctor Garcia, cuja estrutura ocupou toda a caixa cênica, do fosso ao urdimento.



Já em “O Balcão” (1969) – com cenários e platéia verticais realizados por Wladimir Pereira Cardoso<sup>58</sup>, utilizando todo o vão da caixa cênica do Teatro Ruth Escobar, do porão ao urdimento – é instalada uma estrutura vertical feita com sobras da construção da Praça Roosevelt<sup>59</sup>, tornando-se um marco da mecânica e tecnologia cenográfica no Brasil.<sup>60</sup> Tais obras constituem, acredito, uma espécie de gênese da cena expandida paulistana, sempre dialogando com o contexto da cidade e do país, assim como é também possível identificar no trabalho de Flávio Império, junto ao Teatro de Arena, por outras vias.

No Rio de Janeiro, o cenógrafo Luiz Carlos Ripper, através da “busca por uma linguagem brasileira”<sup>61</sup>, “um teatro ligado às matrizes culturais brasileiras”, tinha, entre outros interesses, a expansão da cena e o “contínuo transbordamento dos limites na ocupação do espaço”<sup>62</sup> em uma série de trabalhos que se estenderam entre o teatro e o cinema nas décadas de 1970 e 1980, nos quais o próprio cenógrafo amplia sua atuação para a direção de arte, incluindo figurinos, iluminação, produção e direção, além da pesquisa e ensino, criando um ‘modelo’ de atuação expandido no país. No mesmo período, em 1977, Aderbal Júnior dirigiu “A Morte de Danton”, encenando-a dentro de um canteiro de obras subterrâneo do metrô no centro da cidade<sup>63</sup>, remetendo ao próprio processo de transformação das cidades brasileiras no período, proposto pela Ditadura Militar.

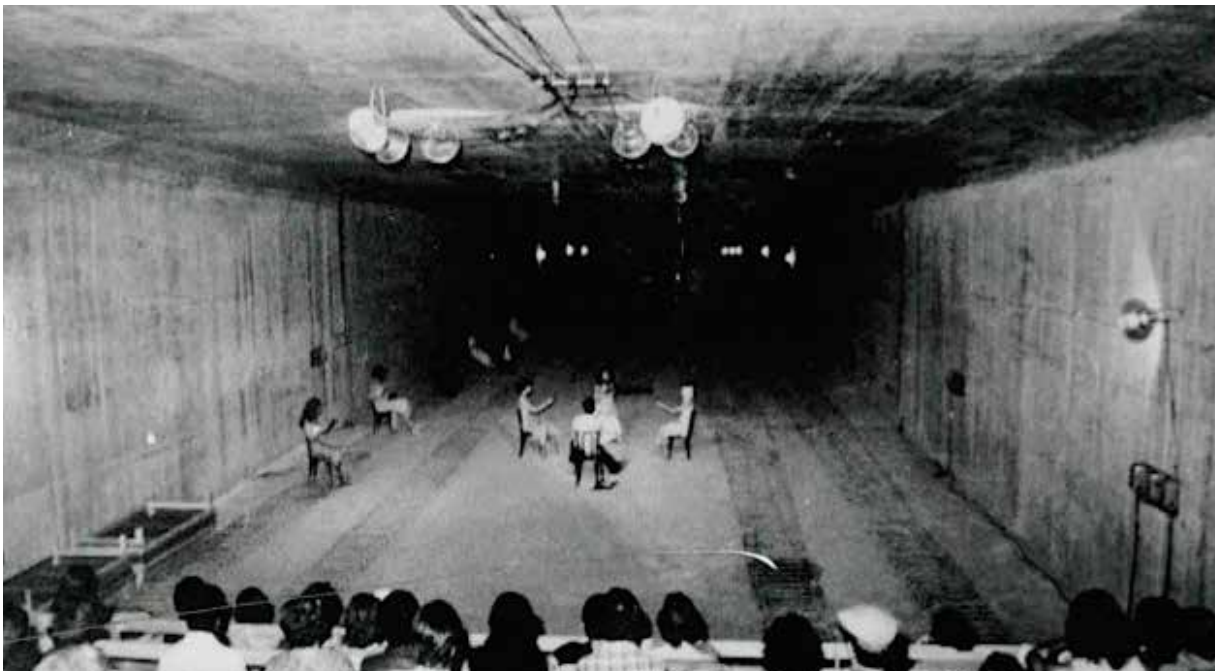


Figura 15: “A Morte de Danton” (1977), encenada dentro de um canteiro de obras subterrâneo do metrô carioca.

Paralelamente, no campo das artes visuais, o curador e crítico de arte mineiro Frederico de Moraes, interessado na produção de vanguarda nacional, em projetos como “Domingos da Criação”, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, ou “Do Corpo à Terra” (1970), em Belo Horizonte, aproxima não apenas a produção artística, mas a experiência do público, levando à rua propostas de interação com diferentes materiais, naturais e artificiais, muitas vezes lixo industrial ou resíduos do consumo<sup>64</sup>. Estas “manifestações de livre criatividade com novos materiais”<sup>65</sup> revelam, em suas ações expandidas pelo entorno dos museus, parques e áreas públicas urbanas, o interesse pela inserção da criatividade artística no cotidiano, explorando novas linguagens, como a performance, o happening, e a intervenção urbana. Ao afirmar que em países como o Brasil, do Sul, “a arte, quando levada à rua, ganha sempre uma moldura política”<sup>66</sup>, Moraes defende a *vanguarda* como “um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais”<sup>67</sup>, tendo artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio, Carlos Vergara, Antonio Manuel, Cildo Meireles, entre outros, a frente das proposições e experiências.



Figura 16: “Domingos da Criação – Um domingo de papel” (1971), curadoria de Frederico Moraes no MAM do Rio de Janeiro.



Figura 17: Hélio Oiticica com a obra “Manhattan Brutalista”, objeto semi-mágico trouvé (1978).



Figura 18: “Situação T / T.1 - 3a parte”, de Artur Barrio, no rio Arrudas, em Belo Horizonte, ação parte do evento “Do Corpo à Terra” (1970).

De volta à São Paulo, no início dos anos de 1990, o Teatro da Vertigem e a Companhia do Centro da Terra realizaram na cidade de São Paulo “O Paraíso Perdido” (numa igreja) e “Viagem ao Centro da Terra – Expedição Experimental Multimídia” (uma travessia sob o grande fosso aberto de uma obra estagnada do túnel Jânio Quadros, no Ibirapuera), respectivamente, chamando a atenção para tal prática expandida como uma linguagem contemporânea. Ainda, Artur Barrio, o grupo 3NÓS3, Renato Cohen - entre inúmeras outras criações realizadas por todo o Brasil – têm proposto situações imersivas, que borram e atravessam disciplinas, renovando-as a partir de perspectivas mais híbridas e participativas.



Figura 19:  
“O Paraíso Perdido” (1992),  
do Teatro da Vertigem  
na Igreja de Santa Ifigênia,  
em São Paulo.

Figura 20: “Viagem ao Centro  
da Terra – Expedição  
Experimental Multimídia”  
(1992), realizada num túnel  
abandonado sob  
o rio Pinheiro, em São Paulo.



Figura 21: “27 – 4/3 - II” (1982),  
intervenção do grupo 3NÓS3  
na Pinacoteca do Estado  
de São Paulo, em São Paulo.

Posteriormente, em 2011, a mostra “Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro”, que representou o país na PQ naquele ano, recebendo a Triga de Ouro, apresentou quatro eixos conceituais para acolher a diversa produção do país: *Memória, Lugares, Ação e Transposição*. *Lugares*, por exemplo, incluiu os aspectos socioculturais do espaço a partir do trabalho realizado pelos grupos e companhias, geralmente baseados em sedes/espços próprios de apresentação, trazendo para a narrativa o homem e seu contexto através de espaços imersivos que unificam cena e público. E *Transposição*, por sua vez, apresentou o espaço como um território permeável onde “o rompimento de fronteiras de linguagem se apresenta melhor identificado”<sup>68</sup>, remetendo à natureza híbrida e livre que caracteriza nossa produção.

Desta maneira, não para enquadrar a produção, mas para identificar linguagens, estes aspectos evidenciam a criação brasileira como uma prática transdisciplinar e expandida. Ainda, na mesma edição do evento, a montagem de “BR-3”, do Teatro da Vertigem, em 2006, com direção de Antônio Araújo<sup>69</sup>, recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo Internacional. O projeto – um dos mais radicais espetáculos teatrais *site-specific* brasileiros – aconteceu no poluído rio Tietê, em São Paulo, de onde a plateia, dentro de um barco, assistia às cenas que aconteciam nas margens, pontes e outros barcos, ganhando uma dimensão metropolitana. Deste modo, a *cenografia expandida*, que toma os *lugares* criando *relações*, é reconhecida, dentro desta variada paisagem, como um aspecto identitário da cenografia brasileira contemporânea.

No caso da cidade de São Paulo, a produção dos teatros de grupo vincula-se, muitas vezes, a um determinado espaço, lugar ou região. Utilizando-os não apenas como local para a realização de espetáculos, mas também como sede e sala de ensaio, os grupos acabam por desenvolver relações intrincadas com os lugares, o que poderia ser entendido como práticas ambientais, imersivas – *expandidas* –, tal como é possível observar no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Teatro Ventoforte, Grupo Pombas Urbanas, Casa Livre (Cia. Livre), Cemitério de Automóveis, Os Fofos Encenam, Teatro do Incêndio, Teatro de Contêiner, Espaço 28 (grupo 28 Patas Furiosas), que, incluem em seus espaços multiusos a guarda e a criação/feitura de cenários, figurinos, adereços e outros elementos cênicos, a exposição de trabalhos artísticos, apresentações de trabalhos de outras cias., entre outras atividades.

Mantendo uma espécie de “tradição” na prática site-specific urbana, o teatro paulistano, sobretudo a partir do ano de 2002, com a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, ampliou consideravelmente o número de sedes e espaços de criação, muitas vezes compartilhados. Esta linguagem possui um caráter político, que tem na ocupação e uso dos espaços (muitas vezes públicos), além de uma prática de resistência, sua revelação para o próprio bairro e região, utilizado para finalidades diversas, como a realização de *workshops*, aulas e outras atividades complementares que apoiam o processo de criação dos espetáculos, ou ainda recebendo artistas de outras áreas para apresentações e exposições, funcionando como centros culturais regionais. As condições de produção com baixo orçamento acabam por instigar a ocupação de ruas e edifícios, assim como a associação a outros artistas e coletivos numa possibilidade de atuação em rede, apropriando-se dos espaços com ou sem uso, em processos de coabitação.

A investigação espacial inclui, ainda, de edifícios patrimoniais simbólicos a casas anônimas, de apartamentos a praças, de tipologias públicas a mansões aristocráticas privadas. A relação com os espaços varia no tipo e na duração: no rio, na favela, na vila operária, no albergue, na igreja, no hospital, no presídio, no trem, no ônibus, sob e sobre os viadutos, em ruínas e na mata, no lixo ou na suntuosidade, o teatro – e a cenografia – acontece. Também em museus, galerias, salas, galpões, corredores, quadras e pátios, além dos teatros convencionais, em áreas periféricas, em espaços abandonados, de transição e circulação pública, como terminais de transporte coletivo, faixas de pedestres e outros espaços de passagem. Todos estes modos *expandidos* constituem um procedimento tido como “experimental”, *característico* do/a cenógrafo/a que atua em contextos não-hegemônicos, periféricos ao sistema de produção capitalista.

Ainda, práticas de residência artística, como a Cia. São Jorge de Variedades no Albergue Oficina Boracéa no Canindé (“As Bastianas”) e no bairro da Barra Funda (“Barafonda”), ou o Grupo XIX de Teatro no Sítio Morrinhos (“Hysteria”) e na Vila Maria Zélia (“Hygiene”), caracterizam relações cotidianas e continuadas com lugares, vizinhanças e suas populações. Além da ocupação e residência, as propostas de intervenção praticadas pelo Teatro da Vertigem, Grupo Bartolomeu de Depoimentos, Les Commédiens Tropicales, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, casadalapa, Desvio Coletivo, Mundana Cia,



Cia. Estopô Balaio, assim como outras cias. de teatro de/na rua, muitas vezes convidam a nos deslocarmos através de espaços com características diversas e a adentrar espacialidades que muitas vezes não fazem parte de nosso cotidiano, em diferentes áreas da cidade tanto centrais como periféricas, tanto históricas como anônimas.

O fazer cenográfico, nestes casos, faz-se presente desde o início dos processos de criação, ressaltando inúmeros aspectos pertencentes aos territórios, colaborando na construção de uma poética própria a cada *lugar*.

A imersão nos locais fornece, portanto, chaves para a compreensão de possíveis formas de habitá-los e ocupá-los. É na relação do tema com o espaço escolhido (seja ele ocupado, cedido, invadido, alugado, etc.) que a encenação é criada, produzida ou reinventada. Neste sentido, cada espetáculo torna-se autêntico e autônomo, pois determina uma experiência única.<sup>70</sup>

Desta maneira, ao estender o espaço cenográfico em direção ao urbano, é preciso considerar sua intrincada rede de posições, agentes, personagens, condições e afetos. Este aspecto ocorre no Brasil com mais frequência que em países europeus ou norte-americanos, por exemplo, com suas rígidas normas de segurança que dificultam a ocupação de edifícios e áreas externas, entre outros fatores. O espaço aqui constitui uma relação no qual as situações acontecem, sendo necessário interagir diretamente com a “realidade” movente. Neste sentido, a relação com a cidade traz à tona geografias, localidades, memórias, modos de vida e cicatrizes materiais residuais muitas vezes perdidas, abandonadas, esquecidas ou soterradas – resíduos que eram, até então, invisibilizados. Ao transitar pelos territórios e ocupar lugares não-oficiais, as obras (imersivas, *site-specific*, intervenções, ocupações ou residências) propõem configurações espaço-visuais variadas e, conseqüentemente, outros imaginários.

Esta expansão, portanto, amplia a ideia de cenografia, passando a incluir em seu enquadramento não apenas o objeto cenográfico, como também suas relações ao redor, seus processos de montagem e funcionamento, além de seu contexto, de suas qualidades materiais e performativas. Assim, questiono: o que o/a cenógrafo/a vê em seu campo expandido? Quais paisagens o/a cenógrafo/a brasileiro/a vê ao seu redor? Como percebe o mundo a partir de sua “realidade”?

Neste sentido, ao apresentar o conceito de *cenografia em campo expandido*, busco compreender, através de algumas características, como seria possível abordar tal expansão em contextos periféricos à tradição euro-americana, do Norte, assim como à tradição da caixa cênica. Nesta perspectiva, a partir da minha *práxis* e espelhando fazeres de inúmeros outros/as artistas, apresento quatro temas sob os quais a prática do cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul é realizada: a *precariedade*, sua conseqüente *performatividade* e *materialidade*, assim como a *transmidialidade* que emerge destas relações e seus modos de transmissão. A condição material dos elementos da cena expandida e seu caráter performativo/relacional combina-se, nessa visão, à precariedade – tema que constitui, de modo geral, a paisagem brasileira, apesar de seus diferentes realidades socioeconômicas –, possibilitando uma criação contextual, ampliada em direção dos diversos lugares, fazeres, linguagens e dispositivos midiáticos de comunicação e compartilhamento.

## NOTAS

<sup>1</sup> RATTO, Gianni. In RENCK, Andréa. Em busca do palco legível: práticas cenográficas da atualidade e suas denominações. Revista O Percevejo Online V.8, n.1, p. 54-72, 2016. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5759>. Acesso em 02.02.2021.

<sup>2</sup> LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

<sup>3</sup> PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 84.

<sup>4</sup> “...the language of scenography is changing”. (ARONSON, Arnold. Introduction. In \_\_\_\_\_ (org.). **The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial**. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012, p. 09.)

<sup>5</sup> “...scenography thus become a site of memory, a site of action, and a mode of mapping”. (Ibid., p. 12.)

<sup>6</sup> A Quadrienal de Praga é realizada pelo Instituto de Teatro e Artes de Praga e reconhecida pela UNESCO. Em suas exposições, inclui como tema a cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, visagismo, outras mídias e arquitetura teatral, além de outras práticas contemporâneas. Para maiores informações, consulte <https://www.pq.cz/>.

<sup>7</sup> “scenography as *medium*: as a way to do things, as a way of thinking”. (LOTKER, Sodja Zupanc. Introduction. In LOTKER, S.; KUBUROVIC, B. **Shared Space: Music Weather Politics: New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2016**. Prague: Arts and Theatre Institute, 2016. [grifo da autora])

<sup>8</sup> “scenography as a discipline existing in-between the visual and the performing arts, which uses the best of both worlds, creating a dialogue between the two arts, a dialogue too often missed.” (LOTKER, Sodja Zupanc. 2010.) Disponível em <http://2011.pq.cz/en/international-competitive-exhibition.html>. Acesso em 11.11.2016.

<sup>9</sup> “performance, temporarily, environment, presence of audience” (Ibid., loc. Cit.)

<sup>10</sup> “as active agent of movement” (LOTKER, S., Introduction. In **Prague Quadrennial of Performance Design and Space**. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011, p.19.)

<sup>11</sup> “an environment for creation of performative relations”. (Ibid., loc. Cit.)

<sup>12</sup> O simpósio internacional “Intersection: Expanding Scenography On the Authoring of Space”, que lançou e sintetizou a proposta curatorial, foi realizado em 2010 e dividido em três eixos temáticos que investigavam a natureza e as possibilidades desta transformação: I – “On Spectatorship” (Sobre Espectadores), que aconteceu em Riga/ Letônia, II – “On Artists/Authors” (Sobre Artistas/Autores), em Belgrado/Sérvia; e III – “On Curating” (Sobre Curadoria), ocorrido em Évora/Portugal.

<sup>13</sup> “This change of name is based on a programmatic decision by the PQ’s creative team to actively open up the world’s largest and most established exhibition of scenography to a contemporary discourse on space and in particular toward a transdisciplinary engagement with performative space – both inside and outside the black box and both inside and outside the white cube.” (BREJZEK, T. **Expanding Scenography**. On the Authoring of Space. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011, p. 08.)

<sup>14</sup> Comecei a utilizar a expressão “direção de arte” a fim de nomear minhas práticas de trabalho em espaços não-convencionais junto ao Grupo XIX de Teatro. Diversos artistas também têm utilizado a expressão, como é o caso de Marcos Pedroso, junto ao Teatro da Vertigem e de Cristiane Cortílio, no Teat(ro) Oficina Uzyna Uzona. (Cf. REBOUÇAS, Renato Bolelli. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro**, ECA/USP, São Paulo, 2010. Dissertação de Mestrado.) Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/pt-br.php>. Acesso em 17.06.2020.

<sup>15</sup> O livro “O que é cenografia?”, da cenógrafa e professora inglesa Pamela Howard, por exemplo, apresenta mais de 30 diferentes definições de cenografia levantadas por cenógrafas e cenógrafos de diversos países. (Cf. HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Trad. Carlos Szlak. Edições Sesc. São Paulo, 2015.)

<sup>16</sup> A expressão foi traduzida no Brasil como “desenho de cena” por Aby Cohen, no catálogo “Desenhos de Cena”, da exposição homônima realizada no Sesc Pinheiros/São Paulo em 2016.

<sup>17</sup> “...the fluid and emergent field called Performance Design”. (HANNAH, Dorita; HARSLØF, Olav (org.). **Performance Design**. Copenhagem: Museum Tusculanum Press, 2008, p. 13.)

<sup>18</sup> “it heightens this reflection exactly through its dynamic of positioning, relating and difference, as a fully embodied experience”. (LOTKER, 2016, p. 12.)

<sup>19</sup> PAVIS, 2013, p. 102.

<sup>20</sup> Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architects de Théâtre.

<sup>21</sup> International Federation of Theatre Researchers.

<sup>22</sup> Um exemplo é a programação do projeto Intersection, que contou com uma ação realizada no Chile, no festival “Santiago a Mil”, em 2012. Em 2014, foi realizada em São Paulo uma edição do congresso da OISTAT. Ainda, no Brasil, festivais como a MITsp têm dado maior visibilidade às produções brasileiras e latinas.

<sup>23</sup> “Performance Design is an art form concerned with creation of environments for all types of live performances. Those can take a place in any setting from theatre building to any chosen site.” Disponível em <http://www.pq.cz/en/artistic-concept-pq-2019> Acesso em 07.03.19.

<sup>24</sup> “These environments are not only of physical nature, in a given physical space, but reach deep into the imagination of the audience. The creative process of performance design is about constant renewal of inspiration that is empowering, breaks old paradigms, and enables new ideas to emerge.” (Ibid.)

<sup>25</sup> KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**, Trad. Elizabeth Baez, Revista Gavea, Rio de Janeiro, no1, p. 87 - 93, 1984, p. 92.

<sup>26</sup> MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (org.). **Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design**. London: Bloomsbury, 2017.

<sup>27</sup> “it is limiting to see this expanded field only in terms of historical forms of theatrical scenography; we need a new framework for this new field”. (MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 01.)

<sup>28</sup> “...there is a focus on the spatial, multisensorial and material aspects of contemporary performance”. (Ibid, p. 02.)

<sup>29</sup> “Expanded scenography is at once a tool, a system, a process and a generative organism for understanding the complex environment in which we live.” (ARONSON, Arnold. Foreword. In MCKINNEY; PALMER, 2017, p.xvi.)

<sup>30</sup> “...in this way, our places, things, gestoes and imagery are rendered more mobile, dymanic and affective.” (HANNAH; HARSLØF, 2008, p. 12.)

<sup>31</sup> “Scenography as a medium: as a way to do things, as a way of thinking, but also a way of copying, a strategy.” (LOTKER, 2016, p.08.)

<sup>32</sup> “Shared Space: Music, Weather, Politics”.

<sup>33</sup> A pesquisadora Andreia Moassab diferencia quatro estratégias para lidar com o espaço na arte: representação, suporte, elemento e agenciador de relações. (Cf. MOASSAB, Andreia. *Pelas fissuras da cidade: Composições, Configurações e Intervenções*, São Paulo: **Programa de Comunicação e Semiótica**/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado)

<sup>34</sup> “Expanded scenography does not represent a complete break with theatre practice, but it does represent a new way of thinking about the spatial, material and design-based aspects of performance.” (MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 04.)

<sup>35</sup> Na 15ª edição da PQ em 2019, o projeto 36Qo propôs uma imensa instalação com ambientes sensoriais imersivos ativados pela luz, seus efeitos, som, projeções e realidade virtual.

<sup>36</sup> CARERI, Francesco. **Walkspaces**: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013, p. 71.

<sup>37</sup> GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Contado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

<sup>38</sup> SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.

<sup>39</sup> “...the spectator is somehow incorporated within the frame, surrounded by the frame, or surrounded by several distinct frames.” (ARONSON, Arnold. **The History and Theory of Environmental Scenography**. London: Bloomsbury, 2018, p. 08.)

<sup>40</sup> “...a participatory performance event within an all-encompassing absorptive environment that engages all the senses.” (Ibid, p. 201.)

<sup>41</sup> HANNAH, Dorita; HARSLØF, Olav. Introduction – Performative expressions across disciplines. In \_\_\_\_\_ (org.). **Performance Design**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2008, pgs. 13 – 19.

<sup>42</sup> BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 37.

<sup>43</sup> MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 08.

<sup>44</sup> “Dramaturgy becomes scenography, and scenography is dramaturgy. Dramaturgy becomes the environment and scenography dances.... Scenography is the many-layered environment of a performance that creates spatial contexts and activates positioning.” (LOTKER, Sodja; GOUGH, Richard. On Scenography: Editorial, **Performance Research**, v.18 ed. 3, p. 3-6, 2013.) Disponível em <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>, Acesso em 14.06.2014.

<sup>45</sup> Referindo-se a um espaço existente único, “sem divisões ou barreiras de qualquer tipo”, resultando num envolvimento que “provém da própria configuração da sala”, Artaud aponta para um fazer teatral onde o espectador é colocado no “meio da ação, envolvido e marcado por ela”, em busca de uma situação ritual. (ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 82.)

<sup>46</sup> ARONSON, Arnold. **The history and theory of environmental scenography**. London: Methuen Drama/ Bloomsbury, 2018, p.129.

<sup>47</sup> LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. **El círculo abierto**: Los entornos teatrales de Peter Brook. Trad. Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

<sup>48</sup> LECAT; TODD, 2003.

<sup>49</sup> Entrevista de Ariane Mnouchkine, concedida a Gael Breton. Citado por ODDEY, Alisson; WHITE, Christine. As potencialidades do espaço: Teoria e prática da cenografia e da encenação. In LIMA, Evelyn Furquim (org.). Espaço e Teatro - do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 148.

<sup>50</sup> “...reframing debates and changing established epistemologies in theatre and performance discourse and related cultural, historical, social and political fields”. (COLLINS, Jane; ARONSON, Arnold apud MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 3.)

<sup>51</sup> “scenographic turn” (Ibid., loc. cit.)

<sup>52</sup> “The polysemic and open-ended nature of scenography” (MCKINNEY; PALMER, op. cit., p. 5.)

<sup>53</sup> Entre os textos que integram a coletânea, Lidia Kosovski e Luiz Henrique Sá assinam o artigo “Latin American scenography”. ARONSON, Arnold (org.). **The Routledge Companion to Scenography**. Abingdon/New York: Routledge, 2018.

<sup>54</sup> Lina preferia utilizar o termo “arquitetura cênica” para seus trabalhos realizados em teatros, que envolveram não apenas o projeto cenográfico em si, mas também a arquitetura e a ambientação geral do espaço. De acordo com Edelcio Mostaço, “[a]o invés de uma cenografia, Lina Bo Bardi forjou uma arquitetura cênica para a montagem.” MOSTAÇO, Edelcio. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina, **ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, Fortaleza, 2009, p. 06. [grifo meu]

<sup>55</sup> Depoimento de José Celso Martinez Correa em aula magna realizada na disciplina “Teatro Oficina: seis décadas de cena radical brasileira”, realizada no segundo semestre de 2016, coordenada pelos professores Cibele Forjaz e Marcos Bulhões.

<sup>56</sup> Ambas dirigidas por Martim Gonçalves.

<sup>57</sup> Segundo o pesquisador Newton de Souza, “[o] espaço cênico foi explorado por Victor Garcia através do rompimento com a frontalidade; da fusão entre as áreas de representação e de público; e da complexidade mecânica dos elementos cenográficos.” SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo, Unesp, 2003, p.26.

<sup>58</sup> O arquiteto recebeu o prêmio de melhor cenografia pela Associação Paulista dos Críticos Teatrais.

<sup>59</sup> SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda – vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.132.

<sup>60</sup> SERRONI, J. C. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013, p.53.

<sup>61</sup> BULCÃO, Heloisa Lyra. **Luiz Carlos Ripper – Para além da cenografia: um educador e pensador das artes e técnicas da cena**. Petrópolis: De Petrus et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2014, p.85.

<sup>62</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>63</sup> KOSOVSKI, Lidia. A Morte de Danton na cidade escavada, **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 01 – 22, janeiro-junho de 2009.

<sup>64</sup> De acordo com o curador, “As quantidades do material doado por diferentes empresas eram significativas. Vários fardos cúbicos de aparas de papel e de tecido, que pareciam inesgotáveis quando abertos, enormes bobinas de papel pardo, sobras de bobinas de papel-jornal, caixas de papelão corrugado, centenas de revistas. Peças inteiras de tecido eram desenroladas pelos integrantes do grupo teatral Tá na Rua, de Amir Haddad, para criar cenografias e coreografias em seu deambular pelos espaços do MAM, subindo e descendo a rampa que leva ao terraço ou encimando as pedras retangulares do jardim. Para o Domingo Terra a Terra, foram toneladas de areia, brita e outros materiais de construção transportados em caminhões basculantes e despejados no pátio do museu.” MORAIS, Frederico. In RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013, p. 345.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>68</sup> COHEN, Aby; TEIXEIRA, Ronald. Transposição. In MUNIZ, ROSANE (org.); Brasil PQ’11: **Quadrienal de Praga: espaço e design cênico**. Rio de Janeiro: Funarte, 2011, p.61. [Catálogo da representação brasileira na Quadrienal de Praga em 2011]

<sup>69</sup> A cenografia de “BR-3” é de Márcio Medina e a iluminação de Guilherme Bonfanti.

<sup>70</sup> REBOUÇAS, 2010, p. 198.

**PRECARIEDADES:  
O CENÓGRAFO  
EXPANDIDO  
A PARTIR  
DO SUL.**



# PRECARIIDADES

Todo o progresso é precário, e a solução para um problema coloca-nos diante de outro problema.<sup>1</sup>

**Martin Luther King**

O termo *precariedade* pode ser encontrado, em diferentes dicionários, com definições complementares que, juntas, amplificam sua abrangência: disposição, condição, situação, estado pouco seguro, instável, em más condições, temporário, pobre; insuficiência, imperfeição, deficiência, escassez, incerteza, fragilidade, diversidade, impermanência, inconstância, infixidez, instabilidade, mobilidade, mutabilidade, variabilidade, versatilidade. Contudo, as duas etimologias da palavra apontam para um mesmo sentido: *precarius*, remete ao que é “obtido através de um pedido”, portanto “incerto”; e *prex*, *precis* remete à “prece”, tudo aquilo que se obtém por meio do pedir, da oração e da súplica, que é concedido temporariamente, “e tomado por Deus”, de posse precária. Atualmente, a noção de *precariedade*, ligada ao modo de vida das sociedades periféricas – tanto em contexto local, por entre as bordas e interstícios das cidades, como global, nas bordas dos países do hemisfério norte – intensificou-se no século XX como resultado de um longo processo baseado em políticas socioeconômicas que visam, a partir do advento da modernidade e do processo de industrialização, a máxima produção de lucro, baseada num sistema capitalista que tende a fomentar, de um modo generalizado, a precarização de todas as relações e práticas sociais em detrimento de um mercado comercial em permanente lucro e expansão. Afirma o escritor e filósofo norte-americano Marshall Berman que

[o] turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes (...), penaliza[ndo] milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas.<sup>2</sup>

As chamadas *estratégias destrutivas*, ao mesmo tempo que incentivam a constante renovação dos espaços, materiais e objetos, dando origem a modos de vida



inseridos numa cenografização mundial que toma tudo como elemento a ser transformado, mantêm seu processo de devastação ativo, camuflado e sempre renovado. O funcionamento desta estratégia segue em pleno vigor, deslocando-se inicialmente de cidades como Salford, na periferia de Manchester – *site* da primeira mina de carvão e dos canais que permitiram a circulação de recursos naturais que viabilizaram a Revolução Industrial – às periferias das cidades dos países de “economia emergente”, como o Brasil, ou países da Ásia, Índia e África, configurando um fenômeno nomeado pelo geógrafo David Harvey como “fordismo periférico”<sup>3</sup>. Assim, o mesmo sistema se reproduz, então, mais perverso e de modo mais precário, em suas margens, ganhando novas formas e diferentes contextos.

Se, como afirma Berman, “no século XX, os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de vir-a-ser, vêm a chamar-se “modernização”<sup>4</sup>, a *precariedade* torna-se instrumento de manutenção deste modelo, dividindo os lugares e suas populações entre centros e periferias, afetando-as de modo definitivo. A antropóloga Anna Tsing defende que “[a] precariedade é um fenômeno coordenado globalmente e, no entanto, não segue campos de força globais unificados. Para conhecer o mundo que o progresso nos deixou, precisamos rastrear os momentos instáveis de ruína”<sup>5</sup>. No Brasil, esta ruína faz-se presente de maneira continuada, sendo normalizada no cotidiano. Um estudo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) realizado em 2017 revela, por exemplo, que a vida de 76% dos habitantes das principais áreas urbanas do país, ou seja, 72 milhões de pessoas, foi classificada como “precária”.<sup>6</sup>

Se, anteriormente, era possível associar ou localizar tais precariedades nas periferias do mundo eurocêntrico – continentes, países, regiões, locais e povos tidos como periféricos –, atualmente, vivemos numa situação de precariedade globalizada, entranhada no cotidiano. Neste sentido, aponta a filósofa Judith Butler que “a precariedade é a rubrica que une as mulheres, os *queers*, as pessoas transgêneras, os pobres, aqueles com habilidades diferenciadas, os apátridas, mas também as minorias raciais e religiosas: é uma condição social e econômica, mas não uma identidade”<sup>7</sup>. Assim, seria possível compreender um modo de vida precário comum a grande parte da população mundial - apesar de suas diferentes necessidades - precariedade que, há séculos, tem transbordado para todos os seres vivos do planeta além da humanidade.

A partir desta perspectiva, Tsing elenca três tipos de “natureza” a serem considerados: a primeira, ecológica (que inclui os humanos), a segunda, que se refere às transformações capitalistas do meio ambiente e, ainda, uma terceira, que remete ao que sobrevive diante desta destruição. Para percebê-las, como afirma a autora, “devemos evitar suposições de que o futuro é essa direção singular pela frente”<sup>8</sup>, ou seja, faz-se necessário considerar que “múltiplos futuros entram e saem da possibilidade: a terceira natureza surge dentro dessa polifonia temporal”<sup>9</sup>. No entanto, se “as histórias de progresso nos cegaram”<sup>10</sup>, precisamos ir além, desvendar, revelar vozes plurais a fim de compreender outras possibilidades de existência, modos de vida e criação que possam, senão reverter tal condição, antes, minimizar seus impactos, não apenas sobre o que denominamos Natureza (em geral, um ambiente fora de nós, distante das cidades, além do subúrbio), mas sobre os processos socioculturais formatados a partir da lógica imposta pela modernidade, e, conseqüentemente, sobre nossos modos de perceber, apropriar, representar e visibilizar o mundo em que vivemos.

A escritora e ativista social estadunidense bell hooks<sup>11</sup>, ao descrever a diferença entre a margem e o centro (num enfoque específico sobre a experiência de preconceito racial que sofrem as mulheres e homens negros), argumenta que nesse contexto de precariedade e marginalização, desenvolve-se “uma maneira particular de ver a realidade: tanto ‘de fora para dentro’ quanto de ‘dentro para fora’”<sup>12</sup>, focada “tanto no centro como na margem, pois a nossa sobrevivência depende dessa consciência”<sup>13</sup>. De acordo com a artista portuguesa Grada Kilomba, “a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade (...) espaço de abertura radical e criatividade, onde novos discursos críticos se dão”<sup>14</sup>. A partir desta compreensão, a produção artística nestes contextos não se coloca apenas como espelho desta condição, mas também como um meio de imaginar e reinventar esta realidade através de sua própria perspectiva.

Contudo, neste “regime precário da estética”<sup>15</sup>, faz-se necessário compreender as diferentes relações, posicionamentos, discursos, intenções e estratégias que movem cada artista em seus diferentes contextos, de modo que não sejam tomados a partir de uma mesma perspectiva unificadora, pois, como defende Kilomba, “[f]alar da margem como local de criatividade pode, sem dúvida, dar vazão ao perigo de romantizar a opressão”<sup>16</sup>. No entanto, se por um lado esta situação atua de modo diferenciado entre

as centralidades e margens do poder econômico em suas mais variadas configurações e proporções, por outro, os danos causados pelo sistema capitalista criaram situações inerentes a todos os viventes do planeta. Segundo o crítico de arte Hal Foster, a partir do final do século XX, embora “nenhum conceito compreenda toda a arte da década passada, há, no entanto, uma condição compartilhada, a precariedade”<sup>17</sup>. Assim, se experienciamos uma *precariedade* generalizada, torna-se fundamental, portanto, opor a esta experiência um contra-movimento, apesar de seus constantes riscos de formalização inerentes. Na produção espaço-visual brasileira que retrata, dialoga e experiencia o cotidiano precário em diversos níveis, esta “linguagem” advém do limite e da necessidade, caracterizando-se como um modo de fazer e imaginar ampliado a partir das práticas.

Nas décadas de 1960 e 70, artistas de diferentes áreas, como Lygia Clark, afirmam uma “posição à margem”, para “colocar no sentido social bem claro a posição do criador”<sup>18</sup>, deslocando e expandindo a própria prática e conseqüentemente, seu público. Contemporâneo a Clark, o artista brasileiro Hélio Oiticica, em seu Programa Ambiental, ao referir-se ao “parangolé”, afirmou uma perspectiva expandida: “[n]ão quero nem pretendo criar como que uma ‘nova estética da anti-arte’, pois já seria isto uma posição ultrapassada e conformista. Parangolé é a anti-arte por excelência”, diz Oiticica, “inclusive, pretendo estender o sentido de ‘apropriação’ às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim.”<sup>19</sup> Neste “elogio ao precário”<sup>20</sup>, o relacionamento direto com os lugares e suas coisas despertam outras estratégias de ação e ativação do próprio funcionamento do trabalho artístico, assumindo muitas vezes a efemeridade como resultado. No Cinema Novo e suas “alegorias do subdesenvolvimento”<sup>21</sup>, o cineasta Glauber Rocha, no seu manifesto “Uma estética da fome”<sup>22</sup>, de 1965, destaca narrativas que denunciam, descrevem e analisam esta situação precária. Para a pesquisadora de artes cênicas mexicana Illeana Dieguez Caballero,

...a ação política na arte tem sido mais pulsional, como um conjunto de ações micropolíticas, como construções provisórias e nômades. Esta mudança no sistema de representação tem gerado imagens a partir de materiais e situações da própria vida, como irrupções do real e não como representações de ideologias absolutas!<sup>23</sup>

É em consonância com suas experiências e histórias, com suas diferentes precariedades, que a produção latino-americana, por exemplo, “implica em nos interrogar sobre as características, molduras e contaminações nas artes contemporâneas, assim

como seus entrecruzamentos e diálogos com a realidade”<sup>24</sup>. Pois na América Latina, “[q]ualquer tentativa de documentar ou estudar as contaminações na arte desvinculadas da sua relação com o entorno reduziria a sua complexidade e anularia uma parte do espesso tecido arte/sociedade ou arte/realidade”<sup>25</sup>, afirma a pesquisadora. Esta realidade *precária*, portanto, se apresenta como uma espécie de modo de atuação destes/as artistas. Questiono então: de que modos estas *precariedades* afetam o campo expandido da criação cenográfica? Ou, antes, quais são os campos expandidos das diferentes realidades precárias no Brasil e no mundo?

No fazer teatral, este desafio tem se colocado historicamente no cotidiano de diretores/as, atores, atrizes, dramaturgos/as, cenógrafos/as, figurinistas, iluminadores/as, sonoplastas, *videomakers*, aderecistas, contrarregras, técnicos/as, resultando, por diferentes vias, numa produção com grande diversidade, especialmente em práticas que dependem de compra ou coleta de materiais, como, no caso desta pesquisa, a cenografia. A precariedade brasileira diante do modelo europeu da caixa cênica leva à invenção (ou percepção) de outros sistemas, explorando as potências das coisas precárias de modos performativos. A partir delas, cada material, resistente ou maleável, orgânico ou durável, permite ações, situações e comportamentos específicos, que revelam as propriedades e essências dos materiais.

Nossa história, dentro e fora do palco, a partir de sua lógica eurocêntrica, das lógicas das ruas e manifestações transculturais dos povos indígenas, africanos e de tantos outros imigrantes, atesta um conjunto de fazeres que se afirma diante de tal condição, acarretando (ou mantendo) uma pesquisa permanente, feita de situações diversas/adversas, enfrentando tais limites como possibilidade estética tática, numa experiência que busca atravessar as *precariedades*, seus *lugares abandonados* e *descartes*, ocupando-os criativamente, reinventando-os, transformando-os. Deste conjunto de possibilidades experimentais, são utilizadas diferentes mídias e dispositivos, dando corpo a uma prática transdisciplinar à medida que se faz, em processo continuado, pois interessada na própria investigação dos pressupostos dos conceitos. Tal atuação, infelizmente, tem sido limitada ainda mais por uma crescente diminuição das equipes de criação, resultando num empobrecimento não apenas da cenografia e da criação e técnicas dos espaços cenográficos, mas da linguagem teatral como um todo. Que compreensões sobre a prática cenográfica seria possível formular daqui?

## CENOGRRAFIA EXPANDIDA: UMA ABORDAGEM A PARTIR DO SUL

...o sul concebido não apenas como conceito geográfico,  
mas também político.<sup>26</sup>

Alfredo González-Ruibal

Ao questionar quais paisagens o cenógrafo expandido percebe ao seu redor, não há como desassociar a resposta das condições do contexto, da perspectiva e do lugar; de como constituem suas realidades e seus imaginários em relação ao imaginário global; de como o concebe e o representa. Refiro-me ao “cenógrafo”, no âmbito desta tese, para, através da terceira pessoa, apresentar minha experiência utilizando uma figura conceitual como agente, como um operador poético-crítico-conceitual<sup>27</sup>. Desta maneira, este “eu-cenógrafo”, brasileiro, fruto de uma devastação generalizada, ao encarar seu campo expandido, encontra em seu campo de visão uma paisagem em constante destruição. Dos recursos naturais, povos originários e escravizados desde o início do processo de colonização até a crescente acumulação de descartes de todos os tipos na paisagem, a ideia de *destruição* materializa-se em seu cotidiano pela presença diária à qual está sistematicamente submetido. Tal condição refere-se não apenas à minha experiência, mas a de inúmeros/as artistas em suas diversidades.

Assim, proponho investigar a ideia de cenografia expandida cuja perspectiva está situada no Sul, em contextos periféricos às formulações do Norte, a partir da identificação e compreensão de uma “epistemologia do Sul”<sup>28</sup>, termo das ciências humanas apresentado e discutido por Boaventura de Souza Santos, “concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo.”<sup>29</sup> Esta concepção do Sul “sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes ao do Norte Global (Europa e América do Norte)”.<sup>30</sup> As *epistemologia do sul* constituem, portanto, o “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante”<sup>31</sup>, valorizando diálogos mais ampliados entre culturas e saberes.

Desta maneira, ao desassociar a prática cenográfica do interior do edifício teatral, os contextos se fazem paisagens, pois “[t]oda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou várias epistemologias”<sup>32</sup>, como afirma o autor. Assim, é possível admitir que o conhecimento produzido a partir destas relações será sempre contextual, “tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política.”<sup>33</sup>

Nesta mirada, este cenógrafo expandido, *numa abordagem contextualizada a partir do Sul Global*, como tática de sobrevivência prática e conceitual, político-econômica e artístico-cultural, ao ser desafiado pela constante destruição, encontra, em seu percurso, ruínas de todos os tipos. Sua prática, portanto, busca atravessá-las, articulando lugares, fazeres, técnicas e materiais que nelas encontra, agindo portanto de modo tático, transdisciplinar, de acordo com as possibilidades que lhe são apresentadas, e inventando outras. Nesta condição, constitui suas próprias linguagens, compõe seu próprio universo feito destes imaginários, questiona, provoca, se impõe. Nestas travessias, em deslocamento, carrega consigo sua perspectiva e lógica. Neste sentido, como aponta Kilomba, faz-se importante o “reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local”<sup>34</sup>, num modelo de ação múltiplo que dialoga tanto com os centros como as periferias, compreendendo-as como *múltiplas centralidades*.

O *cenógrafo expandido a partir do Sul* atua, portanto, entre mundos, abarcando experiências complementares, mas reinventando-as a partir de sua imaginação e possibilidade.<sup>35</sup> “Nesse espaço crítico, podemos imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não fossem feitas antes”<sup>36</sup>, dando origem a imagens e representações de caráter criticizante. Esta expansão da percepção do lugar que se ocupa permite compreender o espaço – ou “espaço-paisagem”, como define o geógrafo brasileiro Milton Santos – como um *testemunho de um momento* da memória do espaço construído, pois “alguns processos se adaptam às formas preexistentes enquanto que outros criam novas formas para se inserir dentro delas.”<sup>37</sup>

A partir de uma relação estendida em direção aos lugares críticos, este cenógrafo desloca também seu paradigma, abrindo possibilidades para compreender “uma mudança completa na visão do mundo”<sup>38</sup>, cujos “modelos de percepção da realidade

mudam substancialmente”<sup>39</sup>, como explica Santos. Nesta operação epistemológica, a *prática da cenografia expandida brasileira* passa a configurar um caminho possível, um modo de ação que se apoia – além do percurso evolutivo da cenografia ocidental europeia – em conhecimentos ligados às práticas urbanas provisórias, imaginadas junto à ocupação de territórios simbólicos, não hegemônicos e de materiais encontrados, cujo interesse aglutina possibilidade estética e política.

Em minha trajetória, após a experiência de imersão artística nos edifícios e áreas públicas da Vila Maria Zélia, com seu passado industrial literalmente em ruínas, e o convívio com sua comunidade, além de inúmeros outros edifícios abandonados e em funcionamento, ocupados para a realização de peças junto ao Grupo XIX em cidades brasileiras e europeias, dei continuidade ao processo de investigação dos lugares abandonados, através de um conjunto de práticas compartilhadas nomeadas “Poéticas da Destruição” (apresentadas aqui na seção “Performatividades”). Diversos lugares abandonados, ao criarem fraturas no tecido urbano, foram adentrados individual e coletivamente para a realização de processos criativos em diálogo com suas realidades.

No percurso destes *workshops*, meu interesse passou a debruçar-se sobre os aspectos construtivos e constitutivos dos locais – suas imagens e sensações produzidas por sua condição, mas agora sem uma intenção narrativa preexistente. Da Vila Maria Zélia, primeira vila operária do Brasil, datada de 1919, situada na Zona Leste de São Paulo, desloquei-me para a cidade de Sabará, em Minas Gerais, para ocupar outro conjunto fabril e uma casa de estilo modernista na região da Pampulha, em Belo Horizonte. Depois, em Ribeirão Preto, cidade em que nasci, investiguei um casarão abandonado de um barão do café, além do bairro do Bixiga em São Paulo que, dada a sobreposição de culturas e histórias, atravessado pelo elevado Presidente João Goulart (“Minhocão”), tornou-se um arquipélago no centro da cidade. Tais lugares, cujo passado industrial, moderno, promissor, remete à memória de seu apogeu, encontram-se hoje em ruínas, decadentes e abandonados, à espera de uma utopia – ou, antes, por sua ocupação ou demolição.

Após tais experiências, em 2011, me mudei para zona rural de Cotia, uma pequena cidade próxima à divisa com Embu das Artes, juntando-me a outros/as parceiro/as para a criação da Usina da Alegria Planetária - UAP, uma plataforma coletiva de pesquisa e criação artística transdisciplinar e geograficamente

descentralizada da capital paulistana. Para realizar tal trajeto, atravesso o território de cinco cidades: São Paulo, Taboão da Serra, Embu das Artes, Itapeverica da Serra e Cotia, cujas paisagens se localizam no cruzamento entre o rural e o urbano, o natural e o construído. Assim, comecei a observar com assiduidade a desagregação dos elementos daquelas paisagens, que inclui suas estradas, e a observar suas materialidades abandonadas, dispersas, depositadas ao longo das ruas, calçadas e terrenos baldios, até chegar ao ambiente natural, à terra e às águas.

É sobretudo nas bordas das cidades, na transição entre diferentes regiões, que o que não interessa mais é descartado. Ao adentrar tais territórios, passei a compreender outros imaginários, entre restos de todos os tipos, que revelam toda a materialidade que é empurrada para dentro das ruínas ou para fora das cidades, e lá despejada. Essa sua performatividade “indireta” e involuntária é evidenciada, seja pelo seu impressionante volume, seja por suas características visuais. Este restos encontram-se presentes também nas ruas e áreas públicas das cidades de todo o mundo, tomando todos os espaços do planeta, chegando à escala espacial – haja visto o lixo despejado pelas aeronaves, foguetes e satélites desativados no espaço orbital da Terra. A perspectiva deste campo expandido calcado no Sul que formulo, portanto, refere-se à uma situação precária na qual resíduos materiais acumulam-se sem função.

Busco, nesta formulação, apresentar minha percepção como cenógrafo cuja prática se dedica à ocupação de espaços entre o abandono e a gentrificação, cuja dinâmica mantém um tensionamento epistemológico ao confrontar o espaço estratificado socioeconomicamente do edifício teatral e as práticas realizadas em lugares outros, especialmente na rua. Esta discussão pode ser compreendida, portanto, em diferentes manifestações culturais e contextos do Sul e do Norte. Através desta experiência, compartilho uma abordagem – uma *práxis* – que parte da observação e construção de situações espaço-visuais em diversos *lugares* que percorri profissionalmente, do Sul ao Norte, suas leis, lógicas, modos de vida e percepções, somada um processo de residência artística permanente na zona rural. É a partir da prática, portanto, que tal contexto se efetiva. Os procedimentos de criação cenográfica expandida a partir do Sul envolvem a experiência como propulsora das situações investigadas, a fim de gerar experimentos de linguagem, pois ao acontecerem em locais não-oficiais, se utilizam de outros repertórios formais. Este modo de fazer, construído em zonas fronteiriças, espaços abandonados



e regiões sem aparente interesse, entre materiais e objetos moventes, precário, os converte em “potência e pode tornar-se meio de criação e modo de produção”<sup>40</sup>, pois “não leva à deterioração, mas à recriação”<sup>41</sup>, como defende Fabião.

O *precário* como realidade é convertido em valor não para estetizar o que lhe falta a partir de um modelo eurocêntrico, mas para afirmar outros modos de existência e realização. Não pretendo, portanto, celebrar a precariedade socioeconômica das periferias nem sua “criatividade como compensação”, mas demonstrar, através de minhas práticas, como esta pode constituir uma maneira de ser da experiência artística. Ao trazer à tona imagens, procedimentos e “artes do fazer”<sup>42</sup>, através destes lugares e materiais, busco evidenciar as identidades às quais os imaginários estão associados, para que sejam notados, discutidos, problematizados, revistos, reinventados. Neste sentido, a expansão da cenografia em direção aos espaços reais, apresenta-se como um procedimento crítico, anti-espetacular, pois, ao se revelar tais paisagens, revelam-se também os processos anteriores que lhe deram origem – sua precariedade e destruição sistêmicas. Trata-se, como proposta, encarar, lidar e relacionar-se com esta condição; de tomar tal imaginário; apropriar-se dele; incorporá-lo. Como afirma Fabião: “[a] precariedade da experiência e a experiência da precariedade criam e nos tornam capazes de criar.”<sup>43</sup> Como apresento nesta seção, a *precariedade* como procedimento implica uma disponibilidade relacional, dinâmica, em constante movimento. Suas formas mantêm-se em aberto, exigem interação, desejo de completude, intervenção. Neste sentido, o fazer experimental apresenta-se como linguagem viva, em deslocamento, assim como suas imagens e performances.

Ao questionar, portanto, o que vê o cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul, respondo: fraturas, descontinuidades, destruições. Se é das bordas e margens que se vê melhor a macro paisagem das cidades, e as operações insustentáveis para mantê-la; *de dentro*, na escala cotidiana, é que se vê o que a destruição deixa para trás diariamente. Estes contextos atestam a existência de outros imaginários, e remontam, originalmente, aos territórios frutos de colonização, cujos processos de exploração, extração e devastação têm sido praticados social, econômico e culturalmente, em constante atualização e reformatação. Tal perspectiva remete, afinal, a um modo próprio de perceber. Questiono, então: como poderia o discurso e a prática cenográfica expandida efetivar uma *linguagem* formulada a partir da compreensão do Sul e suas implicações?

Esta *práxis* transversal se realiza de modo cartográfico, apoiada em seu próprio modo de fazer, sem garantias, cuja experiência lhe oferece subsídios para avançar, desdobrando-se em possibilidades de narrar, representar e interagir com a *realidade precária*, permitindo-se experiências imprevistas. Assim, “[a] cartografia como método de pesquisa é o traçado desse plano da experiência, acompanhando os efeitos (sobre o objeto, o pesquisador e a produção do conhecimento) do próprio percurso da investigação”<sup>44</sup>, envolvendo o lugar, o cenógrafo, os performers e os materiais, a situação e o público. Neste processo, “[c]onhecer é, portanto, fazer, criar uma realidade de si e do mundo, o que tem consequências políticas”<sup>45</sup>. Ainda segundo os autores, “[q]uando já não nos contentamos com a mera representação do objeto (...), o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos”<sup>46</sup>.

Para definir a ideia e a linguagem deste cenógrafo cuja perspectiva se forma no Sul, apresento uma trilogia<sup>47</sup> de trabalhos em espaços não-convencionais que realizei entre 2009 e 2019 em Manchester/Reino Unido, evidenciando uma prática que se efetiva a partir do conjunto de fatores que nela operam. As paisagens que avisto aqui, longe de constituir um conjunto homogêneo, correspondem a diferentes contextos relacionais apresentados nesta seção: [1] a ocupação de um galpão de armazenamento datado de 1830, diante da primeira linha ferroviária do mundo; [2] a imersão num conjunto de casas em processo de demolição na região central de Ardwick, empreendimento herdado da Era Tachter; e [3] a realização de uma intervenção artística numa área de 8km junto ao Bridgewater canal de Salford, outro *site-specific* da Revolução Industrial, na região metropolitana de Manchester. Desta maneira, os lugares, suas histórias, contextos, condições, moradores e vizinhos passam a integrar também o campo de trabalho *do cenógrafo expandido*.

A partir desta investigação, analiso a diferença entre as tipologias formais e conceituais dos elementos que compõem este campo expandido do Sul – suas ruínas, escombros, fragmentos e restos do processo permanente de destruição – e os apresento nestes três projetos realizados em lugares-símbolos da modernidade: “Memória da Chuva” (2009), “O Relicário do Cotidiano” (2015) e “Carnaval Precário” (2019). Nestes processos, além da direção de arte, passo a participar da direção dos trabalhos junto a outros artistas, assim como da escrita dos textos, numa linguagem entre roteiro e imagem que *reimagina*, a partir das nossas perspectivas, tais histórias e suas narrativas.

## ENTRE RUÍNAS, ESCOMBROS, FRAGMENTOS E OUTROS RESTOS

O Brasil é um país em ruínas e obcecado por sua própria ruína.<sup>48</sup>

**Alfredo González-Ruibal**

A destruição tem habitado a paisagem latino-americana e seu imaginário desde o advento da modernidade, tornando suas imagens uma espécie de senso comum catastrófico, cuja “desordem das coisas”<sup>49</sup> permitiu – entre o choque sociocultural, político, religioso e espaço-visual, a gradativa perda das referências dos povos locais –, a produção de diversos tipos de mestiçagem entre pessoas e seus repertórios, perspectivas e modos de vida. Tal atmosfera desconcertante, espetacular, é descrita pelo historiador francês Serge Gruzinski.

Por volta de 1530, olhando a Cidade do México do alto das ruínas ainda maravilhosas da pirâmide do Templo Mayor, teríamos descoberto uma espécie de monstro urbano, uma arquitetura heterogênea feita de vestígios de desabamentos e de edifícios sendo construídos. A guerra e, depois, as obras para se construir uma cidade à espanhola quebraram as linhas regulares da cidade pré-hispânica. Mas esta não se tornou um burgo de Castela, cujas raízes teriam se fincado no centro dos palácios destruídos. O horizonte urbano junta ou justapõe e, no mais das vezes, superpõe um amontoado heterogêneo de restos abandonados, edifícios indígenas recuperados ou demolidos, casas fortes dotadas de torres e muralhas denteadas à castelhana. Hispano-indígena e medieval-renascentista, a nova cidade desenvolveu-se nesse “meio lá, meio cá” indefinível que separa a aglomeração vencida, a *alte-petl* pré-hispânica, os modelos imaginários dos conquistadores, as ambições urbanas das novas linhagens e as capacidades efetivas de reconstrução.<sup>50</sup>

Através desta história de massacres, as culturas originais americanas tiveram que aprender a “sobreviver a uma cultura de desaparecimento”<sup>51</sup>, adotando estratégias para tirar partido das miscigenações entre pessoas, imaginários, crenças e poderes vindos de quatro continentes, misturas complexas que constituem hoje suas identidades. Híbridizadas pelo processo de colonização, e seguidas pelo processo de “ocidentalização”<sup>52</sup>, tais paisagens têm se convertido, para além de sua destruição intrínseca e traumática, em potencial criativo, tomando suas formas destruídas como

territórios físico-conceituais. Para se compreender as expressões que emergem desta condição, faz-se fundamental analisar sob quais aspectos estas paisagens têm sido arrasadas. A ideia de destruição, a partir da Revolução Industrial entre os séculos XVIII e XIX, tem sido praticada e enquadrada de outros modos, ganhando novas configurações. Consequentemente, seu imaginário, afetado por estas transformações, acaba por compor-se através desta sobreposição de diferentes associações, fazendo do tema um campo complexo e contraditório.

Nesta pesquisa, tomo a questão como um conjunto mais amplo, dedicando-me também à investigação dos mecanismos por detrás da destruição. Se as imagens destes acontecimentos – explosões, implosões, desabamentos, mortes, etc. – têm sido apropriadas por seus próprios agentes, passando a pertencer à lógica de um espetáculo às avessas, o interesse por suas formas desloca-se, neste sentido, aos que são atingidos por estas ações. Se o estado de abandono dos lugares e coisas, configura-se, neste processo, como “resultado”, como compreender tal percurso? O que fica, portanto, da destruição? O que brota ou renasce a partir de suas fraturas? Nesta trajetória, além das conhecidas ruínas, encontrei outros elementos e representações formais-conceituais, assim como outras possibilidades de abordá-los na criação cenográfica.

Desta maneira, proponho discutir tais processos compreendendo como a destruição tem sido utilizada como um instrumento do sistema social-político-econômico que, através de um “caráter destrutivo”, opera muitas vezes de modo invisibilizado, mascarando suas reais intenções. O imaginário da destruição – suas ruínas, escombros, fragmentos –, e as relações socioculturais e emocionais a ela associadas, sejam reais ou ficcionais, tem sido diferenciado dos procedimentos que a promove. Tal distinção constitui um aspecto fundamental desta pesquisa, pois é a partir dela que se abrem novos campos de associação na relação entre os contextos do Sul, destruição, imaginário e ação artística.

Apesar da destruição constituir um fenômeno natural, etapa final do processo de envelhecimento e decomposição (entropia), de *transformação*, inerente a todo ser vivo através da morte, a concepção criada a partir do período moderno tem como intenção camuflada edificar a condição urbana ocidental e abastecer seus mercados emergentes. Neste contexto, as intervenções humanas realizadas em nome do progresso

têm emergido, no período Antropoceno<sup>53</sup>, como “uma força significativa globalmente”<sup>54</sup>, como afirma o cientista brasileiro Paulo Artaxo, capaz de interferir nos processos de funcionamento do planeta, como a composição da atmosfera, o clima e outras propriedades. Se os humanos sempre afetaram o meio ambiente em que viveram, através, por exemplo, do uso da terra, da agricultura, e da urbanização, “até então os impactos eram locais ou regionais”<sup>55</sup>. É a partir da Revolução Industrial, portanto, que o Antropoceno passa a interferir drasticamente na transformação da paisagem global, através dos processos de extração, devastação e extinção, caracterizando uma prática permanente para garantir o funcionamento deste sistema de industrialização mundial.

Desta maneira, apresento uma trajetória investigativa que parte das ruínas e passa a analisar também os mecanismos e modos de vida que a produzem, seus processos e consequências. Para realizar tal operação, proponho retornar aos *lugares abandonados* onde se deu o início da pesquisa, a fim de analisar alguns aspectos de sua condição e como estes me moveram na criação de trabalhos artísticos. Como uma representação do precário, os *lugares abandonados* constituem um símbolo universal que, apesar de existir em diferentes épocas, culturas e contextos, oferecendo imagens semelhantes, são fruto de processos distintos, muitas vezes sobrepostos ou acumulados.

A questão inicial colocada pelos processos artísticos em lugares abandonados ou arruinados é a compreensão de uma dimensão *provisória* em toda relação com eles estabelecida. Trata-se de uma materialidade cujo tempo parece acelerar-se, definida por seu estado, em processo contínuo de envelhecimento, evidenciando uma condição efêmera, *precária*. No caso da experiência na Vila Maria Zélia, o conjunto, diretamente associado e ativado pela memória coletiva de seus habitantes, refere-se ao modo de vida de gerações anteriores e ao uso dos edifícios, mobília e objetos, compondo uma *memorabilia*<sup>56</sup>. Esta dimensão, visível através da atmosfera daquela materialidade, integra um imaginário ligado ao passado coletivo, nostálgico, decadente, melancólico e não-oficial. Assim, este tipo de lugar acaba por tecer e manter relações comunitárias em seu modo de ocupação, sugerindo uma abordagem afetiva, identitária, patrimonial, abordagem esta já praticada por seus moradores, dedicados à manutenção de sua história. Reconhecidos ou anônimos, estes *anti-lugares*<sup>57</sup> carregam uma temporalidade própria, compondo um conjunto testemunhal que guarda memórias e acumula camadas de *destruição*. As propostas artísticas deles derivadas, em geral, convidam o público a

adentrar tais locais e compartilhar sensações, associando-as à narrativa a eles sobreposta ou, em alguns casos, apresentando a história do próprio local. Compõem, então, a relação com a cidade a partir de dois pontos de vista: externo, de quem o vê de fora (sua imagem e aparência), e interno, de quem o percebe de dentro, a partir de sua condição e materialidade (sua experiência).

A peça *Hygiene*, neste sentido, extrapola a compreensão das ruínas como cenários, incluindo o lugar como personagem, numa operação dramatúrgica e conceitual – ocupar um local que fora símbolo de inovação, hoje decadente, para narrar uma história ocorrida num local decadente. Trata-se, neste caso, de sobrepor a narrativa da peça à narrativa da Vila<sup>58</sup>. Tomar o lugar como personagem permite não apenas explorar sua dramaticidade, sua potência narrativa, mas também a presença dos atores e do público ali imersos, compartilhando suas experiências e abrindo caminho para a manifestação de suas performatividades. Contextual, a abordagem que aponto para lidar com os lugares abandonados configura-se como um *campo relacional*.



Figuras 1 e 2: Cena da peça “Hygiene”, do grupo XIX de Teatro, nos edifícios abandonados da Vila Maria Zélia, em São Paulo - Janaina Leite (Dalva), Juliana Sanches (Noiva Amarela) e Ronaldo Serruya (Chico das Ora), 2005.

Figura 3: Estado do interior de um dos armazéns em ruínas ocupados pela peça (2004).

De um modo geral, as ruínas constituem o *locus* de uma experiência situada entre o passado e o presente, gerando fascínio por suas formas incompletas e sua condição de *heterotopia* – aquilo que sobrepõe, como descreve Michel Foucault, “em um único lugar real, vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis”.<sup>59</sup> Associada ao tempo “na sua vertente mais fugaz, transitória, passageira”<sup>60</sup>, criando uma espécie de microcosmo, a ruína permite, através de sua complexidade, habitar uma temporalidade múltipla. As ruínas “incorporam um conjunto de paradoxos temporais e históricos”<sup>61</sup>, como afirma o escritor Brian Dillon, pois “o edifício arruinado é um remanescente do, e portal para o passado; sua decadência é um lembrete da passagem do tempo”.<sup>62</sup> Contudo, se, defende o filósofo Andreas Huyssen, “[a] nostalgia pode ser uma utopia às avessas”<sup>63</sup>, “[n]o desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas”<sup>64</sup>. A partir desta definição, diferencio três tipos de ruínas: a da antiguidade clássica, a moderna e a contemporânea”<sup>65</sup>, com representações e associações próprias.

Se parte do imaginário mundial associa a ruína diretamente à antiguidade, tendo o Parthenon e a Vênus de Milo como modelos e o artista italiano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) como seu mais famoso representante estilístico, esta “ruína autêntica”



Figura 4: Villa Hadrian, Vedute di Roma, de Giovanni Battista Piranesi (1768).

reavivada nos séculos XVIII e XIX pelo Romantismo segue ainda hoje como “uma imaginação anterior”<sup>66</sup>. Porém, acredita Huyssen que atualmente “o componente de decadência, erosão e retorno à natureza, tão central nas ruínas setecentistas e seu atrativo nostálgico”<sup>67</sup> tem desaparecido, pois sua condição não interessa ao sistema capitalista e sua obsessão pela produtividade. As ruínas estariam, portanto, adequando-se às necessidades do mercado, passando a ser higienizadas, usadas como cenário para “apresentações de ópera, ou restauradas e preservadas

para a criação de centros culturais, eventos e hotéis ou resorts de férias”<sup>68</sup>, como aponta o autor. Assim, enquanto mantemos no imaginário a imagem romântica da ruína, idílica, na prática, as transformamos em lugares funcionais animados por eventos, consumíveis como mercadoria.

Já as ruínas modernas, por sua vez, remetem às promessas da época industrial desenvolvimentista. O período moderno, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, passa a demolir bairros inteiros das cidades para a renovação e a melhoria das condições de higiene e infraestrutura, como proposto pelo barão de Haussmann, responsável pela reforma urbana de Paris iniciada na década de 1860. Contudo, o mesmo entusiasmo que construiu as novas cidades, também muitas vezes as abandonou. Assim, muitas construções passaram a constituir, velozmente, suas próprias ruínas, caracterizadas por edifícios de grande porte e imensos complexos industriais, muitas vezes conectados a pequenas cidades que mantinham seu funcionamento. Afirma Huyssen:

A nostalgia está em jogo, no Atlântico Norte, quando se olha para os restos decrépitos da era industrial e para as cidades que vão encolhendo no coração industrial da Europa, na antiga União Soviética, nos Estados Unidos e em outros lugares: são as fábricas de automóveis abandonadas em Detroit; os monstruosos altos-fornos das antigas usinas siderúrgicas do Ruhr, hoje incorporadas a parques públicos; os gigantescos conglomerados de carvão e aço no Leste Europeu, cercados por cidades-fantasma, símbolos do fim do socialismo; e assim por diante. Tais ruínas e suas representações em novos livros ilustrados, filmes e exposições são sinal da nostalgia dos monumentos da arquitetura industrial de uma era passada, que estava ligada a uma cultura popular da mão de obra industrial e a sua organização política.<sup>69</sup>

As arquiteturas de ferro, vidro, aço e concreto do modernismo, assim, teriam um processo de envelhecimento distinto das edificações feitas de pedra, taipa, madeira, tijolo, baseadas em outras técnicas artesanais. Suas ruínas, portanto, não partilham do mesmo retorno à natureza, próprio do processo de dissolução.

Em contraste, as ruínas da modernidade, defende Dillon, carregam “a promessa de um futuro alternativo”<sup>70</sup>, e têm sido renovadas sobretudo para fins culturais e artísticos, reintegrada ao sistema econômico funcional, ganhando novo uso e nova vida, em geral desassociada de sua função original. Sua materialidade, resistente, não carrega contudo sua “longevidade potencial”, pois como descreve Huyssen, “[o] vidro e o aço quebram e enferrujam, a menos que sejam implodidos”<sup>71</sup>, sendo seu destino final, em inúmeros casos, o desaparecimento para dar lugar a uma nova construção. Neste sentido, conclui o autor que “[a] arquitetura modernista está além da natureza, mesmo e sobretudo em seu estágio de conversão em ruína”<sup>72</sup>.





Figura 5: “Untitled (Car, 02.2004)”, foto da série “The Garden”, de Pipo Nguyen-duy, (2004), que retrata estufas abandonadas próximas à cidade de Oberlin em Ohio, Estados Unidos.

Outro aspecto do imaginário destas ruínas modernas são as cidades bombardeadas pelas guerras, especialmente a Segunda Guerra Mundial. Nestes casos, defende Huyssen, “os bombardeios não pretendem produzir ruínas. Produzem escombros”.<sup>73</sup> Neste sentido, as guerras e outras “catástrofes reais ocorridas no século XX deixaram escombros, em vez de ruínas no sentido piranesiano, ainda que parte desses escombros tenha se prestado muito bem para representações embelezadoras”.<sup>74</sup> Ainda, o impacto diante da explosão das bombas atômicas, fato que marcou definitivamente não só o Japão, mas toda a humanidade, colocando-a frente à possibilidade de aniquilamento global, assombrou posteriormente o período da Guerra Fria, cujo espectro continua a rondar o mundo contemporâneo. Os escombros modernos romperam com o fascínio de um passado heroico, remetendo não mais à nostalgia romântica, mas ao horror, alterando de modo definitivo os “arquivos espaço-visuais” dos cidadãos.



Figura 6: Cena do filme “Alemanha Ano Zero” (1948), que retrata Berlim em ruínas após a Segunda Guerra Mundial. Direção de Roberto Rossellini, direção de fotografia de Robert Juillard e direção de arte de Piero Filippone.

Da experiência da guerra, ainda, o Holocausto, com a criação dos campos de concentração e extermínio, fez de Auschwitz um marco e um *lugar* de destruição e trauma, sendo possível serem visitados como “testemunho” das ações. Estas paisagens, catastróficas, carregaram outra promessa de futuro: manter vivo o silencioso peso da destruição. Nestes lugares, interessa mais sua função do que sua forma, até porque não se busca neles ruínas idílicas, mas *ruínas da barbárie*. Se o terror da guerra faz-se *irrepresentável*, sendo da ordem da *abjeção*<sup>75</sup>, sua imagem se limitaria, neste sentido, a registrar o antes e o depois do evento catastrófico. O filósofo Didi-Huberman afirma, a este respeito, que, da destruição, é possível tocar apenas em suas cascas, dada sua impossibilidade prática e moral de exibição<sup>76</sup>, restando apenas seus *estilhaços*. Assim, entre pilhas de objetos pessoais como sapatos, armações de óculos, pentes, escovas, pincéis de barbear, louças de ágata, roupas e malas, resíduos de tantas vidas, é no chão, quando se revira a terra, que surgem outras evidências, como fragmentos de ossos. Neste sentido, defende o filósofo que “eis por que o solo se reveste de tal importância para quem visita este tipo de lugar”<sup>77</sup>.

Por fim, além das ruínas modernas, como afirma Huyssen, “[a]s ruínas do século XXI são detritos ou são velhice restaurada”<sup>78</sup>; o resultado da intensificação de um processo urbano-capitalista no qual todos os lugares tendem a se tornar *escombros* ou *cenários*, definidos como *commodities*, negócio. Pois, se a velocidade passa a reger a circulação do capital, a destruição dos lugares e sua conseqüente renovação torna-se uma estratégia deste próprio processo. Desta maneira, os escombros contemporâneos são destruídos diariamente em cidades do mundo todo, com maior abrangência nos países periféricos, tornando-se um procedimento que, de tão reproduzido, foi naturalizado. Estas edificações integram, portanto, um único ciclo de funcionamento contínuo, fazendo-se escombros e sendo renovado permanentemente. Conclui Dillon, assim, que “vivemos agora, embora possamos dizer que sempre vivemos, em um tempo de ruína”<sup>79</sup>.

Se a experiência da Guerra marcou definitivamente inúmeras cidades, tais paisagens recuperaram-se e transformaram-se, no contexto europeu e japonês, devido a novos investimentos, enquanto que nos países do Sul, como na América Latina, a paisagem arruinada – desde sua colonização – constitui uma espécie de condição forjada ou *realidade*. Como ruína, escombros, fragmento, resto ou detrito, os resultados materiais



Figura 7:  
Edificação demolida em construção  
semi-demolida em São Paulo (2012).



Figura 8: Vestígios de casa demolida no bairro  
Vila Ipiranga, na região central de Londrina/PR, fruto  
do processo de renovação urbana (2004).

dos processos de destruição têm sido investigados por diversos artistas e pesquisadores de diferentes áreas, como arquitetos, urbanistas, geógrafos, arqueólogos, filósofos, poetas e artistas, interessados no “passado que está presente nos resíduos, em sua potência desencadeante da nostalgia”<sup>80</sup>. Nesta perspectiva, todos estes resíduos tornam-se elementos significantes, alegorias, afirmando seu sentido incompleto, aberto à significação.

Walter Benjamin, que dedicou grande atenção ao caráter alegórico da ruína, ao tomá-la como imagem representativa da história, em sua famosa passagem sobre o anjo pintado no quadro de Paul Klee, afirma a existência das ruínas como resultado das ações da modernidade:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto um amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é chamada de progresso.<sup>81</sup>

Se o mundo se torna um “amontoado de ruínas”, seria possível, portanto, ler a *realidade* como uma ruína, através de seu estado de destruição e incompletude – esta seria uma imagem mais adequada para se representar o mundo, engendrada pelos mecanismos de funcionamento das leis internas do chamado progresso. Ao puxar os fios da destruição que tecem a paisagem desenvolvimentista, seus rastros revelam uma imagem fragmentária, feita aos pedaços. Assim, em seu estudo sobre o drama barroco alemão, ao associar a ruína à alegoria, defendendo que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas”<sup>82</sup>, Benjamin destaca o caminho das formas ruinosas/alegóricas e inacabadas como estratégia de contraponto a uma tradição, dada a sua configuração aberta, que se nega à redução. Assim, ao recorrer ao caráter de presentificação do vivo no morto, como apontou o filósofo, proponho investigar nossos restos materiais, cujos fragmentos testemunham uma maneira de expressar o que está presente em nossa realidade devastada. O homem barroco, entre uma sucessão de catástrofes, ao se ver imerso entre dramas e estilhaços, construiu alegorias, arrancando o fragmento de sua morte e o forçando-o a significar, mudando seu percurso catastrófico. A ruína e o fragmento tornam-se, assim, documento e resultado formal.

Quatro séculos depois, o *cenógrafo expandido*, neobarroco<sup>83</sup>, imerso em estilhaços coloniais, modernos e contemporâneos, que mantém como tradição uma sucessão de catástrofes, teria como tarefa reconstruir tais alegorias, a partir de fragmentos cada vez mais destroçados. Tarefa que será investigada, portanto, como uma proposta estética diante deste “amontoado de ruínas”. O *cenógrafo expandido a partir do Sul*, assim, dedica-se aos fragmentos não para tentar reconstituir a imagem destruída, mas porque eles impregnaram seu campo de visão, obstruíram seu percurso, acumulando-se por todos os lados. Como um dispositivo de reinvenção “forçada”, a destruição funciona, portanto, como uma possibilidade de reagrupar os

elementos a partir de outros pressupostos. “Seu potencial criativo muitas vezes reside precisamente em sua incompletude, nas referências remanescentes ao que está sendo decomposto ou desmembrado ou, mais geralmente, nos vestígios e rastros que deixa para trás”<sup>84</sup>, aponta o pesquisador Sven Spieker.

É, portanto, a partir da perspectiva de um alegorista em contexto periférico, que apresento este conjunto de práticas nomeado *trilogia da destruição*, a partir de uma *macropoética da destruição*, iniciada no período “antropocênico”, que, impulsionado pela Revolução Industrial, decorrente dos processos de devastação dos recursos naturais e do território para manter o avanço do progresso, têm reduzido o planeta e sua diversidade a “amontoados de ruínas”. Esta poética, dos escombros, da devastação, fruto, portanto, das trajetórias de construção, destruição e reconstrução das cidades, assim como dos processos de produção, circulação, consumo e descarte de materiais em larga escala, renova-se constantemente, conforme o próprio sistema capitalista, em meio a paisagens moventes, em constante refazer-se.

## “MEMÓRIA DA CHUVA”: ESTILHAÇOS DA DESTRUIÇÃO CRIATIVA

O que resta fazer? Em primeiro lugar, abandonar as soluções que foram apresentadas na modernidade; abandonar, por exemplo, a visão otimista da história humana.<sup>85</sup>

Giorgio Agamben

Tomando a natureza como modelo, a destruição integra o ciclo vital, remetendo a um fim e a um conseqüente recomeço, regulando um ciclo em que tudo o que morre/é morto, definha e dissolve-se, possuindo uma função necessária para a renovação. Neste caso, não há perdas, mas movimento contínuo de transformação, com cada coisa seguindo de uma condição à outra, através do processo natural de entropia. Aqui, portanto, a destruição mostra-se como falso problema. Porém, ao considerar o contexto urbano, no qual os ciclos de vida e morte, consumo e descarte, fetiche e rejeição não operam mais de modo orgânico, mas industrializado, faz-se fundamental considerar que o fenômeno da destruição envolve seu oposto complementar – a construção –, e compreender brevemente o funcionamento deste sistema.

Desde a Revolução Industrial na Europa do século XIX, processo histórico que divide a sociedade ocidental entre riqueza e pobreza, a destruição tem sido utilizada como estratégia econômica, passando a integrar a base do sistema capitalista. Como dispositivo, compreende um movimento duplo e complementar, tendo de um lado, o *gesto destrutivo*; e de outro, espaços em situação de abandono em diferentes estágios de deterioração/decomposição, seus *resíduos*. Esse modelo, então, passou a ser utilizado como procedimento sistêmico de expansão, permitindo a geração de altos lucros para seus investidores e, na mesma medida, um crescente rastro de dejetos resultante de suas operações. Assim, como uma “evolução” do sistema colonial, aniquilando inúmeros modos de vida, esta *revolução* deslocou grande parte da população não-urbana para a cidade a fim de garantir o funcionamento das fábricas, pondo em prática uma lógica fundada na exploração máxima dos recursos naturais e humanos, pressupondo sua inesgotabilidade. A mais-valia, ao gerar acumulação de capital, opera a partir da lógica

destrutiva, cujo rendimento constitui a meta principal. Deste modo, “ao atingir certo nível de desenvolvimento, o capitalismo engendra os meios materiais de sua própria destruição”<sup>86</sup>, afirmou Karl Marx, transformando-se continuamente, num modelo de funcionamento em constante deslocamento forjado pela sociedade moderna e sua noção de progresso.

A expressão *destruição criativa* ou *destruição criadora*, dispositivo definidor deste sistema, foi popularizada pelo economista austríaco Joseph Schumpeter ainda na primeira metade do século XX, em seu livro “Capitalismo, Socialismo e Democracia”, ganhando força com a ascensão do neoliberalismo, sistema apoiado numa economia de mercado na qual novos produtos superam os antigos, destruindo-os, e em modos de produção que se substituem sucessivamente. Para o autor, as *inovações* são a força motriz do crescimento econômico sustentado a longo prazo, sendo permitida a possibilidade de destruir empresas estabelecidas, ação que teoricamente reduziria seu suposto monopólio. Assim, afirma,

[a] abertura de novos mercados, estrangeiros e domésticos, e a organização da produção, da oficina de artesão a firmas [...] servem de exemplo do mesmo processo de mutação industrial – se é que podemos usar esse termo biológico – que revoluciona incessantemente a estrutura econômica a partir de dentro, destruindo incessantemente o antigo e criando elementos novos. Este processo de destruição criadora é básico para entender o capitalismo. É dele que se constitui o capitalismo e a ele deve se adaptar toda empresa para sobreviver.<sup>87</sup>

A partir dessa compreensão, haveria, a princípio, dois modos de pensar a relação entre destruição e produção no capitalismo: “uma redentora, com a destruição considerada parte inerente dessa produção; e outra não redimida, que, em vez de ser assimilada no ciclo de produção (...), mantém seus traços ‘negativos’”<sup>88</sup>, como descreve Spieker. Assim, opõem-se os destruidores aos destruídos. Com relação à prática cenográfica, inserida neste sistema dialético, de caráter efêmero, o cenógrafo pode atuar de dois “lados”, produzindo e/ou consumindo materiais descartados. A cenografia, prática *efêmera*, refere-se tanto a eventos comerciais e promocionais, que consomem grande quantidade de materiais, sobretudo plásticos<sup>89</sup>; como, por outro lado, refere-se a uma prática que utiliza lugares e materiais descartados. Porém, acredito, é no posicionamento e na narrativa escolhida que reside a distinção entre as perspectivas do destruidor e do destruído. Que histórias podem ser evidenciadas, em locais históricos,



abandonados e/ou sem uso a partir de uma percepção mais acostumada aos escombros que à patrimonialização? E, ainda, quais relações o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* tem estabelecido com esta “tradição destrutiva”, na qual assumimos o papel de perdedores, já que como afirma Benjamin, “nosso inimigo não tem cessado de vencer”?<sup>90</sup>

É neste contexto que o projeto Memórias da Chuva, realizado em 2009, num galpão de armazenamento de mercadorias construído durante a Revolução Industrial<sup>91</sup>, em 1830 (hoje parte do Museu da Ciência e da Indústria – MOSI), foi concebido<sup>92</sup>. A cidade de Manchester, no sudoeste da Inglaterra, cuja forte herança industrial, ainda presente, compõe uma paisagem na qual armazéns e chaminés de tijolos vermelhos misturam-se aos edifícios modernos, de aço e vidro, apresenta os dois lados da modernidade. Decadência e progresso justapõem-se em suas ruas e fachadas, revelando a memória fabril “renovada”, numa miscigenação que integra sua história e identidade.



Figura 9:  
Armazém datado de 1830 utilizado como site da peça.



Figura 10:  
Vista interna de um dos pavimentos do armazém onde foi realizada a peça.

A proposta deste trabalho, criado em rede, com direção de Rodolfo Amorim, direção de arte minha, e assistência de direção de Lowri Evans, aproxima aspectos observados nas cidades de Manchester e São Paulo, evidenciando um repertório comum entre elas: um forte caráter (e memória) industrial, com relações de trabalho e de organização espacial oriundas do modo de vida da *working class*, a classe trabalhadora, e uma presença constante da chuva (garoa) na vida de seus habitantes. A partir desses temas, a pesquisa criativa ocorreu inicialmente em São Paulo, através de *workshops* de direção e direção de arte, e posteriormente em Manchester, através da coleta de depoimentos de ex-operários das fábricas, selecionados a partir de anúncios publicados nos jornais locais, buscando memórias do mundo fabril ou de relatos que aconteceram sob a chuva.

Os núcleos de pesquisa foram realizados nos armazéns da Vila Maria Zélia, para desenvolver propostas de cenas, imagens e *situações visuais*. O material constituiu um conjunto de pequenas dramaturgias, espacialidades, instalações, figurinos, sensações e texturas, um repertório a ser utilizado e re combinado com histórias coletadas em

Manchester, num resultado híbrido, dialogando com as duas culturas. Somado a este diálogo, o depoimento de participantes imigrantes de Bangladesh e Cabo Verde acabaram por expandir, através de suas perspectivas pessoais, a relação entre Manchester e São Paulo, e assim passamos a compreender que tal discussão apresentava-se em escala mundial ou, antes, numa relação entre povos colonizadores e colonizados, ou entre *destruidores e destruídos*.

O núcleo de interpretação “Memórias da Chuva”, coordenado por Amorim, dedicou-se à elaboração de cenas a partir do tema, assim como à exploração de algumas características do trabalho do Grupo XIX de Teatro, como a interação com o espaço e com o público, a ocupação do espaço histórico e o ator criador de sua própria dramaturgia. O núcleo de pesquisa em direção de arte “Tradição: Gambiarra/Chuva”, coordenado por mim, dedicou-se à pesquisa de situações a partir da ideia de uma “máquina de fazer chuva”, baseada na prática da “gambiarra”, técnica construtiva informal com resultados improvisados. Assim, a partir da pergunta “o que lhe vem a cabeça quando pensa na chuva numa cidade como São Paulo?”, o material mais lembrado foi o plástico, presente tanto em capas, botas e sacolas de proteção, como nas embalagens arrastadas pelas enxurradas, que entopem o escoamento da água, criando graves enchentes. O imaginário associado à chuva, neste caso, remete ao caos e, em muitos casos, à destruição.



Figuras 11 e 12:  
Workshop “Tradição: Gambiarra/Chuva” realizado na Vila Maria Zélia, 2009.

Chegando a Manchester, o armazém a ser ocupado, um resíduo moderno, que integra o conjunto da primeira estação ferroviária do mundo – a Manchester Liverpool Road, inaugurada em 1830 – funcionou como entreposto de armazenamento de uma ampla variedade de mercadorias. Quando a ferrovia foi desativada, em 1975, o galpão, assim como outros locais, passou por um processo de restauro que deu origem ao Museu da Ciência e da Indústria<sup>93</sup>. Todo o processo de criação da peça e da proposta cenográfica foi realizado no edifício, com o núcleo CYC (Contact Young Company) do Contact Theatre, que contou com um elenco de 13 jovens artistas, de diferentes nacionalidades, entre atores, cantores, dançarinos e poetas. O roteiro mescla histórias do processo de industrialização, da invenção da máquina a vapor ao consumismo contemporâneo, misturando diferentes situações que aconteciam em pequenas cenas nas laterais do galpão, enquanto a plateia, sentada ao centro, movia-se para assistir as cenas nos diferentes enquadramentos.

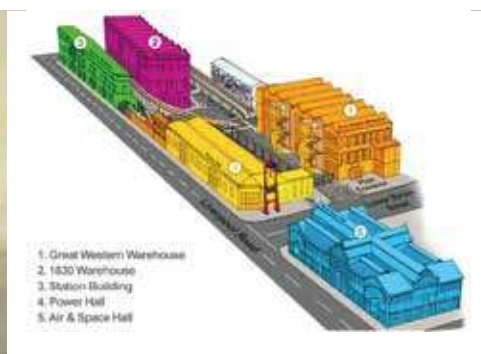


Figura 13: Liverpool Road Station – pintura de Alfred Peter Harris (1932) que mostra o intenso movimento da estação de trem e o descarregamento de mercadorias no armazém.

Figura 14: Perspectiva aérea com os edifícios históricos que compõem atualmente o MOSI (Museum of Science and Industry) inseridos na cidade de Manchester.

Durante os ensaios, em contato com jovens cujas famílias vinham da Inglaterra, Paquistão, Bangladesh, Cabo Verde e Espanha, identificamos que o processo de industrialização ocorre em tempos diferentes nos diferentes países, movendo-se das periferias das cidades europeias e norte-americanas para cidades latino-americanas ou asiáticas, integrando uma cadeia com *diferentes realidades* que perfazem passado, presente e futuro. O texto dizia:

[v]ejam essas crianças trabalhadoras de uma fábrica de tecido de juta de São Paulo, elas não vieram da Escócia, mas de uma miséria similar na Itália, em navios a vapor... Vocês acharam que isso era Manchester de 1800? Não, esta é a São Paulo de 1900, mas poderia ser ainda a Bangladesh de 2000, o tempo e o lugar não importam... A chuva é a mesma.<sup>94</sup>

Ao comparar os processos de industrialização nos diferentes países, aludimos à *destruição criativa* como um “motor de fazer chover” que, ao deslocar-se continuamente para garantir sua produção, de modo alegórico, gera abandono e destruição, como uma chuva ácida. Assim, produção, consumo e seu conseqüente descarte passam a operar numa rede espaço-temporal cujo procedimento repete-se independente da localidade. Nesta situação, o consumo, alçado à categoria de modo de vida, numa aparente oposição à destruição – pois revestido pelo verniz do “novo” – passa a ocupar nosso interesse. Porém, da perspectiva dos países que produzem tais produtos atualmente, vendidos a baixíssimo custo, o que se vê? Em outra passagem, o texto da peça afirma:

[a]qui se criou e exportou muito mais do que tecnologia e tecido. Manchester exportou um eficiente modelo de exploração do ser humano, que ainda hoje é aplicado em quase todo mundo. Não por acaso, Marx teve inspiração num pub bem próximo daqui para escrever “O Capital”. Ele pôde ver como isso iria acabar. Se hoje o tempo está claro e limpo por aqui e podemos tomar nosso chá das 5, é por quê a nuvem de fumaça que nos explorava 14 horas por dia, 7 dias por semanas, machucava nossos olhos e pulmões e matava nossas crianças, agora está derramando sua tempestade em outro lugar. Sintam, podemos sentir os respingos dessa tempestade suja disfarçada por sorrisos e etiquetas de moda.

Encarando de outro modo o processo de industrialização, tão celebrado na cidade, o texto refere-se à visão do anjo da história de Benjamin. Assim, a chuva que ventou em Manchester, depois no Brasil e em Bangladesh, segue o curso da destruição. O tecido de algodão, produzido na Inglaterra a partir da matéria-prima cultivada na América,

revolucionou o mercado e a sociedade mundial, dando origem às lojas de departamentos e sua inédita produção de objetos e roupas prontas de tamanhos variados. Posteriormente, o ciclo de produção, ao deslocar-se da Europa, foi instalado em suas periferias, em países como Bangladesh que, atualmente, produz roupas a baixíssimo custo para empresas transnacionais, mantendo tal sistema ativo.

Iniciando com um prólogo na área externa que conduzia o público até o último andar, a obra levava os espectadores a um percurso até encontrarem uma instalação cenográfica em forma de nuvem. Sob ela – lugar onírico instalado sobre o espaço real, histórico, oficial – os jovens relatavam os fragmentos destas narrativas, funcionando como território de compartilhamento com o público. Uma nuvem, feita com sacolas plásticas coletadas inicialmente em São Paulo e depois em Manchester, de diferentes cores e estampas, pousava dentro do prédio de modo inesperado. E sobre o piso de madeira, como lugar da plateia, uma outra nuvem, feita de edredons brancos, sobre a qual era possível sentar/deitar, propiciava uma atmosfera imaginativa e *precária*, como nas brincadeiras de tendas e cabanas improvisadas das crianças sob as mesas e cadeiras.



Figuras 15 e 16:  
Nuvem cenográfica feita  
com sacolas plásticas descartadas.

Assim, construída como *gambiarra*, a grande nuvem era feita coletivamente, provisória, com suas centenas de sacolas usadas de diferentes supermercados e lojas dos dois países amarradas em cordas formando uma teia que ocupava a área central do galpão. Era como se os restos do processo de industrialização, suas embalagens e descartes – suas cascas – retornassem àquele local original onde foram, no passado, estocados, e que agora não encontram utilidade de mercado, e contam suas trajetórias, vivem sua vida secular de decomposição. E assim, em conjunto, como *fantasmas* que lembram e assombram, “renascem” em novas formas. Era como se esta “máquina de fazer chover”, materializada numa nuvem *precária*, artificial, alegórica, encenasse sob o ponto de vista periférico, resultado de tantas ações efêmeras de consumo, uma espécie de “ilha descartável” de plástico, acolhedora, mas ameaçadora, pois carregada dos restos da destruição. O piso onde o público permanecia, por sua vez, convidava a relaxar, deitar, olhar para cima e contemplar tal nuvem, reconhecendo, ao invés de formas, imaginações e sonhos, uma constelação de marcas de supermercados locais e estrangeiros, formas estas já conhecidas pelo consumo e pela mídia.



Figura 17: Detalhe das diferentes sacolas plásticas coletadas em São Paulo e Manchester.

Se da indústria ficam os descartes, da chuva ficam as memórias. Assim, afirma um ator no prólogo do texto: “Um dia, memória e lembrança serão coisas raras no mercado. Se eu começar a juntá-las agora, posso formar um maravilhoso capital...Então, como pagamento, me entreguem ao menos uma curta lembrança. Uma memória da chuva... uma memória de sua infância”. Ao pedir memórias do público, oferecíamos outras, vinda dos antigos operários das fábricas de tecido de juta de São Paulo, cujas famílias trabalharam na produção de sacarias para transportar o café brasileiro para a Inglaterra. Essas memórias eram projetadas nas paredes, criando uma conversa com as memórias dos operários ingleses, narradas pelos jovens de diferentes partes do mundo todo.

Com relação à direção de arte, outros elementos e adereços utilizados nas cenas, como chapéus, casacos, guarda-chuvas, capas e máscaras, ficavam expostos pendurados em cabides e barbantes próximos às áreas em que seriam utilizados, de modo a compor uma geografia provisória a partir das possibilidades oferecidas pelo local – neste caso, uma belíssima estrutura de madeira que permitia fixações sem danificá-las. Junto à nuvem central, os elementos compunham um conjunto de coisas vindas de cima, como a chuva, cujo eixo vertical era evidenciado não apenas nas cordas que as prendiam, mas na própria subida ao último andar do prédio. Ao final, o público encontrava seus sapatos, tirados antes de entrar, num local diferente de onde fora deixado, compondo uma nova instalação, junto com os bilhetes nos quais suas memórias foram coletadas, personificando-as ou lhes oferecendo outras identidades e posicionamentos.

Utilizando figurinos emprestados de um acervo datado da época vitoriana, com paleta majoritariamente branca, com babados, que criavam um contraste com as paredes de tijolo e o piso de madeira, tão característicos da arquitetura dos armazéns de Manchester, os performers iam sobrepondo durante a peça elementos modernos em suas composições, como camisetas, evidenciando o processo de consumo, de “plastificação” da produção, além da globalização dos desejos através de grandes marcas. A presença de performers, público e objetos, reativando o lugar, sobrepondo seus períodos históricos (e situações neles ocorridas) através de histórias, sacolas e roupas, passa a criar imagens também sobrepostas, miscigenadas, híbridas.



E assim, numa das cenas finais, a atriz vinda de Bangladesh, Afreena Islam, pega uma escada, sobe até a nuvem e dela começa a retirar tecidos, depois peças de roupas, com as quais alguns performers se vestem e, finalmente, sacolas plásticas que se tornam elementos de interação, demonstrando a temporalidade relativa do ciclo de produção, consumo e descarte. No sonho de uma revolução, a alegoria do compartilhamento da tecnologia e da produção industrial de tecidos, roupas e tantos outros produtos transportados em suas embalagens, cumpriria a promessa da facilitação e melhora da nossa vida. Porém, para a atriz, das nuvens sonhadas de sua cidade natal, após ser consumida, restam destes produtos apenas as embalagens, o lixo, os detritos. É com eles que encerramos a peça, numa dança com as sacolas plásticas que choviam espalhadas pela sala, celebrando os rastros desta destruição, cujos efeitos são compartilhados em todo o planeta.



Figura 18: Sequência com Afreena Islam subindo numa escada até a nuvem para retirar um pedaço de tecido de algodão das sacolas suspensas.

Neste sentido, a atmosfera de agitação e turbulência que dá origem à sensibilidade moderna, ao gerar um novo ambiente, desenvolvido e dinâmico, transforma a paisagem rural em urbana (ou, atualmente, metropolitana), promovendo novos hábitos sociais, políticos, econômicos, culturais, e alterando o modo de vida das pessoas. Seu imaginário, conseqüentemente, também é alterado através de “uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades”, aponta Berman, “que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano”<sup>95</sup>. Tal movimento, vertiginoso, culminou “[n]um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor

desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade”<sup>96</sup>, completa o autor. Em países como o Brasil, esta transformação foi radicalmente veloz, como aponta o geógrafo brasileiro Milton Santos, esclarecendo que “em nenhum outro país foram assim contemporâneos e concomitantes processos como a desruralização, as migrações brutais desenraizadoras, a urbanização galopante e concentradora, a expansão do consumo de massa, o crescimento econômico delirante”<sup>97</sup>. Schumpeter já pontava que o problema não “é a maneira como o capitalismo administra a estrutura existente”, e sim “saber *como* ele as cria e destrói”.<sup>98</sup> Neste sentido, tanto a acumulação de capital como a expansão territorial formam a lógica da destruição criativa<sup>99</sup>, como destacou Harvey, o que indica que “as crises cíclicas de superacumulação fazem com que o capital busque novos lugares para se acomodar, criando um ambiente geográfico à sua imagem para depois destruí-lo, gerando consequências sociais e ambientais”<sup>100</sup>. É, pois, visual e espacialmente, que estas operações ganham forma, tornando-se cotidianas. Entre “detritos e velhice restaurada”, os ambientes, lugares, objetos e paisagens privatizam-se, tornando-se moeda para toda a sorte de negócios e investimentos, em transformação contínua.

Desta maneira, se o edifício ocupado em “Memória da Chuva”, hoje restaurado, ao tornar-se museu, cristaliza-se como patrimônio, as casas populares anônimas e *precárias* dos operários, reunindo gerações de imigrantes, ao serem renovadas, tornam-se entulho, dando espaço para novas casas, mais modernas. Revela-se aí o potencial destrutivo da produção capitalista, o que Benjamin chama de “o lado destrutivo da dialética”<sup>101</sup>, que, seja por detrás dos tapumes das obras ou instalando-se em grandes complexos nas zonas periféricas do Sul, apesar de sua aparência de durabilidade, se moverá em algum momento, fazendo daquele lugar *ruína*, e criando assim novas *precariedades*. Este é o caso de um conjunto de casas populares em Ardwick, região central de Manchester, e também da região onde funcionavam as minas de carvão para abastecimento das fábricas, em Salford, cujos projetos serão apresentados a seguir.

Link: <https://www.bolellirebocas.com/memoacuteria-da-chuva.html>

## EMBELEZAMENTO ESTRATÉGICO E POLÍTICA DA DESTRUIÇÃO

A destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX.<sup>102</sup>

**Eric Hobsbawm**

Se considerarmos a trajetória de acontecimentos desencadeados a partir da revolução causada pelo processo de industrialização, é possível identificar, como aponta Milton Santos, “o triunfo, ainda que superficial, de uma filosofia de vida que privilegia os meios materiais e se despreocupa com os aspectos finalistas da existência”<sup>103</sup>. É na perspectiva de uma “destruição criativa”, intrínseca à dinâmica desta nova sociedade, portanto, que acontece a aventura da modernidade<sup>104</sup>. Assim, será na cidade que tal espetáculo de transformação se dará, num modelo urbano, ocidentalizado, que naturalizamos como “evoluído”. É retornando à construção e afirmação deste modelo e através dele – junto ao massacre de outras experiências – que proponho um percurso para apresentar o segundo projeto desta trilogia, analisando como este “caráter destrutivo” tem mantido uma relação direta com a produção espaço-visual das cidades, estetizada em nosso cotidiano e reproduzida sistematicamente em nosso imaginário e em nossa subjetividade.

Este processo teve como modelo original a cidade de Paris. A partir de 1852, os projetos de modernização do território parisiense, com mudanças formais que solicitavam a demolição de inúmeras áreas construídas, caracterizaram as reformas urbanas conduzidas por Georges-Eugène Haussmann – “o artista demolidor”<sup>105</sup>, como ele próprio proclamou, responsável pelo *embelezamento estratégico* da cidade, sob determinação de Napoleão III. Para torná-la mais “bela” e imponente, a “haussmannização” utilizou a *destruição* como procedimento de intervenção, demolindo ruas, comércios e moradias; criando um desenho ordenado e geométrico das grandes avenidas e bulevares para tornara cidade mais segura no caso de uma guerra civil ao garantir uma circulação estratégica entre as casernas e os bairros operários. Neste processo, uma série de

melhorias com relação à infraestrutura de água, luz, esgoto e ventilação foi instalada, assim como criou-se parques, novas vias e conexões de trens vindos do interior. Ainda, equipamentos urbanos e edifícios simbólicos, como a Ópera de Paris, foram construídos neste período. Porém, para que estas inovações ocorressem, muitos bairros tiveram que perder sua fisionomia própria. Assim, as chamadas “renovações urbanas”, com o florescimento das estratégias de especulação, tornaram-se também paradigmas da modernidade, evidência de um processo de transformação definitivo do urbanismo mundial, baseado na relativização total de espaços e lugares.



Figura 19: Demolição de parte do IX arrondissement de Paris para a construção da l'avenue de l'Opéra e do Palais Garnier, onde funciona a Ópera de Paris (1870).

Este modelo de intervenção foi adotado em diversas cidades do mundo, entre elas o Rio de Janeiro, que, em 1897, sob o comando do prefeito Pereira Passos, procurava “deixar para trás” um estilo de vida arcaico, marcado pela escravatura e colonização, “civilizando-se” ao modo da capital europeia. Este “conjunto de transformações gerou um amplo processo de desestabilização da sociedade e cultura tradicional, cujo sintoma mais nítido e mais excruciante foi o desejo das novas elites em promover a modernização a qualquer custo”<sup>106</sup>, explica o historiador Nicolau Sevcenko. Os “bota-abaixo”, tema investigado em *Hygiene*, demoliram não apenas casas e avenidas, mas boa parte do modo de vida das habitações coletivas que, entre sublocações, casas de cômodos e cortiços espalhados pela região central, propiciavam modos miscigenados de convívio entre

tantas culturas e nacionalidades. Nas palavras do escritor Lima Barreto, “de uma hora para outra a cidade antiga desapareceu e outra surgiu como se fosse obtida por uma mutação de teatro. Havia mesmo na coisa muito de cenografia”.<sup>107</sup>



Figura 20: Demolição do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro, 1922.

A adoção desta renovação ordenadora, além de transformar a paisagem da então capital, reconfigurou seu imaginário, retificando ruas e avenidas através da criação de perspectivas, num violento processo de europeização ou afrancesamento da nova região, que incluía o desenho de novos edifícios, roupas e costumes socioculturais, além dos tipos de lugares, como cafés e teatros, e de seus hábitos. Nesta renovação, grande parte da população foi excluída física e simbolicamente da construção destes imaginários sociais, momento em que se reafirma a divisão entre as classes e seu distanciamento. Estaria aqui configurada nossa periferia. A expulsão dos moradores de baixa renda que habitavam os cortiços da região central, somada aos negros que perdem a moradia após o fim da escravidão, acaba por dar origem, junto aos soldados que retornam da Guerra de Canudos também sem moradia, à ocupação do Morro da Providência, constituindo a primeira favela (Morro da Favela) brasileira. Esta foi feita com os destroços das demolições das casas anteriores, criando habitações improvisadas. Este procedimento, sistematizado e atualizado continuamente, segue impondo no Brasil uma paisagem de contrastes entre urbano e rural, riqueza e pobreza.

O “caráter destrutivo”, de acordo com Benjamin, tem por lema “criar espaço; só uma atividade: despejar.”<sup>108</sup> Assim, “sua necessidade de ar fresco e espaço livre”<sup>109</sup> revela seu poder de autorrenovação. “Onde outros esbarram em muralhas e montanhas, também aí ele vê caminhos”<sup>110</sup> a serem abertos e trilhados. O “caráter destrutivo”, nas palavras do filósofo, “está sempre trabalhando de ânimo novo. É a natureza que lhe prescreve o ritmo, ao menos indiretamente; pois ele deve se antecipar a ela, senão é ela mesma que vai se encarregar da destruição”.<sup>111</sup> Para a construção da nova cidade, assim, foi preciso destruir a experiência em comunhão com a natureza, dominá-la, controlá-la. É entre o fascínio e a ameaça que passa a viver o novo ser humano, fruto desta nova realidade. Destaca Berman que esta “experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje”<sup>112</sup> designa a chamada modernidade.

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar.”<sup>113</sup>

O “caráter destrutivo”, portanto, sempre movente, nunca se fixa numa imagem ideal, pois, ao criar e destruir, “jovial e alegre”, simplifica enormemente o mundo como “se posto à prova segundo mereça ser destruído ou não”<sup>114</sup>, como afirmou Benjamin. Este se torna “um grande vínculo que enlaça harmonicamente tudo o que existe. Esta é uma visão que proporciona ao caráter destrutivo um espetáculo da mais profunda harmonia”<sup>115</sup>, conclui. Assim, a modernidade encarna, entre outras, a condição de Dorian Gray, famoso personagem de Oscar Wilde: belo e disposto, de “caráter apolíneo”<sup>116</sup>, carrega internamente a decomposição fruto de seu próprio apodrecimento, mantido às escondidas. A beleza, elemento fundamental desta estratégia, vai ganhando ao longo dos séculos XX e XXI diferentes roupagens para abarcar todos os grupos urbanos cada vez mais ávidos por consumir novidades de todas as ordens.



Figura 21: A nova Avenida Central (atual av. Rio Branco), com o Teatro Municipal à esquerda, no Rio de Janeiro, inspirada no modelo parisiense, 1910.

Se o capitalismo, como apontou Harvey, tornou-se “uma força constantemente revolucionária da história mundial, uma força que reformula de maneira perpétua o mundo, criando configurações novas e, com frequência, sobremodo inesperadas”<sup>117</sup>, a cidade de Manchester, que visito desde 2008 no contexto desta pesquisa, tem passado por um imenso processo de renovação. Símbolo do trabalho fabril, após sua explosiva industrialização e o afloramento de uma paisagem arruinada, a cidade atravessou duas guerras mundiais com áreas bombardeadas, explosões de ataques terroristas, um processo de desindustrialização subsequente, assim como uma nova euforia pela renovação, em processos de gentrificação. Tudo isso tem evidenciado uma cidade em transformação e expansão permanente.

Convivendo com as consequências diretas desta modernidade, seus moradores têm atravessado experiências constantes de demolição e reconstrução, assim como ocorreu de modo marcante no pós-guerra em toda a Inglaterra, quando inúmeros prédios pré-moldados de concreto armado, tidos na época como uma espécie de “utopia sociocultural” para atender às altas pressões por habitação das classes menos abastadas, foram demolidos, revelando-se inadequados, insalubres e perigosos<sup>118</sup>.

Estas demolições atestam, na verdade, não apenas a falência e a ineficiência de tais edifícios, mas do projeto arquitetônico moderno como um todo, que tinha no “estilo internacional” uma imposição do modo de habitar europeizado proposto, sobretudo, por Le Corbusier e sua “máquina de morar”. A falência deste projeto arquitetônico tem na implosão do conjunto residencial Pruitt-Igoe<sup>119</sup>, em 1972, do arquiteto Minoru Yamasaki, em St. Louis, nos EUA – transmitida pela televisão de modo espetacular – um marco simbólico, ao dar origem a uma precarização cada vez maior dos espaços e lugares, cada vez mais cenográficos e “desmemorizados”. Descreve Berman que

das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem — tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.<sup>120</sup>

É neste contexto de embelezamento estratégico e renovação, de destruição criativa e expansão urbana, que se situa o projeto “O Relicário do Cotidiano” (*The Shrine of Everyday Things*), que analiso a seguir.



Figura 22: Implosão do conjunto residencial Pruitt-Igoe (St. Louis, Missouri/EUA), em 15 de julho de 1972), episódio que marcou simbolicamente o fim da arquitetura moderna.



## “O RELICÁRIO DO COTIDIANO”: ENTRE O DESTRUIR E O DESTRUÍDO

A mente moderna nasceu justamente com a ideia de que o mundo pode ser transformado.<sup>121</sup>

**Zygmunt Bauman**

“O Relicário do Cotidiano” (*The Shrine of Everyday Things*), foi uma intervenção imersiva num conjunto de casas em processo de demolição/gentrificação em Ardwick, bairro periférico da área central de Manchester, realizado em 2015. A região, a sudoeste do centro, é dominada pela habitação social desde o século XIX, quando se tornou fortemente caracterizada por fábricas, ferrovias e fileiras de casas geminadas justapostas, além de um grande número de imigrantes irlandeses e de outras etnias que ali se estabeleceu. Desde a Revolução Industrial, quando se tornou *site* da segunda globalização histórica<sup>122</sup>, a cidade tem testemunhado inúmeras transformações espaciais e processos de destruição, assim como um extenso desenvolvimento urbano nas áreas centrais degradadas a partir dos anos 1960. Um processo de patrimonialização estabelecido entre os anos 1980 e 1990, aliada a uma nova renovação que têm transformado antigos moinhos e armazéns têxteis em apartamentos e escritórios, imprimiram na cidade uma atmosfera “futurista”.



Figura 23: A região central da cidade de Manchester após bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial.

Assim, desde 2006, sua paisagem tem sido pouco a pouco invadida por guindastes e gruas em diferentes regiões, e inúmeras novas torres que proliferam-se como em Nova Iorque ou São Paulo, ocupando outras áreas, além da região central, próximas a Ardwick. Tal modelo tem sido replicado em escala global, tornando-se parte de um cotidiano que opera entre o entusiasmo diante da modernização e os rastros de destruição deixados por este processo. “O Relicário do Cotidiano”, a partir desta perspectiva, indaga: como temos nos relacionado com nossos repertórios pessoais e heranças culturais em detrimento de um imaginário dominador ocidentalizado? O que fica destes processos de desenraizamento? E, ainda, como as novas gerações têm lidado com tal questão?



Figura 24: Gruas e arranha-céus tornaram-se comuns na paisagem de Manchester, num processo de transformação e verticalização (2019).

Assim, chegamos à história de Ardwick. Na década de 1960, com a crise do modelo fordista e a desocupação das áreas industriais, o bairro, uma das regiões mais carentes da cidade, foi reconstruído com blocos de casas e apartamentos desenhados como parte de um imenso programa de remoção de cortiços, passando a concentrar, além da população local, comunidades de imigrantes vindos da Turquia, Sri Lanka, Cabo Verde, entre outros. O plano, herança das políticas de Margaret Thatcher, ao mesmo tempo que buscava melhorias na salubridade, espaço físico e social, oferecendo áreas verdes e de lazer para a população – que manteve uma vida comunitária ativa –, propunha um arranjo espacial de fácil controle, voltado para o interior dos conjuntos. Com o passar do tempo, a área torna-se apartada da cidade, inicialmente pelo fluxo urbano de grandes avenidas que a recorta, depois por um isolamento físico-ideológico, a partir da década de 1980, num processo de decadência que seguiu até sua renovação.

Desta forma, concentrando uma diversa população de baixa renda, a região, uma área das mais carentes da cidade, converteu-se numa espécie de desinteresse. Assim, como parte dos processos de intervenção pública em parceria com o capital privado, a região tornou-se alvo de renovação, sendo identificada a necessidade de demolição de parte dos conjuntos devido ao uso de amianto, material muito utilizado na época para proporcionar agilidade, praticidade e baixo custo na produção de habitação social em larga escala, condenado posteriormente por suas características tóxicas. Em contrapartida a um investimento milionário, que incluiu a demolição de aproximadamente 270 casas, a empresa responsável pela renovação recebeu, desde 2014, permissão para gestão de todo o bairro por 25 anos, lançando-o como “New Brunswick”, um novo corredor de conexão ao centro, que receberia amplo comércio, serviços e equipamentos. Porém, apesar de constituir um benefício para a comunidade que ali vivia, das 522 novas casas a serem construídas, apenas 200 foram disponibilizadas à habitação social<sup>123</sup>.

Estas *políticas de reabilitação*, inspiradas nas bases teóricas do movimento pós-moderno, que buscou conectar memória e renovação, inauguraram novos fenômenos urbanos como os processos de *gentrificação (gentrification)*<sup>124</sup>. Ocorridos a partir da década de 1960, inicialmente nas regiões centrais abandonadas<sup>125</sup>, este processo torna receptível esses bairros às populações mais abastadas que haviam se deslocado aos subúrbios, dando origem a novos contextos de requalificação do espaço em parceria com empresas privadas. Nestes, a população mais pobre que ali já vive passa a ser

indiretamente expulsa, dado o aumento do custo de vida local. O modo de vida anterior é destruído com a inauguração de novas áreas para novos públicos economicamente privilegiados, fetichizando a região e reorganizando suas políticas de valores, impraticáveis para parte de seus habitantes. Trata-se da sistematização do modelo haussmanniano, de caráter destrutivo, um século e meio depois. Estas operações impõem mudanças adaptativas no estilo de vida das pessoas que vivem ou dependem de tais regiões. No conjunto em que trabalhamos, poucas casas ainda eram habitadas, sendo a maioria de famílias imigrantes.



Figura 25: Vista aérea do bairro de Ardwick com parte dos edifícios já demolidos.

“O Relicário do Cotidiano” nos leva de volta, portanto, à investigação realizada em *Hygiene*, 10 anos antes: a destruição criativa inovadora. Assim, do Rio de Janeiro de 1889 a Paris de 1860, da São Paulo de 1919<sup>126</sup>, ou 2005, a Manchester de 1860, ou 2015, ou ainda 2019, como veremos, este procedimento tornou-se um modelo aplicado a praticamente todos os aspectos de nossa vida, sendo este o argumento principal da peça. Foi, pois, entre lugares, comunidades, materialidades e afetividades moventes que o projeto se desenvolveu. A proposta, a convite do Contact Theatre a partir de uma ideia original dos artistas diretores<sup>127</sup>, realizou a ocupação de 4 apartamentos, além de áreas públicas e compartilhadas num dos blocos que ainda não haviam sido demolidos. O processo de

criação, no formato de residência artística, teve duração de 1 mês e envolveu uma relação intensa entre artistas – integrantes do Contact Young Company, jovens entre 18 e 25 anos – comunidade, instituição proponente, empresa responsável pelo plano de transformação e a equipe de criação e técnica, além de uma série de atividades como visitas a local, laboratórios conduzidos por outros artistas e palestras com historiadores da Universidade de Manchester.

A partir da imersão neste conjunto de casas, passamos a propor inúmeras relações entre o lugar e o elenco, constatando que a maioria dos participantes (e, posteriormente, do público), nunca havia adentrado Ardwick. Assim, escavando em camadas a relação dos participantes com o lugar e sua história, dia a dia, fomos descobrindo modos de conduzir a pesquisa e a obra. Neste sentido, seguindo esta lógica, como explica o pesquisador Armando Silva,

as relações do imaginário com o simbólico, na cidade, acontecem como princípio fundamental em sua percepção: o imaginário utiliza o simbólico para manifestar-se, e, quando a fantasia cidadã faz efeito em um simbolismo concreto em temas urbanos, como boatos, piadas, nome dos objetos, ou a marca de um lugar como sítio territorial, então a condição de urbanismo se faz presente como a imagem de uma forma de ser.<sup>128</sup>

Diante das casas existentes, envelhecidas e deterioradas, carregadas por uma certa nostalgia e alguma insegurança, confrontavam-se as imagens das novas habitações renovadas, estampadas em placas publicitárias, remetendo às promessas de um futuro melhor e mais confortável. Contudo, para as famílias cujas casas seriam demolidas, a relação com o novo significava o fim de uma tradição. Aqui entendemos como a dinâmica da globalização, cujas paisagens são reconfiguradas, *renovadas*, para se tornarem “visualmente melhores”, propicia uma descontinuidade, uma fragmentação, uma ruptura – uma *destruição*. Mesmo que naturalizado, este procedimento soterra inúmeras memórias e testemunhos sobre os modos de vida e sobre a experiência sociocultural destas comunidades.

Segundo o sociólogo Richard Sennett, para viver no mundo atual “é necessário um traço de caráter específico, uma personalidade disposta a descartar-se das experiências já vivenciadas, tomando como modelo o desapego às bases materiais”<sup>129</sup>. O discurso do desapego endossa os movimentos de descarte e o curto prazo de durabilidade dos

produtos, gerando aceitação social da ideia de destruição como uma necessidade a ser praticada através do oferecimento de uma constante inovação. Assim, a valorização do “novo” implica automaticamente a desvalorização do antigo. Neste sentido, a peça buscou identificar como esses imaginários influenciam nossas escolhas, percebendo através das relações entre consumo e memória, como a segunda é desvalorizada a partir das ideologias de sucesso associadas às operações espaço-visuais comerciais.

Se o capitalismo, apropriando-se do sistema social, mobiliza múltiplos imaginários a partir dos desejos construídos pelas novidades da moda, do design e da tecnologia, envolvendo os consumidores em atividades materiais que mantêm o circuito se autorreproduzindo em escala global, a renovação, geradora ininterrupta de novas formas e produtos, determina seu modo de operar a partir da “apropriação dos imaginários urbanos”<sup>130</sup>, afetando assim os modos de representar aquilo que conhecemos como *realidade*, permeando todas as instâncias de nossa vida sociocultural (organizada a partir deste fluxo econômico) e hierarquizando os valores a ela associados. Assim, questiono: como esse consumo opera em nosso imaginário? Que desejos ou imagens ele cria? O que é visibilizado e invisibilizado neste processo?

Neste sentido, ao propor a intervenção artística em 4 das 270 casas a serem demolidas, “O Relicário do Cotidiano” funcionou como uma espécie de ação reflexiva sobre o processo de desapropriação, que teve por objetivo demonstrar *in situ*, nesta região marginalizada em transformação, as complexidades e paradoxos que envolvem as relações entre espaço, memória, desejo e consumo.



Figura 26: A linha vermelha delimita a área de requalificação em Ardwick. Em laranja, os blocos a serem demolidos e no círculo destacado em azul, o local da intervenção artística, que ocupou 4 casas em dois blocos vizinhos.

Concebido com uma obra transdisciplinar que pudesse envolver cenas, performances, instalações e outras práticas ambientais, transitando por diferentes maneiras de narrar, esta *imersão site-specific expandida*, apresenta uma série de situações de curta duração, imergindo o público numa “experiência multifocal sensorial” de travessia por aquele conjunto e sua comunidade. Assim, a peça compartilha memórias “reais” e fictícias guardadas naqueles lugares em vias de desaparecimento, assim como oferece outras experiências vividas individualmente, confrontando performers, público, moradores e funcionários da construtora como personagens integrantes do ambiente. Assim, além dos atores, todos, em algum momento, tornavam-se, mesmo que involuntariamente, performers, seja assistindo as cenas, seja respondendo às interações, passando pelas ruas, chegando ou saindo de casa ou realizando seu trabalho.

Desta maneira, este “relicário” – lugar onde se guardam relíquias ou coisas preciosas de grande valor<sup>131</sup> – buscou compartilhar modos temporários de convivência como instantes, permanências, abrindo um campo para o sensível através de outras formas de habitação de lugares, formas provisórias. A experiência relacional, imersiva, se deu como norteadora da residência para artistas e equipe técnica, ganhando com o tempo um sentido de vizinhança e convivência, à medida em que nos acostumávamos ao local e ele à nossa presença diária. O professor Mike Pearson, diretor artístico da companhia britânica Brith Gof, avalia a potencialidade deste tipo de operação fenomenológica, “que conspira para trazer à tona nossos afetos”<sup>132</sup>, pois

em vez de simplesmente ocupar o local como “cenário incomum”, a performance site-specific carrega possibilidades de responder e interrogar uma variedade de preocupações espaciais atuais e de investigar a dimensão espacial das identidades contemporâneas, representando escolhas formais e estéticas, mas também políticas.<sup>133</sup>

Neste sentido, a intervenção, atravessando a dimensão redentora de uma última visita no local, no cruzamento entre a informalidade afetiva da casa e a nostalgia da memória, buscou despertar sensações e sentimentos propondo a interação entre dois tempos, cada um com sua velocidade e imaginário: o pessoal e o coletivo. Ainda de acordo com Pearson, “[o] uso de locais não teatrais não apenas contribui para 'uma investigação sobre o que é e o que pode ser teatro', mas também incorpora 'um conjunto de metáforas espaciais produtivas', nas quais os praticantes focam no espaço geográfico para explorar uma variedade de cenários, espaços conceituais, políticos e virtuais.”<sup>134</sup>



Figura 27: Blocos de apartamentos onde foi realizada a intervenção.



Figura 28: Projeto de renovação dos conjuntos habitacionais (imagem computadorizada)/ Construtora SB4.



Interessados em como as novas gerações – nascidas sob os efeitos de um consumo acelerado, somados aos da internet e da mídia digital, numa sociedade que, apesar de suas dificuldades, coloca-se entre as mais desenvolvidas e ricas do mundo – lidavam com as noções de memória e esquecimento, consumo e descarte, buscamos compreender que percepções lhes suscitavam tais temas. Em suma, ao investigar o comportamento dos jovens, investigávamos também nossos próprios hábitos, evidenciados e dilatados nestes tipos de processos interculturais.

Queremos mostrar como nós, como consumidores, interagimos com o cotidiano. O que estamos fazendo é um relicário do cotidiano - dando atenção ao mundano e a um instante do nosso modo de vida. Ao olhar para pequenos objetos da nossa memória, o que preservamos? O que jogamos fora? Ao mesmo tempo, queremos investigar, numa escala ampliada, como nós consumimos. Há sempre construção e destruição num mesmo momento, no tempo. E isso se reflete no que está acontecendo nesta região, com a renovação das moradias.<sup>135</sup>

Para auxiliar na pesquisa, utilizamos os estudos dos filósofos Gaston Bachelard e Zygmunt Bauman, como campos complementares, na crença de que, se, por um lado, a crescente produção e descarte de lugares e produtos tornava não apenas as coisas, mas também as “vidas para consumo”<sup>136</sup>, por outro, é incontestável que a memória que carregamos dos espaços e objetos, especialmente associados à nossa experiência de infância, ainda hoje, constituem um poderoso instrumento de conexão com uma “poética do espaço”<sup>137</sup>. Assim, no prólogo, uma atriz anunciava que

[o] cotidiano é uma constante dispersão de suspiros, piscadelas, beijos, brigas, insultos, abraços que constroem e destroem e constroem novamente muros, casas, cidades e relacionamentos. Dançamos todos os dias, mas não podemos controlar as batidas de nossos corações, e isso pode mudar a qualquer momento e nos levar à queda. Muitas dessas paredes, em breve, não existirão mais, e esse vento seguirá outra rota e mudará o movimento dessas árvores, balões e sacolas plásticas que cruzam nosso caminho. [...] O fim de algo é o começo de algo, mesmo que uma simples brisa, um espaço vazio, ou ser capaz de ver além do que você poderia. Havia casas aqui. Havia vizinhos, seres humanos, animais de estimação. Quero dizer-lhes que isso era o nosso melhor”<sup>138</sup>.

A intervenção, apesar de investigar de modo crítico nossa relação obsessiva com o consumo, aponta para a noção dos ciclos como uma condição natural e necessária, em constante construção e destruição. Apresenta, portanto, uma discussão *entre o destruir*

e o *destruído* como etapas diferentes deste processo. Deste ponto de vista, torna-se mais efetivo vivenciar os últimos instantes destas casas, registrá-los e celebrá-los numa experiência artística coletivizada do que lamentar-se por sua morte e desaparecimento. Buscando atravessar as oposições entre novo e velho, passado e futuro, positivo e negativo, algoz e vítima, evidenciamos como a transformação de algo, processo que envolve perdas, pode ser renovador e potencialmente criativo.

Como *cenógrafo expandido a partir do Sul*, diante da destruição, meu interesse debruçou-se, assim, sobre os rastros e os restos presentes no local. Resíduos dos espaços, de objetos e materiais que ficaram abandonados; restos de vidas e histórias que se deslocaram, se perderam ou foram soterradas. Diante de processos sísificos de demolição e reconstrução, a abordagem “arqueológica” se apresentava como caminho de investigação artística, não para uma reconstituição histórica daquele local, mas para inscrevê-lo na história, registrá-lo, nomeá-lo, presentificá-lo, celebrando seu passado-presente, que em breve se tornaria um novo futuro, mesmo que de modo precário. Assim, concluía a atriz no prólogo, antes de adentrar as casas, “a história que quero contar aqui encontra-se realmente em fragmentos e inacabada – assim como os relatórios de um campo de batalha. O futuro ainda não existe; a forma que assumirá depende do que faremos daqui para frente.”<sup>139</sup>



Figuras 29 e 30: Estado de abandono dos apartamentos ocupados para a peça.

Tanto o elenco como o público, ao ser apresentado à condição de demolição dos edifícios, era afetado em seus campos pessoais, memórias e sensações preexistentes, em diálogo com aquela atmosfera. Foi neste sentido que percebemos que a obra estava à nossa volta, nas crianças correndo, nos carros do estacionamento, nas árvores. Trabalhar de modo imersivo permite, portanto, que possamos observar novamente a vida. Demolir nos remete à nossa real possibilidade de finitude, à nossa morte, à nossa dissolução, ao nosso fracasso, à nossa ruína.

Passar um tempo entre edifícios que enfrentam a demolição iminente nos faz pensar no passado e no futuro de uma só vez, e na nuvem mágica de fumaça que é a comunidade. Faz você sentir que, de alguma forma, a vida é mais importante do que os tijolos que a contêm, mas também muito mais precária, arriscada, nada.”<sup>140</sup>

Os cenários, portanto, evidenciavam os lugares através de um olhar arqueológico, atento às “evidências”, formando fragmentos alegóricos. Possuíam um caráter visual, sensorial, espacial, relacional, interessado nas emoções associadas aos diferentes materiais. Ao olhar para o resto, para o que fica, ou o que “falta”, encontrávamos uma possibilidade de criar através destes fragmentos, transformando sua precariedade em performance. Tratava-se de (re)compôr de maneira poética aquele passado recente, uma arqueologia feita “das marcas que fazemos, dos vestígios que deixamos”<sup>141</sup>, como afirma Pearson, imediata, comum, doméstica, ordinária. Assim, as materialidades dos lugares, objetos e coisas ofereceram um campo de criação das cenas.

Nosso interesse por uma relação entre ocupação e instalação, entre teatro e artes visuais, cuja narrativa visual tivesse a mesma importância que a dramaturgia, levou-me a ressaltar suas histórias através da criação de “sítios arqueológicos” – recortes nas paredes que pudessem mostrar suas ocupações anteriores através das diversas camadas de papéis de parede e tinta. Tal recorte, documental, misturava-se ao cenário proposto, ficcional. A convivência entre estas diferentes temporalidades no espaço, revelavam, sob o ponto de vista material, sua realidade, condição, não para conferir-lhes uma intenção museológica, mas como um lembrete de que, ao final, cenográficas ou “reais”, todas aquelas camadas desapareceriam.

Seguindo esta arqueologia, *precária*, todos os cenários foram criados a partir de materiais e objetos usados e abandonados, numa alegoria dos restos de todos estes

processos de renovação que temos vivido. Assim, passei a coletar alguns objetos de interesse que encontrava pelo caminho, além dos resíduos encontrados nas casas (como *flyers* promocionais, cartas e contas, pedaços de papel de parede, luminárias, copos, xícaras e espelhos), compondo nosso relicário precário de descartes. Além destes, inúmeros outros objetos e materiais de segunda mão foram coletados, doados, emprestados e comprados em bazares de caridade e brechós, assim como nossos próprios descartes produzidos durante a residência (embalagens de alimentação diária e de produtos adquiridos). Se aquelas casas seriam demolidas em breve, comprovando tanto sua obsolescência como efemeridade, o único modo de compor com elas seria a partir dos restos, do que fica da destruição, dos fragmentos.



Figura 31: Pilhas de materiais descartados utilizados na direção de arte.

Apresentarei a seguir as cenas criadas em cada um dos apartamentos, seus temas, propostas de ocupação, cenografias e instalações cenográficas, buscando mapear como as dimensões arqueológicas, performativas, sensoriais se configuraram nas cenas, a partir de construções efêmeras e *precárias*, de caráter alegórico. Através deles, é possível compreender o conjunto de situações expandidas, simultâneas e sobrepostas apresentadas na peça, somadas às cenas realizadas nas áreas externas e junto ao deslocamento do público até chegar ao local, compondo relicários de diferentes cotidianos.

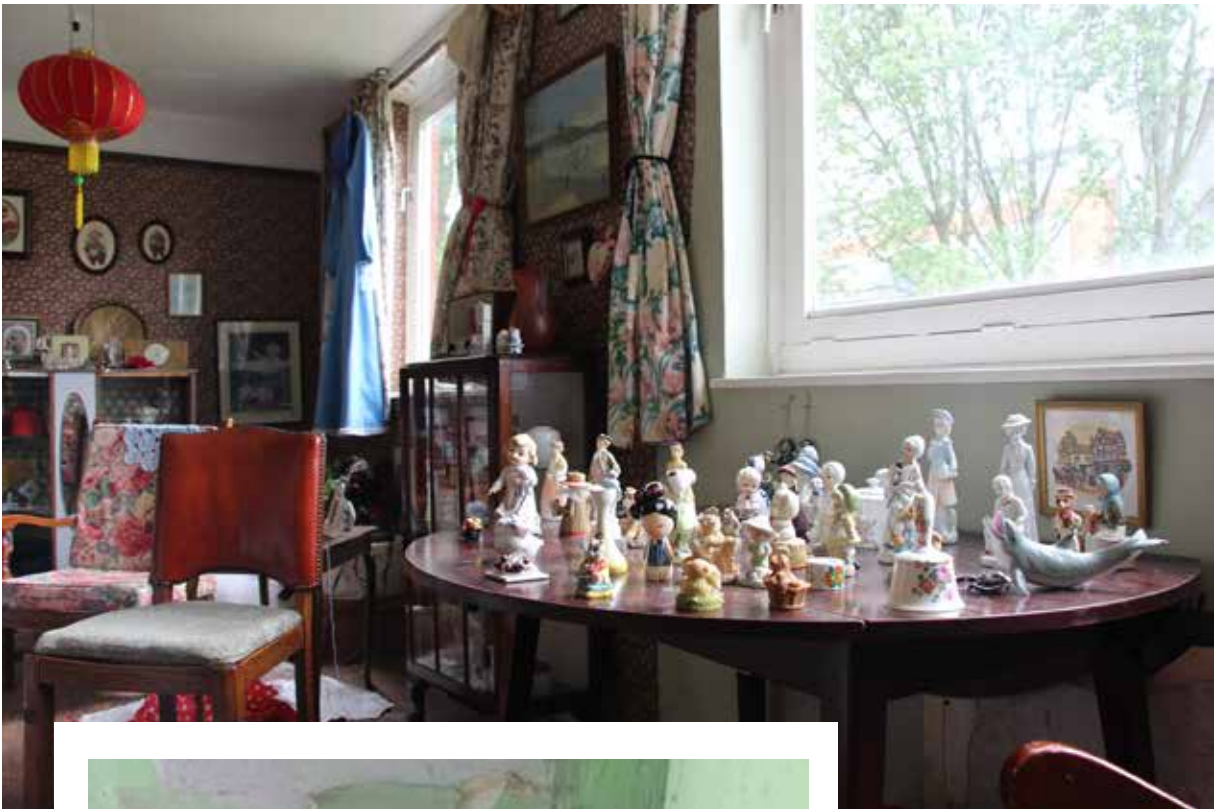
## APARTAMENTO 42: O QUE FAZER COM TANTAS MEMÓRIAS?

Ao atravessar uma antessala “dressada”<sup>142</sup> com mapas da região e fotos que registravam o dia em que o Príncipe Charles visitou o local, o público adentrava a sala principal, repleta de móveis, objetos e lembranças; narrativas silenciosas que remetiam a diferentes gerações e passados. Nela, três mulheres, colecionadoras de histórias locais, como parcas, reguladoras da vida e da morte, transformavam pessoas em objetos, para que permanecessem eternamente em sua convivência. Assim, como um gabinete emocional de memórias, afetos e registros do bairro, aquele espaço acumulava os relicários de seus moradores como uma “casa de avó”.

Estes móveis e objetos, que remetiam a diversos contextos, imaginários e universos, ao serem justapostos, ganhavam novas possibilidades de leitura. Entre pedaços de papel de parede, papéis de presente, vestidos e chapéus antigos, quadros, ilustrações, patins, vidros de perfume e tantos outros objetos expostos em armários, cristaleiras, prateleiras e vitrines, coletados em lojas de segunda mão, a sala, entulhada de vasos, estátuas, bibelôs, cinzeiros e toda sorte de peças decorativas em cerâmica e vidro, que em geral reproduzem imagens clássicas ao estilo *kitsch*, conformavam uma espécie de “arquivo”, cuja afetividade era intrínseca, dada sua conexão com nosso passado.

Buscávamos, inspirados por um acidente durante um ensaio – no qual um objeto que pertencia à infância de uma das atrizes havia se quebrado – “decepcionar” a plateia, passando a quebrar, um a um, cena a cena, todos os adoráveis bibelôs, praticando, diante de nós, o gesto destrutivo.

Estes estilhaços, resíduos das ações, ao serem recolhidos, eram recolocados na instalação, inseridos e reinventados como fragmentos alegóricos, que se somavam àquelas coisas, numa sequência *work-in-progress*. Como distorções, falhas, ausências ou incompletudes, estas imagens inacabadas, deformadas, traduziam uma *poética da destruição*, na qual as coisas passam a significar a partir do empilhamento de seus escombros, de suas ruínas, em operações de recriação.



Figuras 32 e 33:  
Interior do apartamento 42.

Figura 34:  
Detalhe dos cacos das estátuas  
e bibelôs destruídos em cena  
pelas atrizes.

Neste acúmulo de coisas e histórias, entre o sótão e o porão, “todos os espaços da intimidade se caracterizam por uma atração”<sup>143</sup>, como apontou Bachelard. E assim, atraído por tal força agregadora, um rapaz adentrou a sala inesperadamente, fugindo de vizinhos que o perseguiam, despertando o interesse daquelas mulheres-bruxas, que tentaram objetificá-lo, embrulhando-o, interessadas que estavam em torna o rapaz numa nova peça de sua coleção. Como lembra Baumann, “na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria”<sup>144</sup>. Estaríamos, portanto, fadados a nos comportar como coisas, que em algum momento serão descartadas? Entre o apego pelas memórias e o sentido de objetificação, como atravessar o imenso acúmulo de coisas que habita nossa vida sem que nos confundamos com ele?

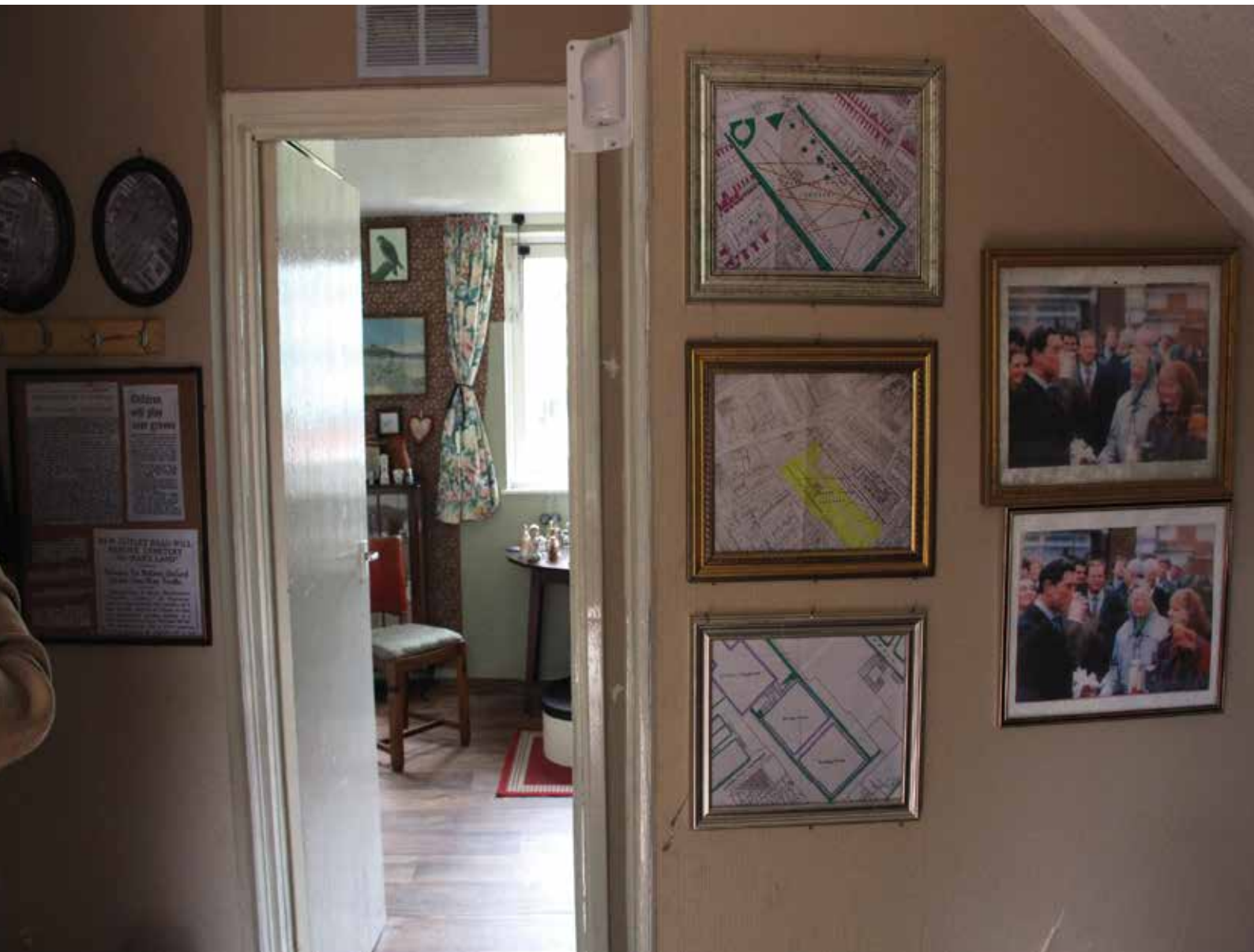


Figura 35: Hall do apartamento 42 com matérias de jornal e imagens sobre o local expostas.

## APARTAMENTO 49: RITOS ESWAZIADOS

Iniciamos a partir de um abraço. Abraços na sala, na soleira da porta, na escada, em performances que dilatavam o tempo e traziam uma presença alongada e um pertencimento, despertando relações. Dois atores e uma atriz configuravam diferentes casais em diferentes leituras, expondo padrões comportamentais que sistematizamos em nosso cotidiano. Entre xícaras de chá e *iphones*, um jovem casal que acabara de se mudar para a “casa nova dos sonhos”, já entediado por suas relações apáticas, viciadas, desinteressadas, compartilha mais um final de dia, falando pouco, conferindo suas mensagens, levando e tirando mecanicamente pratos e louças da mesa e lidando com uma situação inconveniente: seu novo vizinho, que decidira fazer uma *tea party* (“festa do chá”) na casa ao lado, mas esquecera o açúcar – ele bate na porta diversas vezes pedindo um pouco emprestado.



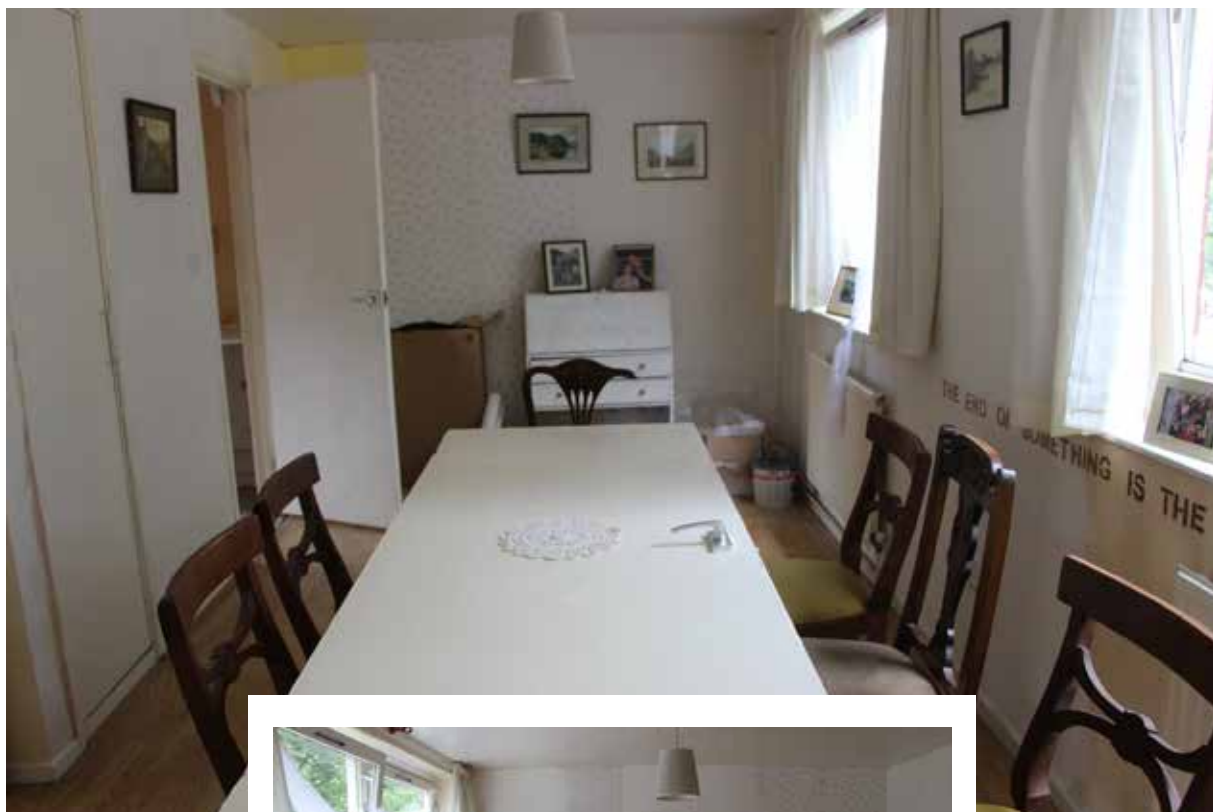
Figuras 36 e 37: Processo de pesquisa – encontros e abraços ocupando o espaço vazio.



Na sala recém pintada de branco, ainda se viam as latas de tinta e os rolos de pintura, além de papéis de parede, móveis e objetos em tons de branco. Via-se também um pouco da história do casal (também vestido de branco, camuflado), que começara a desembulhar seus pertences, como quadros elegantes com paisagens bucólicas e sóbrias, tradicionalmente britânicas. Somado a este ambiente, um estêncil na parede de fundo anunciava que “o final de algo é o começo de algo” (*the end of something is the beginning of something*), emoldurando a mesa ao redor da qual o público se sentava em cadeiras de madeira para compartilhar o jantar. A cena acontecia como em *looping*, numa sequência de entradas e saídas dos atores da sala, trazendo e retirando as louças, compondo uma partitura, revelando que os supostos diálogos do casal eram, na verdade, monólogos, pois não remetiam ao outro, eram apenas pensamentos solitários. Quando a atriz se levantava da cadeira, o público percebia que lhe falta um pedaço do encosto; que a cadeira se encontrava inacabada, assim como a pintura das paredes.

Envoltas por leves cortinas improvisadas, com filós brancos já existentes (estando alguns já amarelados, indicando certa decadência), as janelas exibiam porta-retratos com fotos dos atores na infância. Buscávamos aqui uma veracidade cinematográfica, exigida tanto pela proximidade do público com os lugares, como por suas histórias ali presentes, situação que era quebrada pela intromissão do vizinho e pela presença do açúcar, que num certo momento começava a “vazar” do teto, espalhando-se pela casa, caindo sobre a mesa e nos cantos da sala. Movendo-se nesta materialidade esbranquiçada e onírica, surreal, alegórica, os performers dançavam sob o açúcar, envoltos entre abraços e solidões. As casas carregavam, assim, um sentido melancólico, contemplativo, em processo de *ruinificação*. A beleza e a tristeza, justapostas, sobrepostas, funcionavam, então, como uma espécie de réquiem para aquelas casas e suas comunidades que em breve morreriam.

Da cozinha, vista por uma janela externa, era possível ver, entre as louças e a contrarregragem da cena, uma instalação com três televisores antigos que exibiam imagens conhecidas pelo público: uma cena de “Coronation Street”, famosa novela britânica que se passa num subúrbio semelhante<sup>145</sup>, uma sequência de demolições de edifícios ocorridas na cidade, e imagens de pilhas de lixo registradas numa usina de reciclagem local, compondo um conjunto associativo sobre os ciclos viciados de consumo e descarte, construção e destruição, no cotidiano da cidade.



Figuras 38 e 39: Interior do apartamento 49.



Figuras 40: Detalhe da instalação com monitores de tv na cozinha (imagens de implosões de edifícios realizadas na cidade anteriormente e da pilha de materiais descartados durante visita na usina de reciclagem local).

## APARTAMENTO 47: A IMAGINAÇÃO INFANTIL.

Após uma casa-relicário de memórias afetivas colhidas através de objetos e uma casa renovada, porém, vazia de afeto, o próximo apartamento guardaria as lembranças de infância, buscando na memória infantil uma possibilidade de re-imaginar lugares e possibilidades, de permitir o impossível, o invisível, o guardado no pensamento. Poderia a imaginação, pois, impedir a destruição? Como descreve Bachelard, “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos”<sup>146</sup>. É experienciá-la em todas as suas sensorialidades. É conectar, através dos objetos e materiais, as formas conhecidas e afetivas com a memória e história pessoal, gerando, conseqüentemente, a possibilidade de reinventá-las. Conduzidos por uma garota de pijama rosa, chegávamos ao hall da casa onde um rapaz marcava as alturas das pessoas e pedia que registrassem seus sonhos nas paredes. O aspecto do local, característico dos quartos de brincar, mas desordenado, com letras e cores diversas, criava um relicário de desejos, uma constelação de sonhos. Num estêncil, um fragmento de Bachelard: “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”<sup>147</sup>.



Figura 41: Hall do apartamento 47 com sonhos e alturas do público registrados nas paredes.

Assim, em busca da casa mítica, criamos um lugar para a imaginação infantil. Se “[a] casa primeira e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra”<sup>148</sup>, é pela penumbra, pois, que adentramos a sala principal, tornada um grande quarto de criança no qual tudo era permitido: pular sobre uma pilha de colchões, desenhar e escrever nas



Figura 42: Cena no interior do apartamento 47 com recorte no teto.

paredes, recordar brinquedos como a casa de boneca ou um cavalinho de balanço, e conversar no escuro debaixo do lençol. A cena acontecia com lanternas que focavam os rostos do público e os detalhes do local, assim como revelavam as sombras dos brinquedos vitorianos, que, distorcidos, ganhavam um tom fantasmagórico. Nas paredes, inúmeros desenhos foram feitos com a colaboração de jovens da comunidade local, atores e equipe.

Assim, sobre a pilha de colchões, na qual elenco e público se deitavam, uma parte do teto era retirada e, surpresos, assistíamos uma cena em que uma cabeça se projetava do teto, como em nossos sonhos infantis no quarto escuro. Ao perguntar se tínhamos/temos medo de escuro, o ator nos lembrava que “enquanto nossos corpos estavam crescendo, nossas mentes e sonhos também eram incentivados a crescer”<sup>149</sup>, provocando

nossas percepções como adultos, endurecidas. Como um devaneio conectando corpo e alma, este fragmento defendia que, se tudo acabará, que possamos realizar nossos desejos e carregar nossas experiências em nossas travessias.

## APARTAMENTO 43: NOSSOS DESCARTES

Se, da casa da infância, as lembranças são imateriais, em nossa casa atual, o consumo tem gerado acumulações materiais crescentes. Aqui, sem os objetos de memória do passado, afetivos, aconchegantes, encontramos uma outra materialidade, outro tipo de resto: o lixo. Se, como aponta Bauman, “nenhum objeto é refugio por suas qualidades intrínsecas”<sup>150</sup>, numa sociedade de consumidores, tudo, de certa maneira, tende a se tornar refugio. Assim, buscávamos demonstrar que tais casas, apesar de acolhedoras de memórias preciosas, inserem-se nas políticas da destruição criativa, tornando-se “mais um” prédio, “mais uma” casa – tornando-se descarte.

Duas situações se contrapunham aqui: um “homem-lixo” que vive entre descartes, identificando e reconhecendo neles sua importância e “beleza” – esta cena era entrecruzada pelo diálogo entre uma jovem vendedora de cookies (que não havia vendido nenhum naquele dia); e um rapaz que, ao preparar um jantar para seus pais, frustrava-se com o cancelamento do evento, imerso em dezenas de embalagens adquiridas para uma refeição. Juntos, a dupla reflete sobre “o que realmente importa” num mundo repleto de coisas que, nesta perspectiva, perdem hierarquia, relativizando-se.

Este espaço apresentava descartes “reais”. A acumulação do lixo produzido por toda a equipe, da alimentação e de materiais de produção que foi sendo coletada, deu origem às instalações, que incluíam uma cozinha de onde embalagens jorravam dos armários, inundando o piso com garrafas plásticas coletadas pela cidade, assim como um banheiro repleto de embalagens e lixos ensacados. Se “tudo se desmancha no ar”, colocávamos ali nosso foco no processo entre o descarte e sua dissolução.

Num dos quartos, era possível ver uma celebração do homem-lixo junto a seus pertences. E, assim, fazíamos literalmente dançar tais restos e vestígios, presentes em nosso cotidiano: com ventiladores ligados, propagandas promocionais, cardápios de comida indiana e chinesa tipo *delivery*, serviços de instalação de internet, cartas de cobrança e inúmeros outros papéis voavam junto aos atores. Não constituíam apenas materiais de cena, eram eles mesmos documento e representação. “Seu lixo, meu tesouro. Isso é beleza.”<sup>151</sup>, dizia o ator entre a defesa e a ironia.



Figuras 43 e 44: Cozinha e banheiro do apartamento 43 'dressados' com descartes e resíduos produzidos pela equipe durante os ensaios.

Desta maneira, o *cenógrafo expandido a partir do Sul*, ao coletar e reinventar seus restos, reinventa-se a cada nova ação, expandindo seu trabalho entre a materialidade e a *precariedade*. Esta perspectiva mostra que, diante do desperdício deste modo de produção, os restos funcionam como uma possibilidade de presentificar e imaginar os conceitos a partir de outra realidade, a do refugio, que é sistematicamente invisibilizada. Se “este é o começo de novos começos, inícios infinitos”<sup>152</sup>, que era como finalizávamos a cena, nos referindo à permanência destes ciclos, artificiais, questiono: seria esta possibilidade redimida de futuro continuamente adiada sempre postergada por uma esperança ou utopia afastada que nos mantém no mesmo lugar?

Esta questão foi discutida numa das cenas de transição, tomando a dimensão arqueológica da passagem do tempo. Nesta, criamos num dos jardins externos um sítio de escavação de um futuro indeterminado, onde pesquisadoras, ao desenterrar televisores, computadores, telefones portáteis, videogames, máquinas fotográficas, entre outros equipamentos eletrônicos, buscavam compreender seu funcionamento, criando novas funções para os objetos, hoje fundamentais em nosso modo de vida submetido a essa lógica.

Outra possibilidade de atravessar o consumo, nesta obra, foi no evidenciar de materialidades envelhecidas e comuns do local, materialidades que diferenciavam-se da matéria brilhante das novidades, apontando para a temporalidade das coisas despercebidas, desimportantes, que seguem sua rota diante de um cotidiano espetacular: “A janela que observava as folhas que brotam e caem no chão”, “a sirene de uma ambulância gritando”, “os segundos no relógio, os minutos marcados no microondas e os meses no calendário”, dizia o texto. Esta simplicidade do comum, desinteressante, era visível em outras transições, que se ocupavam de outros restos, como uma briga de casal, na qual a esposa despejava todas as roupas de seu marido na rua, ou os próprios estênceis, com seus decalques transitórios que, desde o início da imersão, materializavam-se de maneira efêmera, sem intenção de permanência, em processo de contínuo desaparecimento.



Figura 45: Intervenção realizada junto das novas casas como parte do percurso inicial para chegar até o local da peça.

Buscamos, portanto, “encontrar formas de ligar o microespaço do corpo ao macroespaço daquilo que hoje recebe o nome de globalização”<sup>153</sup>, como defende Harvey. Nesta ação, a fenomenologia do corpo, sua presença e sentidos são afetivamente convocados, e a participação do público, pela própria imersão nestes espaços, faz-se como experiência, relação, como aproximação a um território desconhecido, no qual não se transitaria.

É o corpo, portanto, que realiza as operações de “intersecção entre o íntimo e o espetacular”<sup>154</sup>, como disse Lotker, transitando entre a intimidade da partilha de uma mesa para um chá ou para o sussurrar de poemas nos ouvidos, que, ao ultrapassar o caráter voyeurístico inicial, atua como uma possibilidade de conexão com o lugar, sua história e condição, em contraste complementar com situações ocorridas em escala urbana, como balões voando da janela de um apartamento vistos a uma longa distância.

A imersão, neste sentido, iniciava-se já na sede do Contact Theatre, ponto de encontro inicial, onde o público recebia algumas instruções sobre a experiência e seguia um percurso de 15 minutos até as casas. Para que adentrasse neste imaginário da peça, o público recebia fones de ouvido nos quais acompanhava depoimentos e memórias de ex-moradores, suas impressões e experiências – alguns destes moradores vivem há mais de 20 anos no local. Assim, primeiro imaginavam através destas confissões tal lugar, para depois adentrá-lo, percorrê-lo. Ao som de “Age of Consent”, da banda local New Order<sup>155</sup>, o público seguia uma experiência cinematográfica, na qual a trilha estimulava a leitura das imagens, numa relação inicialmente de “caráter etnográfico”, documental, que observava de perto as casas de tijolos avermelhados, tão características da região, seus moradores e a presença dos atores em situações cotidianas. Nesse contexto, era impossível distinguir quem/o quê fazia ou não parte da proposta. À medida que o público adentrava espaços externos e internos, era como se estivesse dentro de um filme, cujos movimentos de câmera alternavam do próximo ao distante. Para tal efeito, janelas e portas foram utilizadas para enquadrar imagens/cenas vistas de diferentes escalas, enquanto o público permanecia livre para escolher seu ângulo e sua distância da cena, assim como em quais imagens preferia se deter.



Figura 46: Mapa com percurso feito a pé pelo público, do Contact Theatre até Ardwick, ouvindo depoimentos dos antigos moradores do local.





Figura 47: Público em deslocamento até o local com fones de ouvido.

Após este prólogo, os grupos eram separados e guiados para os 4 apartamentos. As cenas, com aproximadamente 15 minutos cada, aconteciam simultaneamente, e eram repetidas 4 vezes em cada sessão. Assim, cada grupo visitava os apartamentos numa sequência diferente, configurando “possíveis conclusões” também variadas. As cenas internas, somadas ao prólogo e a um epílogo, eram entremeadas por cenas externas que conduziam o público para a casa seguinte, realizando a cada nova transição, um novo percurso, de maneira que nenhum grupo se encontrasse diretamente. Tais explorações de travessia, entre escadas, rampas, jardins, estacionamentos e corredores, apresentavam diferentes perspectivas do local, e possíveis encontros com outros aspectos inesperados daquele cotidiano.

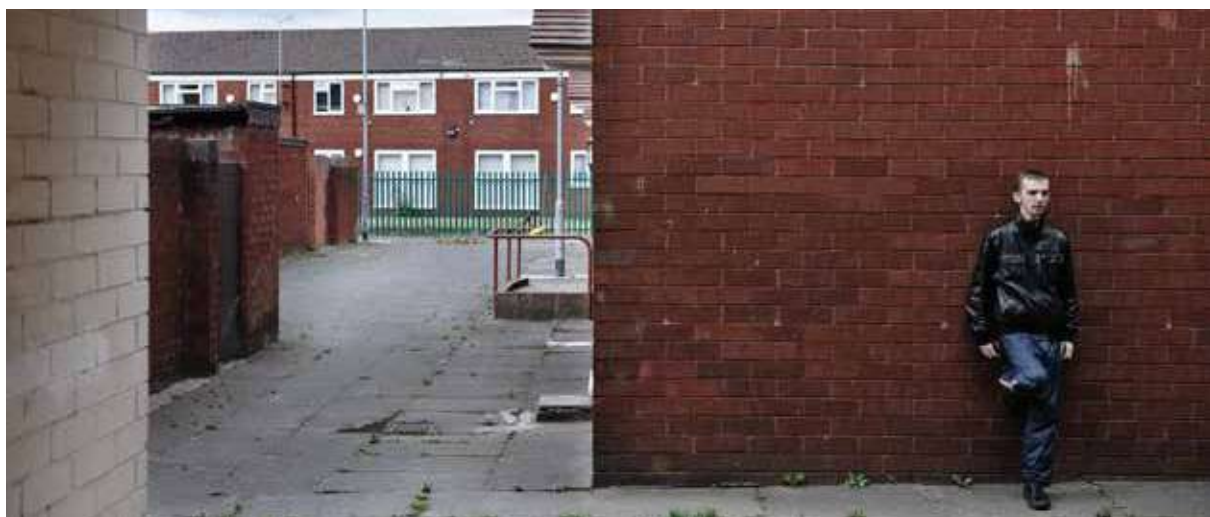


Figura 48: Cena de caráter ‘cinematográfico’, pela qual o público passava ao adentrar o conjunto de habitações.

Nas cenas externas, seja por dispositivos cenográficos – objetos instalados no percurso ou manipulados pelos atores tais como televisores empilhados com imagens de demolições, um rádio portátil tocando uma canção, um carrinho de chá que se derramava por todo chão –, seja por “contra-cenas” apresentadas por detrás das janelas – uma dança realizada com lixo dentro de uma das casas, o reflexo dos abraços nos vidros –, o público atravessava uma sequência de situações, expandindo a cada nova transição sua escala de intimidade com seu grupo. Além delas, frases aplicadas com estênceis nas áreas de transição externas funcionavam como parte da dramaturgia, oferecendo enigmas ao público, podendo, inclusive, serem percebidos como preexistentes no local.



Figura 49: Cena de transição externa – uma mulher joga as roupas de seu marido pela passarela.  
 Figura 50: Cena externa de transição com simulação de escavação arqueológica de equipamentos eletrônicos.

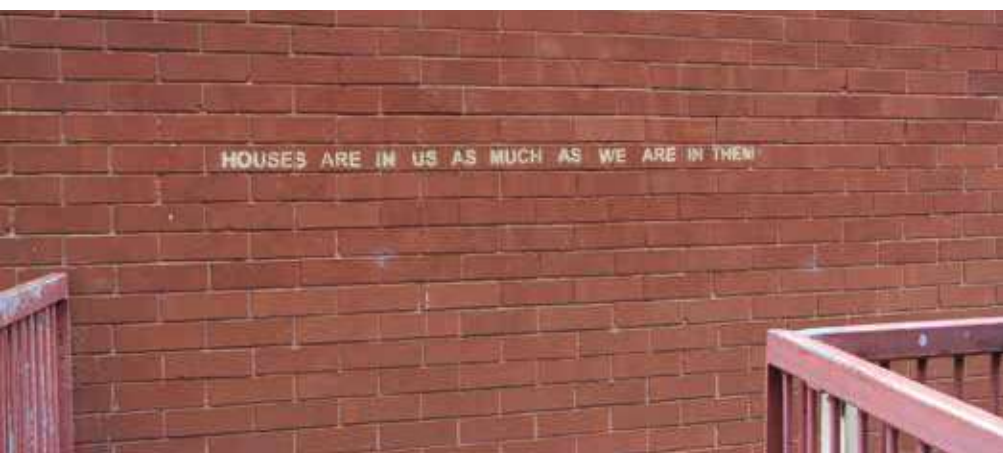


Figura 51: Estêncil aplicado nas paredes externas dos edifícios.  
 Figura 52: Cena de transição com panfletos publicitários encontrados no local e ventiladores.



Este tributo ao efêmero aponta para estratégias de intervenção que, junto aos materiais e objetos usados, têm consciência de sua brevidade, desenhando-se de modo experimental. Diante da destruição, habitar o instante torna-se projeto tático. O último texto da peça refletia tal transitoriedade.

Essas paredes vão acabar, assim como algumas de suas histórias. Algumas delas irão com você. Em breve, novas paredes serão construídas, que abrigarão novas histórias. Novas pessoas, novas aventuras, novas desventuras e, obviamente, muito segredos. À noite, vistas de longe, novas casas criam uma constelação terrestre. Todas as histórias das casas.<sup>156</sup>

Sem o intuito de propor um desfecho ou “solução” para as questões abordadas, a imersão se encerra constatando que aquela é apenas mais uma situação de ruptura a ser experienciada pelo público, inserida num contexto mais ampliado. As conclusões deste processo, como afirma o texto, não poderão ser avaliadas apenas no presente. Se novas dinâmicas urbanas permitem fazer nascer novos registros de identidade, estas atualizações exigem, portanto, outros arquivos e repertórios de expressões estéticas a serem vividos e analisados. Neste sentido, o âmbito das relações foi determinante para a realização deste relicário do cotidiano. Tendo um local de pesquisa para descobrir possibilidades, praticando o espaço, habitar este contexto nos conduziu ao desenvolvimento de situações entre lugar e roteiro que pudessem atravessar aquela “realidade” através da convivialidade entre performers, moradores (vizinhos), equipe e público, ocupando o espaço como resposta ao processo de consumo.

Quando associada à memória, a destruição opera uma identificação coletiva com a perda e pode funcionar como um potente instrumento de produção de experiência e afetos. É na fratura deste tecido, em seu “caráter destrutivo” que converte em ruínas as coisas do mundo para que, assim, possa ver caminhos, que ela opera. Após o choque, o fragmento torna-se elemento construtivo novamente, mas de outra maneira. Se essa “dialética da construção destrutiva”<sup>157</sup>, como descreve o pesquisador Everaldo Costa, ao fazer uma síntese dos elementos contraditórios do território – “valorização e precarização, preservação e mercantilização, uso e troca, ‘localitarismo’ e ‘globalitarismo’”<sup>158</sup>, promove uma mercantilização geral na lógica do espaço e das coisas, a prática artística pode criar, diante de “um dinamismo e um movimento ininterruptos que elaboram um cenário de objetos e ações”<sup>159</sup>, uma experiência de inversão.

Do retrato poético de um lugar em transição, do movimento da destruição, do que fica de seus processos de renovação – entre restos, cacos e coisas que se presentificam, que *performam* sua presença – surgem alguns *fantasmas*, frutos tanto da memória do que ali viveram, como formados a partir de materialidades *precárias* que se acumulam e “assombram” seus interiores, com as quais o *cenógrafo expandido cuja abordagem se dá a partir do Sul* pode se ocupar. Assim, como um dispositivo de ampliação da percepção, este tipo de imersão artística atua através do compartilhamento de diferentes imaginários urbanos, propondo aos cidadãos tanto a construção social do espaço coletivo como, ao mesmo tempo, a compreensão das escolhas que regem nossa vida pessoal. Ambas as opções solicitam aprendizado e prática, carregando seus riscos. Caberá aos indivíduos o questionamento de até onde pode e se quer chegar.



Figura 53: Apresentação realizada para os antigos e últimos moradores do local.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/the-shrine-of-everyday-things.html>

Link video: <https://vimeo.com/158640724>

## “CARNAVAL PRECÁRIO”: BIG BANG! A EXPLOÇÃO DA REVOLUÇÃO

O sonho da alienação inspira a modificação da paisagem, na qual apenas um bem independente é importante; tudo o resto se torna erva daninha ou desperdício.<sup>160</sup>

Anna Tsing

Encerrando esta “trilogia da destruição”, que dedicou-se à investigação e discussão dos aspectos, impactos e desdobramentos dos efeitos da modernidade e o processo de industrialização no modo de vida, subjetividade, imaginário, espacialidade, materialidade e performatividade das sociedades ocidentalizadas, o terceiro projeto apresentado nesta seção, encontrou, entre 2018 e 2019, o desafio de atuar num dos *site-specifics* periféricos mais importantes do mundo moderno: o canal e a mina onde se deu o início da extração e circulação de carvão para abastecer as fábricas da Revolução Industrial, situados em Salford, região metropolitana de Manchester.

“Carnaval Precário” (*Precarious Carnival*), uma imersão em uma área de aproximadamente 8 quilômetros ao longo do Bridgewater Canal, percorrendo uma das regiões mais precárias da Inglaterra, foi criada em parceria com a comunidade local, apresentada como um tríptico, em três dias de performances públicas, diferentes e consecutivas.

Dirigida pelo mesmo trio que coordenou os trabalhos anteriores, Lowri Evans, Rodolfo Amorim e eu, buscamos apresentar mais uma vez, através de uma perspectiva a partir do Sul, *contra-narrativas* que geralmente são soterradas diante da hegemonia narrativa “oficial”, na qual o colonizar ocupa o papel de herói, expandindo alguns procedimentos investigados nos projetos anteriores e assumindo uma lógica *decolonial*<sup>161</sup>. O projeto iniciou-se em 2018 com uma visita ao local para conhecer a região, sua história e questões atuais, assim como potenciais grupos, artistas e indivíduos colaboradores que poderiam integrar nossa equipe.

Assim, da ocupação de um galpão construído no início da Revolução Industrial, um dos tantos vestígios presentes na cidade, seguimos para um conjunto de casas populares, resultante de um processo de reconstrução do Pós-guerra, de arquitetura “desinteressante”, cujas histórias e experiências vividas por seus habitantes tornaram-se mais valiosas que a espacialidade em si. Das experiências anteriores, realizadas junto a grupos de jovens artistas, seguimos para uma imersão numa área cuja aparência e imaginário haviam sido quase completamente apagados.

Desta maneira, junto ao acelerado processo de renovação que tomou a grande Manchester, chegamos à suas periferias situadas nas bordas da cidade, no subúrbio, para ocupar o canal de distribuição de carvão, matéria-prima fundamental que abastecia as fornalhas dos motores das máquinas. Assim, nos aprofundávamos nesta história, buscávamos atravessá-la, escavando-a, buscando em seus vestígios uma catapulta que, ao atirar-nos em direção ao passado, projeta-se para elucidar o presente. Diante do trauma de uma destruição sistêmica, repetida exaustivamente, sistêmica, torna-se necessário reescrever, também inúmeras vezes e de inúmeros modos, uma outra (nossa) versão dos acontecimentos, incluindo o que fora excluído, presentificando-o.

Como *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, lido com os impactos da Revolução Industrial na vida cotidiana que vem desde muito antes, do período colonial. Relacionando tal momento à história latino-americana e brasileira, é possível enquadrar melhor a força com que os reflexos, ecos e estilhaços deste processo de destruição, explosivo, chamado “civilização moderna”, foram desdobrados e manifestados, compondo um ciclo perverso e contraditório. Ao encarar este processo junto ao ponto de vista periférico inglês, passamos a compreender, in loco, com suas figuras ancestrais – *levellers*, bruxas, *suffragettes*, mineiras/os, operárias/os, imigrantes: a classe trabalhadora – e contemporânea, ou seja, seus moradores atuais, outras camadas existentes neste sítio arqueológico, que mais se assemelha a um campo de batalha.

Estávamos ali, portanto. Era naquele local, exatamente ali, que a revolução havia tecnicamente iniciado, conectando-se às fábricas. Ao falar neste lugar, imediatamente, nos lembramos das descrições de Friedrich Engels das primeiras fábricas da região, da qual Salford, o pequeno vilarejo medieval,

outrora mais importante que Manchester, era então o principal centro do distrito circundante [...], por isso, aqui também há um bairro muito velho e, conseqüentemente, insalubre, sujo e em ruínas, [...] em condições tão ruins como a cidade velha, na outra margem do rio. [...] Toda a Salford é dividida em pátios e vielas tão exíguos que me recordaram os becos mais estreitos que conheci em Gênova. Sob esse aspecto, a arquitetura de Salford é muito pior que a de Manchester e o mesmo se pode dizer da limpeza. Se, em Manchester, a vigilância sanitária vez por outra – a cada seis ou dez anos – inspeciona os bairros operários, interditando as habitações mais sórdidas e limpando os recantos mais imundos desses estábulos [...], parece que em Salford nem sequer isso acontece. <sup>162</sup>

Assim, foi a partir destas cidades de paisagens arruinadas onde “a única preocupação [era] o máximo lucro para o construtor” <sup>163</sup>, que Engels e Karl Marx escreveram o “Manifesto Comunista” e, posteriormente, Marx escreveu “O Capital”, denunciando uma profunda precariedade resultado direto do processo de devastação capitalista. Esta política socioeconômica de caráter destrutivo constitui seu *modus operandi*, cuja “vitória do trabalho mecânico sobre o trabalho manual e toda a sua história recente nos revela como os trabalhadores manuais foram sucessivamente deslocados de suas posições pelas máquinas” <sup>164</sup>, numa transformação absoluta de sua condição, agora excluída. E assim, com “a destruição de toda a propriedade e de toda a segurança de trabalho para a classe operária, a degradação moral, as agitações políticas e todos os fatos que tanto repugnam aos ingleses proprietários” contrapunha-se ao “crescimento veloz dos capitais e da riqueza nacional” <sup>165</sup>, como descreveu Engels.



Figura 54: Ilustração que retrata Salford durante a Revolução Industrial.

Se, como afirma Paul Virilio, “o progresso e a catástrofe são o inverso e o reverso da mesma moeda”<sup>166</sup>, então, do ponto de vista dos excluídos, o que se vê é a *dimensão da catástrofe*. O entusiasmo da modernidade camuflava, portanto, os esforços realizados para que tal crescimento vertiginoso fosse possível, sustentando sua lógica espetacular. Na era das invenções e do advento desta tecnologia, nos lembra o filósofo que

[i]nventar o trem é inventar o descarrilamento, inventar o avião é inventar o acidente, e inventar o *Titanic* é inventar o naufrágio do *Titanic*. Não há pessimismo nisso, nem desesperança. É um fenômeno racional. É um fenômeno oculto pela propaganda do progresso. [...] Se todo o progresso tem seu reverso, então a rede planetária prepara a cena do acidente integral.<sup>167</sup>

Esta espécie de “anúnciação”, neste contexto, revela o procedimento, desmascara a situação, sua completude. Assim, na mesma medida em que existe uma produção industrial com lucros exorbitantes, encontramos, inicialmente em Salford – e posteriormente em diversos países – um eficiente e incisivo *processo de destruição*. Como aponta Harvey, o processo de transformação urbana capitalista “se mostrou, é verdade, destrutivo e ruinoso para alguns, mas sem dúvida gerou uma explosão de energia”<sup>168</sup>. Assim, em oposição à loja de departamentos, lugar-símbolo inicial do consumo, templo das mercadorias produzidas, nossa imersão se dá agora no início de seu reverso: nas primeiras minas, armazéns, chaminés e pontes, no cruzamento da primeira ferrovia do mundo com o primeiro canal, novo epicentro das relações precárias entre extração, produção, mercadoria, circulação e lucro.

Deste modo, não importa exatamente “o que vai substituir a coisa destruída”, pois o “caráter destrutivo”, como afirma Benjamin, constituiu a própria escavadeira: “o que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas”.<sup>169</sup> Neste sentido, pode-se afirmar que, ao abrir caminhos, o destruidor busca a eliminação “até mesmo dos vestígios da destruição”<sup>170</sup>, tão ávido que se encontra para impedir a “catástrofe final”<sup>171</sup>, neste caso, não exatamente a morte, mas sua correspondente: a diminuição dos lucros.

Assim, a área disponível para intervenção, uma extensão de 8 km ao longo do canal, propunha uma ampliação absoluta da escala de trabalho. Para compreender todo o processo histórico do qual o canal foi palco, o núcleo “Est. 1761”, departamento cultural



e patrimonial vinculado à prefeitura local, responsável em ativar e promover o canal, organizou uma série de encontros com profissionais de diversas áreas, visitas a locais referenciais próximos ao canal, acesso a acervos de informações e a grupos comunitários que desenvolviam atividades junto à população local e relacionados ao canal e sua história.

A pesquisa envolveu ainda visitas, realizadas em diferentes meios de locomoção, como a pé, de bicicleta, barco e carro, para a compreensão da escala e das diferentes áreas que existiam no trajeto. Estávamos no entroncamento de diferentes territórios, que continha, numa extremidade, bairros como Worlsey, com grandes lotes e casas com jardins de população mais abastada e, em outra, bairros como Eccles, um dos mais carentes do país. Se antes, a cidade era de uma precariedade absoluta, hoje há em cada região, uma paisagem, uma condição, uma classe social diferente. O percurso incluía, portanto, situações diversas, como áreas mais adensadas, históricas, próximas aos conjuntos patrimoniais, áreas residenciais, mistas e grandes extensões rurais, próximas a fazendas e rodovias. E, ainda, o trajeto atravessava pontes, viadutos, aquedutos, ganhando uma dimensão metropolitana.

Conectando estas diferentes áreas, o canal Bridgewater, datado de 1761, veia artificial que abriu caminho para uma das operações mais importantes do processo de globalização – a facilitação da circulação de produtos e serviços – deu origem a diferentes ocupações ao longo de sua extensão pelo país. De 1760 pra cá, numa paisagem praticamente sem canais, a Inglaterra criou uma rede de circulação em todas as direções – além de tornar seus rios navegáveis –, associada a uma crescente expansão de empreendimentos particulares e de companhias privadas, que inclui fábricas, ferrovias e estradas. Destaca Engels, cujo pai era proprietário de uma destas indústrias de grande porte em Salford: “essa é a história da indústria inglesa [...] – uma história que não tem equivalente nos anais da humanidade.”<sup>172</sup>

Após a industrialização, aliada à produção de matéria-prima nas colônias, “a Inglaterra [tornou-se] uma nação em tudo diferente, com outros costumes e com necessidades novas”<sup>173</sup>, afirma o autor. E assim, da mesma maneira que criou tal paisagem arruinada com péssimas condições de vida, deslocou a produção industrial para outras periferias fora de seu território, regenerando tais áreas e populações, reintegrando-as às

idades, e tratando os canais como parque público e área de lazer. Em nosso percurso, portanto, entre placas patrimoniais informando e explicando a importância do local, ainda se via alguns rastros daquela história, além do canal, como uma fábrica com chaminé, o primeiro *pub* da região, a linha do trem e a primeira mina.



Figura 55: O canal Bridgewater renovado na região de Worsley, 2017.  
Ao fundo, a Packet House, edifício histórico local.



Figura 56: Gravura que retrata o Delph, marco onde foi instalada a primeira mina de carvão, e a ferramenta para perfuração do solo.



Figura 57: Vista do Delph, *site-specific* da Revolução Industrial, atualmente restaurado.

Para conhecer como era a região anteriormente e perceber sua transformação, assim como o imaginário destas classes trabalhadoras, seu cotidiano, aparência e modo de vida, além de entrevistas com historiadores, pesquisadores e arqueólogos<sup>174</sup>, realizamos consultas de fontes históricas em bibliotecas, museus e instituições locais especializadas.<sup>175</sup>

Contudo, foi com os diferentes grupos de moradores que, finalmente, encontramos certo elo entre os tempos, “o fruto mais importante dessa revolução industrial”<sup>176</sup>, nas palavras de Engels: “o proletariado inglês”<sup>177</sup>. Através dos diferentes grupos, formou-se um complexo conjunto de relações, interesses e atividades, a maioria delas de caráter coletivo. Com diferentes idades, tais grupos mantinham viva uma experiência comunitária consolidada. A partir destes encontros e do trabalho destes grupos, decidimos conceber o projeto de uma possível intervenção no canal, que a princípio aconteceria num barco, para um trabalho mais aprofundado e em parceria com os grupos, a fim de aproximar o trabalho que desenvolviam, suas intenções e expectativas e a criação da peça, refletindo ainda como poderíamos trabalhar em colaboração com cada um deles, dadas as suas especificidades.



Figura 58: Pesquisa de imagens realizada pela equipe do projeto - comemorações do 200º aniversário do Bridgewater Canal, em 1961.

Eles seriam, portanto, nossos protagonistas, personagens de caráter alegórico que seriam apresentados sobrepostos, tanto através de suas próprias histórias pessoais e coletivas como representando personagens históricos, que reencenavam sua própria história a partir de uma narrativa cuja perspectiva dá-se naquele contexto periférico. Desta maneira, além destes personagens, as alegorias incluíam também elementos e recursos naturais (como o ouro), como nas óperas barrocas, elementos extraídos continuamente

da Terra, frutos deste processo de destruição. Se “falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” <sup>178</sup>, como aponta Sergio Paulo Rouanet a partir de Benjamin, as alegorias aqui utilizadas buscaram tal “metamorfose do vivo no morto” <sup>179</sup>, como se todas aquelas figuras atuassem à maneira de espectros. Tal situação ocorreu nas três obras, onde utilizamos personagens alegóricos, de caráter fantasmagórico. É da perspectiva do Sul que se vê como a destruição tem carregados seus fantasmas.

Assim, em agosto de 2018, munidos de elementos cenográficos, como cadeiras de praia, guarda-sol, bicicletas decoradas, perucas, máscaras e fantasias trazidas do Brasil, realizamos uma residência artística na região, investigando junto aos grupos as potencialidades para a criação do projeto em 2019. A residência funcionou através de deslocamentos pelas diversas partes do canal, observando o comportamento do público passante, propondo performances, intervenções e conversas. Como uma “alegoria” de nossa própria condição de “estrangeiros”, buscávamos nos conectar com as comunidades através de suas histórias. Por que estavam ali? Qual sua relação com o canal? Que memórias tinham daquele local? Em contrapartida, contávamos o porquê havíamos decidido criar uma festa coletiva em Salford, buscando descobrir qual imaginário esta população guardava sobre o Brasil e o carnaval. Qual o sentido de oferecer um carnaval a Inglaterra? Como deslocar e imaginar, portanto, este *carnaval precário*?

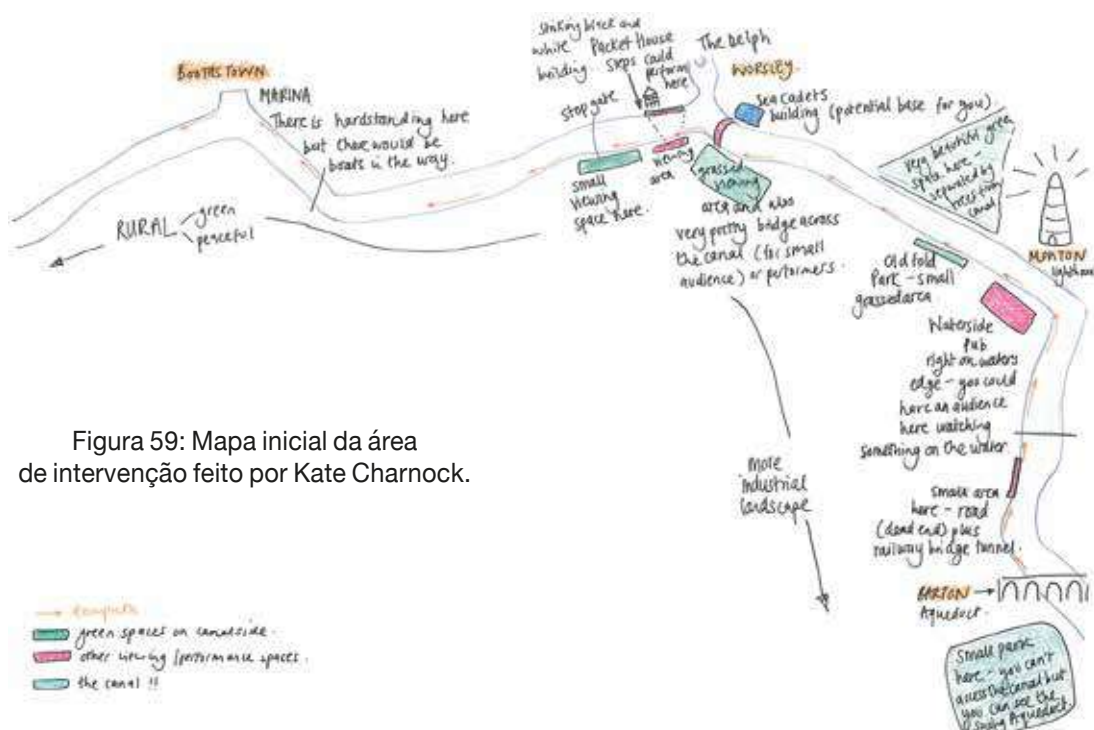


Figura 59: Mapa inicial da área de intervenção feito por Kate Charnock.

Nossas intervenções efêmeras, provisórias, como uma praia, um piquenique, um acampamento, ou em movimento através dos trajetos realizados em bicicletas, buscavam testar, experimentar e compreender, pelas reações e interações do público, potencialidades e fragilidades intrínsecas a estes deslocamentos de referenciais culturais. As diferentes atividades realizadas com mais de 20 grupos, entre intervenções e entrevistas públicas, o encontro com comunidades específicas, assim como visitas a potenciais locais de intervenção e parceiros, foram organizadas num mapa, linguagem que se tornou fundamental para lidar com tal escala. Além do mapeamento das atividades, elaboramos um levantamento detalhado de cada região, com possíveis locais de intervenção e de apoio à logística (estacionamento de carro, sanitários, venda de bebidas, etc.).

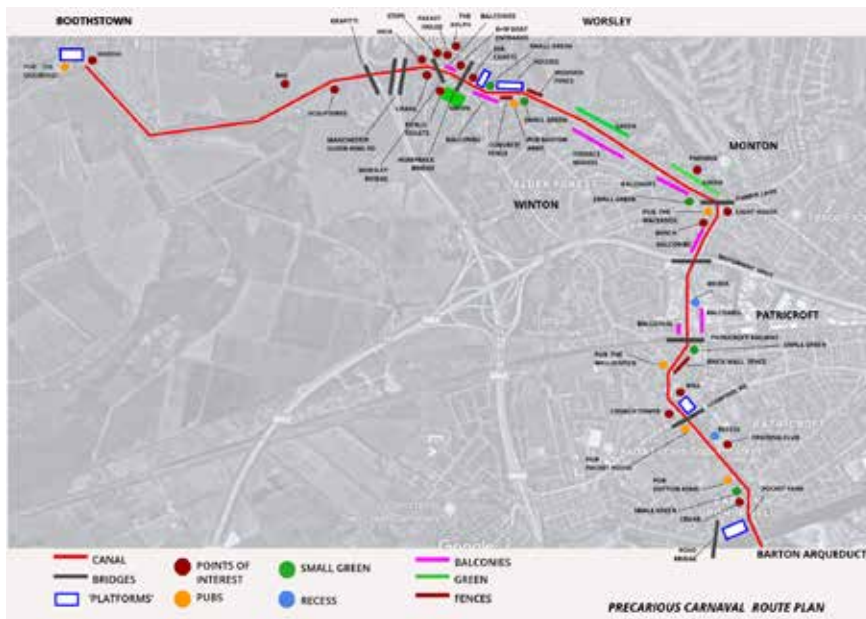


Figura 60: Mapa final com levantamento da região de interesse para intervenção.

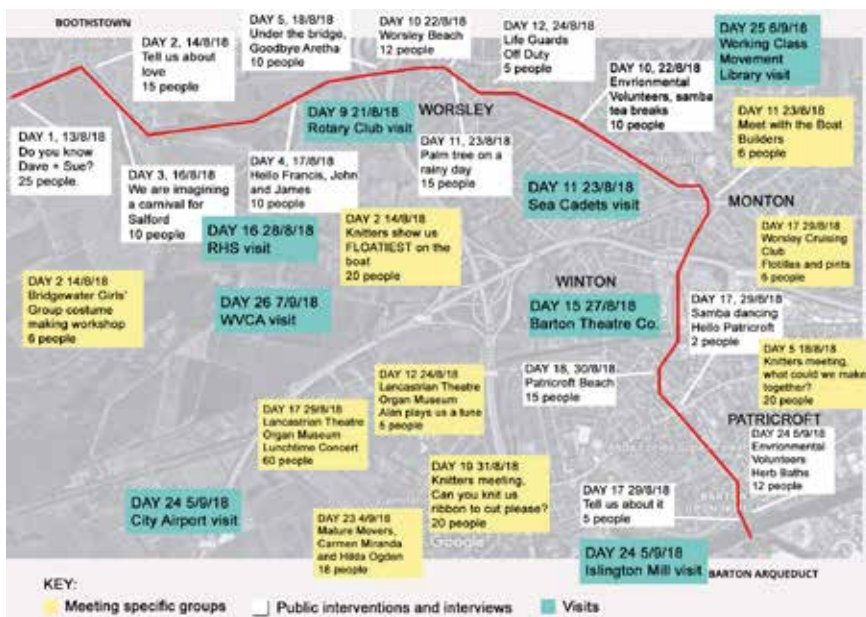


Figura 61: Mapa das atividades realizadas durante a residência artística.

Tomando como referência os estudos de Mikhail Bakhtin, para quem “o carnaval originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar suas formas e símbolos e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo”<sup>180</sup>, vemos que esta festa, tomada em suas diversas manifestações, “constrói-se como paródia da vida ordinária: como um mundo ao revés”<sup>181</sup>, ligado a uma “lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo”<sup>182</sup>. Pela inversão, nossa intenção era, portanto, que os grupos locais se tornassem os reis e rainhas do carnaval, a partir de uma história e perspectiva brasileira, carnavalesca, onde originalmente eram os escravizados que protagonizavam tal cena e, por um breve lapso de tempo, saíam de seus trilhos habituais e penetravam no “domínio da liberdade utópica.”<sup>183</sup> Como manifestação mais antiga da festa popular, o carnaval, aponta Bakhtin, constitui “o fragmento mais bem conservado desse mundo tão imenso quanto rico”<sup>184</sup>. Assim, como resíduo, alegoria, tomamos o carnaval também como um dispositivo de renovação e reenquadramento da realidade, cujo “caráter efêmero dessa liberdade apenas intensificava a sensação fantástica e o radicalismo utópico das imagens geradas nesse clima particular”<sup>185</sup>. A festa, portanto, “marca de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas”<sup>186</sup>. Ela permite, mesmo que de modo *precário*, a abertura de possibilidades.

Ao aproximar a Revolução Industrial – o maior espetáculo que tem sido encenado continuamente a partir do advento da modernidade – e o carnaval, conectávamos em perspectiva, Brasil, Inglaterra e África, remetendo ao comércio transatlântico de escravos (Comércio Triangular). Para o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* faz-se fundamental compreender e comunicar que o carnaval, uma celebração de caráter comunitário e coletivo, opera, ainda hoje, como *locus* privilegiado da inversão, na qual a população apropria-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade que privilegia o marginal e as *poéticas dos excluídos*. Como apontou o cronista Luís Edmundo, “o carnaval sempre foi, entre nós, uma festa da plebe. E de rua”<sup>187</sup>. Como manifestação performativa “entre a fronteira de arte e vida”<sup>188</sup>, como destacou Bakhtin, ignorando distinções entre atores e espectadores (pois não há o assistir, propriamente, mas o vivenciar, o “brincar” o carnaval, o participar dele), os festejos carnavalescos, de caráter universal, propõem uma “forma concreta da vida, segunda vida do povo, baseada no riso”<sup>189</sup>, tornando-se uma estratégia para atravessar os canais, um modo alegórico de apresentar e celebrar sua história.



Figura 62: Antiga fábrica de tecidos, uma das únicas da região ainda existentes.



Figura 63: Marcha de bicicletas com trabalhadores fantasiados.  
Imagem impressa em lambe-lambe instalada no percurso.

Deste modo, se “a morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa”<sup>190</sup>, foi a partir desta justaposição de camadas, nesta sobreposição de sentidos invertidos, não-oficial, que subverte, desdobra, surpreende o imaginário através do riso, da sátira e da alegoria, que nos interessou

contemplar o mundo de uma perspectiva periférica, cômica e carnavalesca. Também chamado de “festa dos tolos”<sup>191</sup>, o carnaval propõe o riso coletivo e, assim, “ele renasce e se renova com a morte”<sup>192</sup>, numa festa ritualizada, celebrada anualmente, num ciclo ancestral. Sua característica popular, ao incluir todos, diferencia-se essencialmente de outras formas de riso e de festa, pois “expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem”.<sup>193</sup>

Se, tanto na festa quanto na produção industrial, é o *corpo coletivo*, popular, expandido, que garante seu funcionamento, questiona Bakhtin, “quais hoje as centelhas da chama única do carnaval, convocada para renovar o mundo?”<sup>194</sup> Assim, buscamos nos confrontar com este passado não exatamente comum, mas compartilhado em oposição, no que ele possui de similar e diverso, para refazer a jornada, re-imaginá-la. Seria, portanto, diante da destruição que tal carnaval se afirma e renova. Se, como aponta Bakhtin, “as festividades em todas as suas fases, ligam-se a períodos históricos de crise, de transtorno”<sup>195</sup>, seria diante de tal cenário, junto a “um crescimento que destrói as paisagens físicas e sociais do nosso passado e nossos vínculos emocionais com esses mundos perdidos”<sup>196</sup>, como descreve Berman, que tal corpo “oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura da vida”<sup>197</sup>, como conclui o primeiro.



Figuras 64: Imagens da residência artística realizada por Lowri Evans e Renato Bolelli Rebouças em agosto de 2018.





Figuras 65, 66, 67: Imagens da residência artística realizada por Lowri Evans e Renato Bolelli Rebouças em agosto de 2018.

Ao final da residência, como resultado desta imersão, realizamos uma festa de lançamento do projeto, para receber todos que conhecemos e visitamos, apresentando diversos elementos comuns em comemorações oficiais inglesas, mas *carnavalizando* sua tradição “real”, tornando-a *precária*: tapete vermelho para convidados, trompetes, fanfarras, a revelação de uma placa inaugural, o batismo como realizado nos navios, com uma garrafa de champanhe, o corte de uma faixa inaugural, a explosão de confetes, a distribuição de bebidas e “iguarias”, assim como uma fotografia coletiva com todos os grupos.



Figura 68: Festa de lançamento do projeto, 2018.  
Figura 69: Grupos voluntários participantes do projeto.

Link para vídeos:

Residência Artística: <https://vimeo.com/308852623>

Festa de lançamento do projeto: <https://vimeo.com/304187095>

O protagonismo da comunidade local apresentava-se, neste sentido, como contraposição à transformação da região e ao desmonte das áreas que revelam o passado industrial e suas vidas comunitárias<sup>198</sup>. Nosso carnaval, como contra-narrativa, buscava conectar duas periferias: a história da mineração e das tradições da classe trabalhadora do canal, de um lado, e de outro os carnavais de rua e as tradições das populações do Brasil. Assim, ainda em São Paulo, coletamos restos de fantasias e adereços num depósito das escolas de samba do Grupo de Acesso para serem utilizados como figurinos.

No local, a imagem impactante das pilhas de fantasias, armazenadas em sacos, assemelhava-se a um depósito de lixo, sobre o qual tínhamos que revirar as embalagens à procura do que nos interessava, entre os pedaços de esculturas de isopor e de carros alegóricos em ruínas, numa paisagem que visibilizava o *avesso do carnaval*, a *alegoria* da própria história do Brasil. Ali, sob um viaduto, revelava-se, através da materialidade já envelhecida, desbotada, uma realidade melancólica, cansada, que já havia circulado das escolas mais ricas para as mais pobres, num permanente ciclo de reuso, como possibilidade de reinvenção. Esses restos seriam levados a Inglaterra para vestir nossos personagens.



Figuras 70 e 71:  
Restos de adereços e materiais transportados até Salford e reutilizados na peça.

Figura 72:  
Os diretores Lowri Evans, Renato Bolelli Rebouças e Rodolfo Amorim coletando descartes de fantasias.

De volta a Salford em 2019, agora na condição de *carnavalescos*, *Precarious Carnival* começava a tomar forma como um desfile a céu aberto, uma parada, um festival – um carnaval de rua feito de fragmentos poéticos que se entrelaçam na história do Canal de Bridgewater, que é a história da Revolução Industrial e da Invenção da Modernidade. Tal carnaval era composto por performances, instalações, números musicais e barcos decorados ao longo de um trajeto, aproximando artistas, grupos, comunidades e público. O desafio de trabalhar com tantas informações, dados, memórias e histórias desta região resultou em um evento de três dias, num fim de semana do Verão (período de férias), em regiões diferentes do canal, criando uma narrativa em três atos, complementares entre si, mas que podiam ser vistos de modo independente.

A versão final do projeto envolveu os seguintes grupos: Est. 1761, departamento responsável pelo agenciamento municipal e contato com todos os participantes; Barton Theatre Company – cia. de teatro que performou e cedeu parte de seu acervo de figurinos; Barton Belles Ladies Choir – coral de mulheres que preparou e apresentou duas canções ao final dos atos 2 e 3; The Bridgewater Knitters – grupo de tricoteiras que produz voluntariamente peças para aquecer populações carentes; The Bridgewater Environmental Volunteers – grupo de ‘voluntários ambientais’ que, coordenados por uma ação da prefeitura, realizou a manutenção de toda a área que margeia o canal, com podas de árvores, corte de grama e limpeza; Bridgewater Girls’ Group e Eccles LGBTQ Youth Group – grupos de adolescentes de diversas regiões da cidade que apresentaram performances; Worsley Volunteer Community Association (Associação Comunitária dos Voluntários de Worsley) – grupo de voluntárias que preparou ‘o chá das 5’ para receber o público; Lancastrian Theatre Organ Trust – teatro e museu de órgãos utilizados nos cinema para tocar ao vivo as trilhas sonoras dos filmes - empréstimo de um órgão para um show; Salford Sea Cadets - que ofereceu sua sede como base de produção e estoque de cenários; Mature Movers, grupo de dançarinas da terceira idade, que realizou uma cena/coreografia na antiga fábrica; Islington Mill Art Academy, academia de arte que ocupa uma antiga complexo fabril que funcionou como estúdio de cenografia e estoque dos cenários em seus galpões e onde realizamos workshop sobre o carnaval e o trabalho de Hélio Oiticica - criou figurinos e realizou uma performance; Salford Music and Performing Arts Service (MAPAS), cuja orquestra realizou um concerto debaixo de um viaduto; uma banda de metais - Brass Band, que realizou um concerto em um dos parques ao longo do canal; Worsley Cruising Club, associação náutica de velejadores e pessoas

que moram em barcos – que apresentou seu rico acervo histórico e colaboradores interessados em emprestar seus barcos; Escolas municipais locais de primeiro grau, cujas crianças realizaram oficinas para a criação de adereços para o cenário; além de números voluntários independentes, que realizaram diferentes atividades, como pintura e preparação de banners, costura de bandeirinhas, assistência de figurinos, divulgação e logística.

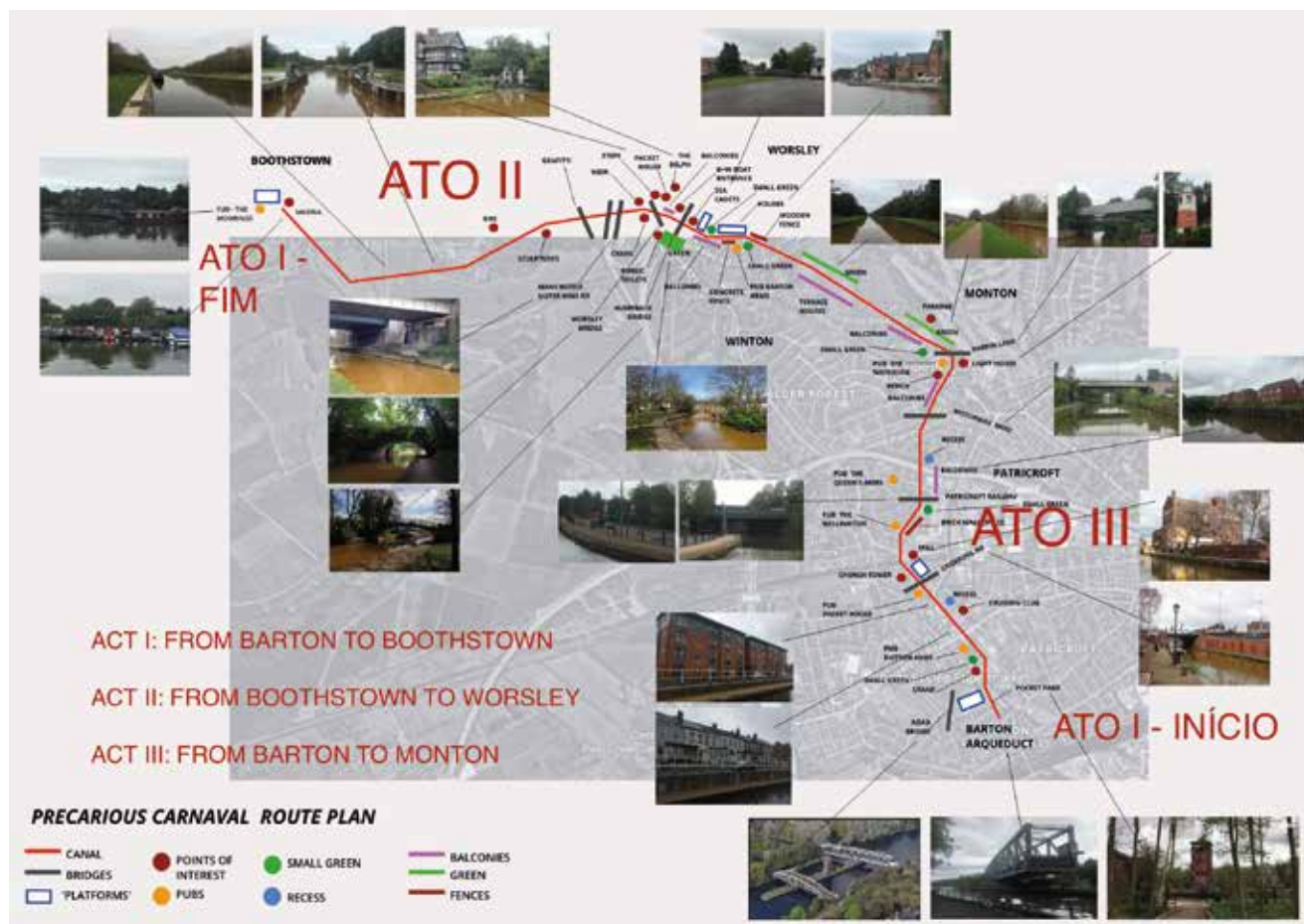


Figura 73: Mapas de levantamento com as áreas ocupadas nos dias 1, 2 e 3.

No Primeiro Ato, uma procissão de barcos seguia por todo o percurso dando boas-vindas aos moradores da cidade, distribuídos por toda a extensão do canal. Nos Segundo Ato e Terceiro Ato, o público percorria partes opostas do canal, passando por diferentes locais e situações, seguindo das extremidades à região central (Worsley). O processo de criação, com duração de cinco semanas, assemelhava-se à preparação de um desfile de carnaval no Brasil, no qual diferentes grupos, saberes e técnicas são organizados numa performance que é apresentada uma única vez, e da qual não se tem absoluto domínio, dada sua extensão e diversidade.

O elenco, composto inteiramente por voluntários, a maioria sem experiência teatral, reuniu os grupos conhecidos no ano anterior, além de diversos interessados que conhecemos através de convocatórias públicas e visitas ao canal, que apresentaram seus saberes, desejos e intenções em colaborar. Junto, formavam um grupo de voluntários que envolveu aproximadamente 200 participantes, entre atores, cantores, músicos, artistas visuais, adrecistas, profissionais, estudantes e amadores, além de figurinistas, pintores, artesãos, cenotécnicos, técnicos, produtores e donos de barcos. Após a definição de um roteiro, deu-se início a escolha de quais grupos realizariam quais performances, assim como seus personagens e situações; quais lugares ocupariam e de que maneira. Foram várias reuniões técnicas, ensaios e pedidos de autorização de uso dos locais, o que fazia o roteiro passar por constantes adaptações devido a fatores inesperados (gastos imprevistos, corte de cenários, documentos, desistência de artistas, etc.).

O ato I iniciava no Barton Aqueduct <sup>199</sup> (1894) – site onde foi instalado o primeiro arqueduto mecânico que funciona até hoje – com a chegada da Rainha (performer local), que batizava os barcos da procissão e seguia, como “comissão de frente”, num “navio abre-alias”, por todo o percurso saudando os moradores. Estes eram convidados a realizarem piqueniques e a fantasiarem-se, atraindo a atenção das crianças. Chegando ao parque Worlsey Green, área patrimonial, um coral cantava sobre a ponte e bebidas eram servidas aos convidados, chegando até a marina, onde aguardavam a vinda dos barcos decorados, os chamados *narrow boats* (“barcos estreitos”), próprios para navegar pelos canais. Eles eram usados também para adentrar as minas, sob os quais mulheres e

crianças, deitados no piso, “remavam com os pés” devido à baixíssima altura dos túneis. Sobre a ponte do parque, local onde a Rainha Elizabeth percorreu numa visita em 1968, um coral cantava e tocava percussão vestindo fantasias em azul e branco. Ao final do percurso, após um discurso do prefeito local, os barcos eram ancorados na marina, onde outra parte do público aguardava.



Figura 74: Desfile de barcos decorados no ato I de “Precarious Carnaval”, 2019.



Figura 75: A procissão de barcos atravessando a área central do percurso de 8 km, em Worley.



Figura 76:  
Barcos passando pelo aqueduto móvel  
Barton Swing Aqueduct, construído em 1894.



Figura 77: No detalhe, em um dos barcos,  
o prefeito de Salford, Paul Dennett, junto  
aos diretores, dando boas-vindas à população.



Figura 78: Coral Lighthouse Choir que se apresentou  
sobre a ponte do parque Worsley Green, patrimônio  
histórico da Revolução Industrial.



Figura 79:  
Visita da Rainha Elizabeth  
no local em maio de 1968.

Além do desfile de barcos realizado no primeiro dia, dois roteiros foram criados para os dias posteriores, cruzando tempos históricos. As apresentações das cenas distribuídas ao longo do percurso aconteciam a cada 20 minutos, com grupos de 30 pessoas que percorriam o canal, além do chamado “público espontâneo”, que acabava se agregando à apresentação. Os performers realizavam suas cenas em *looping*, numa expansão da proposta realizada em “O Relicário do Cotidiano”. Porém, a sincronicidade obtida no projeto anterior, de menor escala e domínio espacial, neste caso, deveria se aplicar ao longo de 4km cada dia, num percurso que incluía parques, áreas habitacionais, comerciais e até rurais, em meio a tantos passantes que não faziam parte do público. Esta sincronicidade acabou por se dissolver, afirmando a lógica e a atmosfera de um festival. Junto às cenas que poderiam ser assistidas tanto separadamente como em sequência, pessoas a pé, de patins, bicicletas e barcos, com seus cachorros e famílias, interagem numa performance coletiva e espontânea. Durante todo o processo, esta disposição do público e a escala carnavalesca do evento nos surpreendia, por sua multiplicidade, simultaneidade, efemeridade e instabilidade. O carnaval, sem ordem, “festa contínua descentralizada e inclusiva”<sup>200</sup>, como descreve Roberto DaMatta, impunha-se como experiência criativa, entre a precariedade e uma constante reinvenção.

O roteiro, como num samba enredo, apresentava uma espécie de “delírio histórico-carnavalesco”. Em cena, os personagens – em trajes e alegorias *precárias* –, ao deslocar o tempo para trás e para frente, criavam um mundo entre o “real” e o imaginário, brasileiro e inglês, entre passado e futuro. Utilizadas como parte do texto, as músicas, na maior parte tocadas ao vivo, funcionavam, como num desfile de carnaval, conectando as diferentes “alas”, além de outros elementos visuais.

O Segundo Ato seguia de 1761 até o início da Revolução Industrial. Mostrava uma corrida rumo ao progresso (que, de fato, ocorreu e continua ocorrendo), onde surgiam performers caracterizados como figuras históricas e *alegorias carnavalescas*. Assim, os personagens, sejam operários, mineiros ou outros trabalhadores, sejam elementos da natureza, Orixás, por exemplo – tomando uma perspectiva afro-brasileira –, conscientes das consequências devastadoras envolvidas no grande projeto da modernidade, alertavam o público sobre o perigo que estavam correndo ao seguirem rumo ao desastre. *Precarious Carnival* encenava de modo jocoso a barbárie ambiciosa da civilização, narrada a partir de seus excluídos, daí seu caráter de “carnavalesco”. Na primeira cena,



sobre uma ponte, a atriz Cath Berry, de 86 anos, como alegoria da morte, rodeada por sacos de carvão, dizia que “este não é um rio de verdade, é um canal, feito pela mão do homem há 258 anos”. E assim, revelando a artificialidade daquele local, como uma vidente, continuava: “[e]u posso ver a decepção, o coração pesado, o canto dos pássaros. Eu posso ver crianças aprendendo a nadar. Vocês podem vê-los? Eles estão todos aqui. Olhe atentamente.” Seria preciso, diante do processo capitalista, aprender a ver através, a distinguir, a reconhecer suas histórias e seres massacrados – seus *fantasmas*.

E assim, seguimos o percurso encontrando, em pontos alternados, uma banda que tocava sambas-canção; Lotte, uma mineira de Pit Brow, que puxava vagões de carvão nas minas do duque aos sete anos de idade e ali nos contava sua história<sup>201</sup>; uma dupla vestida como um cachorro quente e um sorvete (representantes do consumo de massa), diante de um portal em forma de boca de baleia – alegoria do progresso, gigante que a tudo devora; um guardião tocando em seu bandolim clássicas canções locais<sup>202</sup>, que narram a paisagem e o modo de vida precário dos operários no início da industrialização, onde se anunciava “Que vida maravilhosa!” (“It’s a wonderful life!”); e jovens *levellers*<sup>203</sup> coletando lenha num bosque lateral seguidos por “bruxas” – outro grupo historicamente “derrotado”, que aparecia para nos assombrar.



Figura 80: Cathy Barry, atriz de 86 anos, volta à cena como alegoria da morte na abertura do ato I de “Precarious Carnival”, na Marina de Boothstown, região onde nasceu.



Figura 81: Público assiste a cena da mineira Lotte entre os barcos da marina de Boothstown, cujo texto é inspirado na canção “Is that all there is?”, interpretada por Peggy Lee em 1969.



Figura 82:  
Cenário instalado na entrada do percurso rumo à Revolução Industrial com a “boca da baleia que tudo engole”, e os atores vestidos de Sorvete e Cachorro Quente, símbolos do consumo norte-americano.



Figura 83:  
Jovens estudantes de teatro representam os *levellers*, movimento político durante a Guerra Civil Inglesa, comprometido com a soberania popular e a igualdade de direitos.



Figura 84:  
Portal com a frase “It’s a wonderful life” (“É uma vida maravilhosa”), inspirado no título homônimo do filme norte-americano “A felicidade não se compra” (1946). O ator representa a alegoria do barqueiro, que conduz as pessoas até o céu ou o inferno após a morte.

No trecho seguinte, havia uma instalação em três partes com as frases “Não somos imortais”, “Somos todos chamados”, “Somos infinitos”<sup>204</sup>, lembrando que a vida, tanto humana como dos recursos naturais, entre potência e fragilidade, findará. Em seguida, um painel anunciava “Bem-vindos à Revolução Industrial!”<sup>205</sup>, encostado sobre uma árvore, como que abandonado, entre resto e memória, utopia e distopia, com a imagem de uma onda gigante, uma explosão, remetendo ao impacto da Revolução, chamado de *Big-Bang*, em nossas vidas. Surgiam no trajeto também jovens “sereias” inspiradas pelas sufragistas<sup>206</sup> (*suffragettes*), que apresentavam um rap remetendo à Vereadora brasileira, assassinada em 2018, Marielle Franco; uma operária com sua cesta de algodão para tecer, que havia sido proibida de caminhar ao longo do canal depois que, num esbarrão, sujou a roupa do Duque; divertidas sereias tricoteiras, junto a pedaços de corpos de marinheiros mortos que celebravam numa “festa das flores”<sup>207</sup> a sabedoria ancestral feminina, desprezada pelo mundo masculino das guerras; um Diabo sedutor que nos convidava a adentrar um baile com uma orquestra juvenil tocando sambas brasileiros, instalado debaixo de três viadutos, símbolos da excitação moderna do tecnicismo; seres mágicos da floresta, dançando ao som de antigas músicas caboclas; Joseph Evans, um botânico local que recriminava a destruição natural em nome do progresso.



Figura 85: Instalação com frases recortadas em chapas de madeira montada em três trechos do percurso.



Figura 86:  
Bridgewater Girls' Group, que realizou uma performance inspirada nas sufragistas (*suffragettes*) e na vereadora carioca assassinada Marielle Franco.

Figura 87:  
Grupo de tricoteiras local representando as sereias, seres fantásticos plenas de sabedoria, bom humor e acolhimento, numa Festa das Flores com referência à Yemanjá.



Figura 88:  
A alegoria do diabo, sedutor, excêntrico e pomposo, no papel de mestre de cerimônias do baile debaixo do viaduto, define quem pode ou não entrar na festa rumo ao progresso.



Figura 89: Baile debaixo do viaduto, com o Salford Music and Performing Arts Service (MAPAS), apresentou uma seleção de músicas brasileiras, incluindo Tom Jobim, Jorge Ben Jor, e temas de samba e carnaval.



Figura 90: Artistas da Islington Mill Art Academy, participantes de um workshop de criação inspirado nos parangolés do artista brasileiro Hélio Oiticica.

Na sequência, diante da primeira mina aberta para a extração de carvão (em processo de restauro), encontramos o ouro, numa alegoria da Natureza, que, usando uma máscara de caveira de plástico dourado, trazida do carnaval brasileiro, revelava o fim e o reinício, a morte e a vida. Seu texto dizia:

[v]ocê sabia que por trás desse ouro havia o algodão, branco, escolhido por mãos miseráveis e escravas que trabalham? E por trás do algodão branco havia uma máquina, e por trás dessa máquina, estava o calor fumegante? E por trás desse calor, havia carvão preto, carregado por mãos miseráveis e escravas que trabalham? Eu me pergunto se vimos tudo isso chegando.

“The Ship Song”<sup>208</sup>, de Nick Cave & The Bad Seeds, era cantada por um coro feminino rodeado por pequenos canários tricotados, lembrando os pássaros que eram submetidos às minas, antes dos homens, para saber se havia oxigênio suficiente para respirar em níveis tão subterrâneos. Adornado com plumas nas cabeças e costeiros brilhantes, o coro representava a dor das perdas, tanto humana como da Natureza. Na saída, a Rainha nos esperava para um chá, fórmula solidária inglesa para lidar com momentos difíceis de crise, como nas Guerras.



Figura 91: O coro do Barton Belles Ladies Choir – alegoria do carvão – com costeiros e adereços de cabeça, cantam a destruição junto à alegoria da Natureza, representada com uma máscara dourada de plástico em forma de caveira, comprada na Rua 25 de Março, em São Paulo.

Figura 92: Performer da Rainha Elizabeth que, ao final do percurso, convidava o público para tomar chá e conversar.

Figura 93: Voluntárias do Worsley Volunteer Community Association (Associação Comunitária dos Voluntários de Worsley) – que preparou ‘o chá das 5’ para receber o público após o final do ato I.

Dentro dos inúmeros limites encontrados durante o processo de criação, a proposta buscou evidenciar tal perspectiva, expandida a partir do Sul, diante da condição industrial, globalizante, destrutiva e excludente. Neste sentido, depois de “escovar a história a contrapelo”<sup>209</sup>, como propôs Benjamin, seguíamos para o Terceiro Ato da jornada, realizada na outra extremidade da cidade, mais pobre, cuja paisagem carrega, de modo mais perceptível, as marcas da industrialização. Assim como revisitamos um passado já conhecido, desta vez a proposta foi imaginar um futuro desconhecido. Se o cerne da visão alegórica consiste na “exposição mundana da história como história mundial do sofrimento”<sup>210</sup>, como defende o filósofo, “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada.”<sup>211</sup>

Nossa visão de futuro, pessimista, afetada pelos recentes e acelerados processos de destruição naturais, socioculturais, patrimoniais e memorialísticos brasileiros, ao quais se somam recentemente o incêndio do acervo do Museu Nacional no Rio de Janeiro (2018) e os crescentes índices de destruição da Floresta Amazônica (2019), atesta um estado catastrófico. Neste sentido, aponta Berman que “um século depois, quando o processo de modernização desenvolveu uma rede da qual ninguém pôde escapar, nem no mais remoto canto do mundo, podemos aprender de maneira considerável com os primeiros modernistas, não tanto sobre o seu, mas sobre o nosso próprio tempo.”<sup>212</sup> Assim, buscamos apresentar, nesta perspectiva, a dicotomia da invenção do homem moderno, dialética da sua própria modernização, essa “sensação de viver em dois mundos simultaneamente”<sup>213</sup>, como descreve Berman. O Terceiro Ato se passa três séculos após a inauguração do canal, projetando um futuro mais decadente que a atualidade, numa provocação que questionava: e se a *precariedade* não for uma condição apenas periférica, mas também central? No roteiro, alegórico, com o avanço da destruição dos recursos e o aquecimento global, entre outras ações do Antropoceno, a água evaporou da Terra e a Inglaterra não é mais uma ilha. Para o 300º aniversário do canal, agora seco, uma festa é criada para “encenar” e relembrar o mundo anterior à evaporação de toda água. O Ato começa num salão comunitário, com um bar de “bebidas sintéticas”, entre barquinhos de papel, nadadeiras e torneiras, objetos tornados relíquias. Ali, se apresentam um antigo organista tocando “Moon River”, um grupo de jovens dançarinos irlandeses vestidos de sardinha dançando “River Dance” (músicas com temáticas aquáticas) e um MC que anunciava uma grande surpresa: uma visita ao canal cheio de água novamente.



Figura 94: À direita, posto de informações e retirada de ingressos montado num pequeno parque em frente ao “Conservative Club”, salão comunitário da região. À esquerda, instalação com barco e um esqueleto (simulando que local secara) e lanternas feitas pelos alunos das escolas públicas da cidade.



Figura 95: Organista com o órgão do Lancastrain Theatre Organ Trust, junto à mestre de cerimônias fantasiada com adereços trazidos do Brasil.



Assim, o público, conduzido por um homem-peixe, encontra no percurso memórias de um passado-presente ao mesmo tempo distópico e “real”, que, através da perspectiva expandida e periférica brasileira, aproximava, de algum modo, a realidade que vivemos daquela realidade ficcional. Avistamos nesta trajetória, que a Direção de Arte assemelhou à estética dos carnavais de rua, a partir de um fazer comunitário e diverso, um barco encajado com um esqueleto e um mergulhador sem função davam as boas-vindas; uma cantora drag queen, da outra margem do canal, num cenário que remetia à pintura “O Nascimento de Vênus” (1483), de Sandro Botticelli, saia da água sobre uma concha, dublando a Ária de “As Bachianas Brasileiras no 5”, do compositor brasileiro Heitor Villa Lobos. Passando por um túnel, vemos na única fábrica ainda restante, com sua chaminé e tijolos alaranjados, cuja cor remete às águas paradas e enferrujadas do canal<sup>214</sup>, um protesto realizado por um grupo de jovens LGBTQI<sup>215</sup> e um grupo de dançarinas, as Mature Movers, fantasiadas de operárias-melindrosas<sup>216</sup> indo brincar o carnaval.



Figura 96: Ator fantasiado de peixe guia o público até o canal.



Figura 97: Remontagem da alegoria “O Nascimento de Vênus” (1483), do pintor italiano Sandro Botticelli – que apresenta a deusa clássica Vênus emergindo das águas em uma concha – com cenário impresso e performer vestido como Dolly Parton no lugar da Vênus.



Figura 98: Escafandrista “inaugura” o retorno da água ao canal com o público.



Figura 99: Eccles LGBTQ Youth Group, com jovens de diferentes regiões da cidade, em coreografia para a música “Believe”, do grupo Imagine Dragons.



Figura 100 : Mature Movers, grupo de dançarinas que encenam a música “9 to 5”, da cantora e compositora americana Dolly Parton, em frente à única fábrica ainda existente em todo o trecho percorrido.

Assim, chegamos até Patricroft, uma das áreas de fundição e construção de locomotivas a vapor que produzira, na Primeira Guerra Mundial, munições e, na Segunda, armas e tanques militares. Sob o cruzamento da primeira linha de trem com o canal, encontramos a Rainha Victoria e o Príncipe Albert, que haviam visitado tal área um século antes, agora num carro Nissan Micra, com uma imensa coroa carnavalesca instalada sobre o teto, numa alegoria da *precariedade* como condição generalizada<sup>217</sup>. Além disso, lambe-lambes com imagens antigas dos operários que trabalharam nas fábricas que existiram naqueles locais estavam dispostos. Aqueles homens e mulheres, fantasmas que construíram a cidade de Manchester e ali receberam o símbolo de “abelhas operárias”, nos lembravam com seus rostos o alto preço que agarram pela Revolução, muitas dando suas vidas. Num outro painel, víamos operários fantasiados sobre bicicletas, registro de um movimento que existe até hoje pelo mundo, unindo celebração e protesto. Era preciso lembrar, de novo e de novo, tais imagens e sua perspectiva. Lembrar do carnaval, dos encontros, associações e grupos que, a partir do movimento fabril, construíram identidades, amizades, afetos, famílias e modos de vida que estavam novamente se desmanchando no ar<sup>218</sup>. Assim, questionávamos: para onde estamos seguindo? Aquela ideia de sociedade, comunidade, coletividade, ainda fazia sentido? Como estes imaginários, estilhaçados, ainda habitam nossos imaginários e criações?



Figura 101: O casal mais envolvido com as questões locais e patrimoniais, Marc e Elizabeth Charnley encenam a Rainha Victoria e o Príncipe Albert com adereços carnavalescos, num carro Micra com uma coroa trazida de um carro alegórico de São Paulo.



Figuras 102 e 103: Imagens de operários e operárias de fábricas locais impressa em lambe-lambe instalada no percurso, encontradas nos arquivo da Biblioteca do Movimento da Classe Trabalhadora (Working Class Movement Library), em Salford.

Havia ainda a figura de um cachorro mestre de cerimônias, que tomava os humanos como cães, num jogo de inversões, criando competições, muito comuns no país<sup>219</sup>. Assim, apesar das péssimas condições e modo de vida dos operários ingleses neste período, em condições que aproximam os operários aos escravizados, guardadas suas profundas distinções, após o período inicial de industrialização, estas semelhanças foram se distanciando, à medida em que os operários foram conquistando seus direitos e melhores condições de trabalho, enquanto os escravizados de origem africana, permaneceram, apesar de “livres”, em regime de escravidão, situação que se desdobra continuamente até a atualidade.

Reconhecíamos, na Inglaterra de ontem, o Brasil de hoje, relação que ficou evidente desde “Memória da Chuva”, com sua sobreposição de tempos históricos e noções de “avanço” e “atraso” entre países e culturas, marcas radicais carregadas até hoje e percebidas na periferia de modo mais evidente. Assim, numa direção realizada entre artistas ingleses e brasileiros, era possível identificar melhor, pela junção de perspectivas, esta *macropoética da destruição* característica de um processo destrutivo, de um lado, e produtivo, de outro.

Após atravessar a Estação, seguíamos por uma região arborizada e silenciosa, paisagem outrora repleta de fábricas que, obsoletas, deram origem a novos conjuntos residenciais, ao melhor estilo inglês, de casas com quintais. Nesta atmosfera, espécie de sonho contemporâneo de ideal urbano, o canal torna-se um lugar naturalizado, de barcos que passeiam lentamente. Ali, encontrávamos um pierrô, melancólico, que nos convidava a jogar nossos desejos naquelas águas, que desapareceriam, e próximo a ele, do outro lado da margem, uma banda de metais (*brassband*), instalada numa clareira, vestida com seus elegantes uniformes arrematados com plumas brasileiras na cabeça.

Embalados pela música e inspirados pela possibilidade de dar forma aos desejos, refletindo sobre nossas escolhas, a paisagem abria-se novamente ladeada por casas, de um lado, e uma rodovia, do outro. Como se saíssemos do passado-futuro e nos reencontrássemos com o presente, ao som de “Águas de Março”, lembrávamos que tudo passa por entre águas, ciclos, séculos.



Figura 104: Pierrot declama entre os passantes.



Figura 105: Banda de metais (*brassband*) apresenta concerto em área verde do outro lado do canal, assistido pelo público da rua e dos barcos passantes.

Contudo, se tudo passa, haveria ainda nessa corrida lugar para o coletivo? Para a dimensão da convivência comunitária, da troca de olhares e afetos? Nossa experiência apontava que sim. Sob o último viaduto do trajeto, homenageávamos com fotografias todos os participantes deste imenso processo de criação em colaboração envolvendo criação, construção e realização. O projeto envolveu, ao todo, cerca de 300 pessoas, entre crianças, jovens, adultos e idosos. Seria esta uma suposta – ou, ainda, momentânea, efêmera, *precária* – contra-proposta a tamanha destruição? Seria possível nos reunirmos, ainda que por um instante?

Finalmente, rumo ao final da peça, chegávamos a uma pequena torre em forma de farol, sonho construído no quintal de um morador local na beira do canal, hoje símbolo da região<sup>220</sup>. Dali, se via mais longe, se identificava o perigo, numa alegoria da capacidade de imaginar, vislumbrar e realizar. Não mais àquela imaginação moderna, que confiou ao crescimento acelerado sem precedentes suas apostas e promessas de felicidade, mas a uma imaginação posterior – diria anterior –, a peça era dedicada. Após tal percurso, ficava evidente, acreditamos, que a capacidade de imaginar um possível futuro deveria partir de outras premissas que não a da destruição criativa.

Numa cadeira de salva-vidas, o Sol – alegoria da vida que também a tudo pode dissolver, como as fornalhas alimentadas pelo carvão –, trajando adereços dourados e brilhantes, era representado por uma velha atriz sábia que dizia: “[n]ão olhe para mim, não posso salvar vocês! Eu sei... um salva-vidas que não pode te salvar; um farol que está longe do mar... A vida é um pouco assim. Eu posso assistir você partir, mas não posso impedi-lo de ir”<sup>221</sup>, referindo-se ao ciclo da destruição, em movimento constante, cujo início e fim constituem partes sequenciais de um mesmo processo, natural ou artificial. Conectando-se ao ciclo iniciado no Segundo Ato, na outra extremidade do canal, o Sol revelava a alegoria de toda a narrativa. Continuava: “[é] tarde demais. Não importa se 1761, 2061 ou 2019, seguimos nesta mesma história”. Ao som da música “Never Forget”, do grupo britânico pop Take That<sup>222</sup>, cantada pelo coro feminino, a peça lembrava sobre “não esquecer seus sonhos e de onde você vem”. Com isso, questionávamos: seria este “sonho” moderno nosso sonho também? Sob quais parâmetros e condições? E seguíamos por uma explosão de confetes, ante uma placa dizendo “The End”, substituída por outra, que dizia “The Beginning”, esclarecendo que ao chegarmos ao final, também chegamos a um novo começo.



Figura 106: Coral do grupo Barton Belles Ladies Choir, assistido pelo público do pub em frente ao farol.

Como espetáculo anti-espetacular, o carnaval “permite o exercício de uma criatividade social extrema. É que nele celebramos essas coisas difusas e abrangentes como o prazer, a alegria, o luxo, o canto, a dança, a brincadeira”<sup>223</sup>, aponta DaMatta. Neste contexto, a Direção de Arte, concebida e realizada em parceria com artistas e colaboradores locais, envolveu em “Carnaval Precário” desde escolas de ensino fundamental, grupos de artistas têxteis, tricoteiras, até a comunidade em geral que, através de sessões públicas e abertas, poderia aprender ou compartilhar habilidades e saberes com a criação de cenários e adereços. Além disso, o projeto envolveu estudantes de moda e costureiras da comunidade para a confecção de aproximadamente 200 figurinos utilizados durante os três dias.

Nesta rede, foram recebidas muitas doações de materiais para os figurinos, como tecidos, aviamentos, sapatos e adereços, assim como elementos cenográficos, também reaproveitados de outras produções. A estes materiais, somam-se as fantasias e os adereços trazidos do Brasil, numa miscigenação de estampas, culturas e referências. O resultado, assim, ultrapassou a noção de projeto como forma acabada, estando mais interessado na dimensão coletiva do próprio fazer carnavalesco. Destaca Bakhtin que



“essa visão, opost[a] à toda ideia de acabamento e perfeição, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis flutuantes e ativas”<sup>224</sup>, remetendo à discussão sobre estética e política presente em todo o trabalho. Quais formas, portanto, corresponderiam a quais conceitos ou visões de mundo? Como lê-las? Como articulá-las?

As formas do carnaval e das festas de rua, neste contexto, ao celebrar e dar voz a estes restos, carregam outras visualidades e estéticas baseadas em outros imaginários, geralmente negados, invisibilizados ou categorizados como “menores”, que materializam “o outro lado” da dicotomia moderna, criando imagens livres, sobrepostas, desordenadas, muitas vezes associadas ao grotesco, e abrindo um “espaço especial em que as rotinas do mundo diário são rompidas e de onde se pode observar, discutir ou criticar o mundo real visto de pernas pro ar”<sup>225</sup>. Como explica Bakhtin,

[a] forma do grotesco carnavalesco [...] ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a libertar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos.<sup>226</sup>

Nestas experiências, pude deslocar minha prática como diretor de arte passando a atuar como diretor e, neste caso, ainda como *carnavalesco*. Estes modos de atuação estão relacionados a um modelo de trabalho ampliado, expandido, desenvolvido a partir do lugar e de sua complexidade, no qual uma Direção de Arte conduz um processo coletivizado, incluindo não apenas visualidades, mas textos, cenas, personagens, trilhas e logísticas.

Contudo, não se tratou, neste caso, de tomar o modo de produção do carnaval brasileiro exatamente como referência, mas de compreender outras experiências possíveis de trabalho. O *cenógrafo expandido a partir do Sul* aponta para a compreensão da totalidade das operações realizadas no processo de criação, num fazer que, por sua precariedade, busca seus próprios modos de realização. Neste sentido, *Precarious Carnival* possibilitou pensar o *site-specific* como um conjunto de histórias, contextos e informações que podem ser lidos ou manipulados, ampliando não apenas sua escala de intervenção e procedimento, mas a própria essência e a intenção do fazer cenográfico.

Alguns caminhos se abrem nesta trajetória, evidenciando modos de ação e relação com o projeto, modos de construção e, sobretudo, de criação de imaginários e de seus posicionamentos. Tomando as alegorias carnavalescas como base, seria possível imaginar este *cenógrafo expandido* como o “malandro” carioca, personagem que “vive nos seus interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora como dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura”<sup>227</sup>, como descreve DaMatta. O “malandro”, vindo do subúrbio, “marginal”, por não se encontrar numa posição única, “é rico em potencialidades e inovações”<sup>228</sup>, residindo sua força na alta criatividade que possui para transitar pela “multiplicidade de eixos e zonas de hierarquização que parece típica do mundo social brasileiro”, sempre a reinventando. Não busco aqui forjar um modelo, mas elucidar uma espécie de método de trabalho contextual, no qual meu fazer está inserido. Atravessando campos devastados, estas duas figuras aproximam-se em seus modos de operar, de caráter transdisciplinar e expandido.

Assim, estes três projetos coletivos, híbridos, contaminados em seus aspectos formais, estéticos, políticos e logísticos, não formulam uma resposta sobre os processos de destruição. Antes, investigam potencialidades inscritas nas práticas, questionando os modos de representar e relacionar com espaços, lugares, realidades e identidades. Estar “à margem”, neste sentido, significa ter uma visão mediadora entre dentro e fora. Porém, é preciso reconhecer e diferenciar, nestes processos, a colonização cultural e visual à qual fomos e seguimos submersos – para poder diferenciar melhor tais imaginários e, de fato, propor práticas que busquem a desconstrução destes modos, não para negar-lhes o interesse ou diálogo, mas para inscrever nossos próprios pontos de vista e nossas próprias paisagens, e nossas ruínas.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/precarious-carnaval.html>

Links dos vídeos:

Processo de criação e ensaios: <https://www.youtube.com/watch?v=PAv1MDCXbX8>

Apresentação: <https://vimeo.com/370859196>

## O CENÓGRAFO EXPANDIDO A PARTIR DO SUL

A leitura crítica do mundo é um ato político-pedagógico<sup>229</sup>

**Paulo Freire**

Ao apresentar, portanto, a ideia de um cenógrafo que atua de modo expandido a partir do Sul, que transita por contextos diversos carregando suas epistemologias, busco apresentar, através da minha prática, as noções formuladoras deste conceito. Porém, não pretendo delimitar um território preciso para esta atuação, dada sua amplitude de manifestações e possibilidades de configuração. Esta definição que apresento, portanto, é fruto de uma investigação iniciada em 2008, através de um conjunto de experiências e projetos interessados numa *poética da destruição*, além de outras práticas criadas em outras cidades e países como em Manchester e Salford, somadas a cursos teóricos e práticos nos quais foi possível investigar, explorar e escavar diferentes teorias, procedimentos, modos e fazeres, assim como imaginários e perspectivas. A esta produção apresentada nas seções seguintes, somam-se outros conceitos formulados por pesquisadores de diferentes áreas, a fim de constituir uma constelação mais abrangente sobre o tema.

Ao operar em diferentes espaços, muitas vezes situados em contextos periféricos e/ou em processos de transformação, seja no centro ou nas bordas das cidades, o cenógrafo passa a conviver com outras paisagens. Ele identifica e constrói outros imaginários, expandindo a percepção, a área de atuação, as disciplinas e os conceitos que mobiliza, assim como sua própria linguagem e produção artísticas. Sua prática revela-se, neste sentido, diretamente conectada – limitada, possibilitada, inspirada ou desafiada – por seu contexto socioeconômico e pelo seu modo de realização, sendo a “expansão” e a transdisciplinaridade necessidades de um “método livre”, autodidático ou de “condição experimental”.

Ao apresentar tal práxis como expandida a partir do Sul, afirmo – não em oposição, mas em complementaridade aos conceitos da caixa e da maquinaria teatral – um território de ação, um modo fazer, um conjunto de perspectivas, linguagens e poéticas. Nesta “transição paradigmática”<sup>230</sup>, a ideia de destruição “atualiza-se” numa lógica própria, “do sul”, pois carregada de experiências fundadas não na guerra oriunda de uma disputa

tecnológica, mas num constante despejar de estilhaços neste sistema periférico criado para sustentar aquela modernidade, numa devastação permanente desde os tempos coloniais. Estas diferentes perspectivas ideológicas que separam, criam e mantêm uma fenda, permitem, por outro lado, a recriação destas próprias “leis” a partir de outras epistemologias, numa “terceira via” de expressão, de um *caráter experimental*. Sem buscar apaziguar tal conflito e confronto, tomo a experiência como possibilidade de uma travessia. Este “perspectivismo”<sup>231</sup>, ou esta epistemologia do sul, se constitui, portanto, sobre as “ruínas da ideia de nação cívica”, que tem origem na “supressão das nações étnico-culturais”<sup>232</sup> e na destruição social.

A invenção da modernidade, celebrada nos séculos XIX e XX como símbolo do futuro, do progresso, da continuidade, ao dominar nosso cotidiano, torna-se “realidade”, interferindo de modo decisivo em nossa percepção e, consequentemente, no nosso imaginário e no nosso modo de representação espaço-visual. Uma *poética da destruição*, neste sentido, constitui, potencialmente, uma maneira de encarar a realidade através do contexto brasileiro, *locus* de outras narrativas. Através dos diferentes lugares que esta perspectiva ocupa em minha prática e experiência, deslocando continuamente minha percepção, identifico que aquela paisagem urbana que me balizava, “real”, é, na verdade, experienciada por um grupo pequeno de pessoas, apesar dos milhões que habitam e transitam por São Paulo, por exemplo, mas não acessam, muitas vezes, tais códigos e representações. Passei, então, a investigar como a construção, reprodução e manutenção dos imaginários hegemônicos têm determinado uma série de escolhas e valores que temos realizado, especialmente se observarmos os últimos 50 anos, com o vertiginoso aumento da influência midiática em nossa vida. Questiono: em que medida, portanto, nossas escolhas seriam, neste sentido, realmente nossas?

Assim, a *precariedade* tornou-se uma condição da paisagem e do campo ampliado do *cenógrafo em contextos do Sul*,<sup>233</sup> situado em uma das maiores cidades do mundo, onde a destruição tornou-se tema constituinte da experiência. Porém, ela já não se manifesta apenas, nas periferias e nos espaços abandonados, ligados à memória e à nostalgia das gerações anteriores, ou nas distopias das novas gerações, mas em outros *restos* que vão se espalhando a partir de seu funcionamento, nos lixos que entulhamos diariamente por todos os lugares, ganhando outras formas e feições. Esta pesquisa traça um percurso que segue, portanto, dos lugares aos fragmentos dos materiais que,

associados à produção global cada vez mais veloz de produtos de todos os tipos, tamanhos, necessidades e materiais, surgem com crescente assiduidade na paisagem, passando a pertencer ao imaginário do *resto*, dos detritos, das ruínas contemporâneas.

Por outro lado, se a cidade, renovada, tem apagado suas marcas, dificultando o encontro com seus vestígios, seria pelo que ela tem de novo que se pode ler, de modo inverso, a destruição como um espetáculo subterrâneo, escondido, invisibilizado. Mais do que representar e projetar a “realidade”, o *cenógrafo em expansão a partir do Sul* escava as superfícies, também elas cenográficas, para encontrar, como num processo arqueológico, as origens e sentidos das coisas, revelando o que está por detrás. É a partir do que ficou para trás, portanto, que escolho ler a realidade. Assim, o cenógrafo do Sul ocupa-se dos destroços, pois estes restos lhe pertencem, constituem sua realidade estilhaçada, enquanto o destruidor, interessado no “novo”, segue preparando um novo descarte.

Por fim, estes três projetos realizados na região de Manchester, que nomeei “Trilogia da Destruição”, têm em comum, neste sentido, propostas de ocupação imersivas que, em escala crescente, propõem uma interação junto aos locais, seus habitantes e modos de vida, desmontando uma prática pré-estabelecida em busca de um modo de encontro e compartilhamento. Assumindo um fazer “antropofágico” e “relacional”, o *cenógrafo expandido a partir do Sul*, ao atravessar o oceano Atlântico – do interior de um edifício à escala urbana – desloca-se até tais lugares centrais para recontar suas histórias, re-imaginá-las, contar-lhes sua versão através da uma “lógica da precariedade”<sup>234</sup>, evidenciada na sua linguagem.

Neste confronto, “[o] Sul surge então como protagonizando a globalização contra-hegemónica”<sup>235</sup>, como explica Boaventura de Souza Santos, atravessando do “pensamento abissal”<sup>236</sup> moderno ocidental a um “pensamento pós-abissal”<sup>237</sup>, que permite a pluralidade entre epistemologias. Enquanto se transita, “o sentido das transformações é ambíguo, se não mesmo opaco. No entanto, apesar disso vale a pena falar de transição para salientar a necessidade de experimentação e interpelar o sentido das transformações, por mais fugidio que ele seja”<sup>238</sup>, enfatiza o sociólogo.

Reside, portanto, nesta perspectiva tal desafio: encarar “o outro lado” do processo civilizatório. O cenógrafo, nesse sentido, vive no interior deste funcionamento, nas suas entranhas, e não toma o ponto de vista do progresso e de sua propaganda. Nesta travessia, *entre o espetáculo e seus escombros*, este conjunto de práticas articula-se em justaposição, integrando, portanto, seu repertório. Nomeado como precário, este repertório aqui apresentado parte de minhas experiências, do que consigo capturar delas, num fazer que se conecta ao fazer de outros/as artistas brasileiros/as, latinos/as, do Sul de ontem e de hoje, cujas práticas já nascem híbridas. Como afirma Santos, “[a]s ruínas geram o impulso da reconstrução e permitem-nos imaginar reconstruções muito distintas, mesmo se os materiais para elas não são senão as ruínas e a imaginação.”<sup>239</sup>

Assim, o *precário*, “que nada mais é do que fazer, refazer e desfazer conceitos a partir de um horizonte móvel, de um centro sempre descentrado, de uma periferia sempre deslocada que os repete e os diferencia”<sup>240</sup>, funciona tanto como procedimento como resultado espaço-visual destas práticas, configurando através do corpo expandido que se move, que vasculha, numa espécie de ritual, uma construção a partir dos *restos da destruição*. Definida também como “ativismo cenográfico”<sup>241</sup>, integrante de práticas políticas criadas “considerando a identidade, a nacionalidade e os desafios da 'história oficial'”<sup>242</sup>, como afirma o pesquisador Christopher Baugh, a cenografia expandida a partir dos contextos do Sul carrega, em sua própria origem, o interesse em propor experiências diretas aos participantes e às comunidades, atuando através das tecnologias do encontro para privilegiar modos mais coletivizados de ação a partir dos limites vividos no cotidiano.

## NOTAS

- <sup>1</sup> KING, Martin Luther. Citado em <https://pgl.gal/martin-luther-king-lider-dos-direitos-civis/>
- <sup>2</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p.15.
- <sup>3</sup> HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992, p. 174.
- <sup>4</sup> BERMAN, 1986, p. 15.
- <sup>5</sup> “Precarity is a globally coordinated phenomenon, and yet it does not follow unified global force fields. To know the world that progress has left to us, we must track shifting patches of ruination”. (TSING, Anna Lowenhaupt. **The Mushroom at the end of the world**. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. 205.)
- <sup>6</sup> PRECARIIDADES da vida urbana. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de jan. de 2018. Editorial.
- <sup>7</sup> BUTLER, Judith. **Corpo em Aliança e a Política das Ruas**. Notas sobre uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018, p. 67.
- <sup>8</sup> “To even notice third nature, we must evade assumptions that the future is that singular direction ahead.” (TSING, 2015, p. xii.)
- <sup>9</sup> “Like virtual particles in a quantum field, multiple futures pop in and out of possibility: third nature emerges within such temporal polyphony.” (Ibid., p. 07.)
- <sup>10</sup> “Yet progress stories have blinded us.” (Ibid., loc. cit.)
- <sup>11</sup> HOOKS, bel. **Anseios** (p. 219). Editora Elefante. Edição do Kindle.
- <sup>12</sup> KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019, p. 67.
- <sup>13</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>14</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>15</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante** – Por uma estética da globalização. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 84.
- <sup>16</sup> KILOMBA, 2019, p. 67.
- <sup>17</sup> “No concept comprehends the art of the past decade, bu there is a condition that this art has shared, and it is a precarious one”. (FOSTER, Hal. Precarious: Hal Foster on the Art of the Decade, **Artforum**, v. 48, n. 4, p. 207 – 209, dez. 2009, p. 207.)
- <sup>18</sup> CLARK, Lygia. Carta a Hélio Oiticica datada de Paris, 26 de outubro de 1968. In LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA. **Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1986/1987. Catálogo de exposição.
- <sup>19</sup> OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 103.
- <sup>20</sup> FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011, p. 63 - 85, p. 64.

- <sup>21</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento** – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- <sup>22</sup> ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In \_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981, p. 28 - 33.
- <sup>23</sup> CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performance e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011, p. 188.
- <sup>24</sup> Ibid., p. 21.
- <sup>25</sup> Ibid., p. 22.
- <sup>26</sup> “...the South conceived not only as a geographical concept, but as a political one”. (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). **Contemporary Archaeology and the City**: Creativity, ruination, and political action. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129-154, p. 143.)
- <sup>27</sup> Identidade apontada por Eleonora Fabião durante a arguição de defesa da tese, em 11 de junho de 2021.
- <sup>28</sup> SANTOS, Boaventura Souza.; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 12.
- <sup>29</sup> Ibid., p. 12.
- <sup>30</sup> Ibid., loc. cit., p. 12. Ainda segundo o autor, “[a] sobreposição não é total porque, por um lado, no interior do Norte geográfico classes e grupos sociais muito vastos (trabalhadores, mulheres, indígenas, afro-descendentes) foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, por outro lado, porque no interior do Sul geográfico houve sempre as ‘pequenas Europas’, pequenas elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial e que depois das independências as exerceram e continuam a exercer, com suas próprias mãos, contra as classes e grupos sociais subordinados”.
- <sup>31</sup> Ibid., p.07.
- <sup>32</sup> Ibid., p.09.
- <sup>33</sup> Ibid., p.09.
- <sup>34</sup> KILOMBA, 2019, p. 67.
- <sup>35</sup> É preciso considerar, nesta formulação, que “[o] que está em causa não é apenas a contraposição entre o Sul e o Norte. É também a contraposição entre o Sul do Sul e o Norte do Sul e entre o Sul do Norte e o Norte do Norte”. In SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro, Revista **Travessias**, Coimbra, n. 6/7, p. 15 – 36, Centro de Estudos Sociais, 2008, p. 30.
- <sup>36</sup> MIRZA apud KILOMBA, 2019, p. 68.
- <sup>37</sup> SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Edusp, 2004. P.173.
- <sup>38</sup> Ibid, p. 198.
- <sup>39</sup> Ibid, p. 197.
- <sup>40</sup> FABIÃO in OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 65.
- <sup>41</sup> Ibid, p. 66.
- <sup>42</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes do fazer (Vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1994.



<sup>43</sup> FABIÃO in OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 77.

<sup>44</sup> PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 18.

<sup>45</sup> Ibid., p. 30.

<sup>46</sup> PASSOS; BARROS in PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 30.

<sup>47</sup> As peças foram dirigidas por mim em parceria com Rodolfo Amorim e Lowri Evans.

<sup>48</sup> “Brazil is a country in ruins and obsessed with its own ruination”. (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). **Contemporary Archaeology and the City: Creativity, ruination, and political action**. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129 - 154, p. 131.)

<sup>49</sup> GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 70.

<sup>50</sup> Ibid., loc. cit. [grifos do autor]

<sup>51</sup> Ibid., p. 316.

<sup>52</sup> Ibid., p. 93.

<sup>53</sup> O termo foi popularizado pelo químico Paul Crutzen a partir de 2000, correspondendo à Era geológica na qual a humanidade emerge como força significativa global, capaz de interferir em processos de configuração do planeta, como a composição da atmosfera e outras propriedades.

<sup>54</sup> ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?, **Revista USP**, n. 103, p. 13 - 24. São Paulo, 2014, p. 15. Dossiê Clima.

<sup>55</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>56</sup> Conjunto de objetos, elementos e momentos lembrados ou que estão guardados na memória.

<sup>57</sup> Um *anti-lugar* seria um lugar esvaziado de uso. Proponho aqui uma variante do não-lugar de Marc Augé, específica à característica de invisibilidade. (Cf. AUGÉ, Marc. **Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.)

<sup>58</sup> Sobre o processo de criação da peça *Hygiene*, ver minha Dissertação. (Cf. REBOUÇAS, Renato Bolelli. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro, ECA/USP, São Paulo, 2010**. Dissertação de Mestrado.) Acesso em 17.06.2020. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/pt-br.php>.

<sup>59</sup> Terceiro princípio da heterotopia, de acordo com o autor. (Cf. FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser, **Estudos Avançados**, v 27 n 79, p. 113 – 122, jan 2013a, p. 118.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> “Ruins embody a set of temporal and historical paradoxes”. (DILLON, Brian. Introduction: A Short History of Decay. In \_\_\_\_\_. **Ruins – Documents of Contemporary Art**. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 10 – 19, p. 11.)

<sup>62</sup> “The ruined building is a remnant of, and portal into, the past; its decay is a concrete reminder of the passage of time”. (DILLON, 2011, loc. cit.)

<sup>63</sup> HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto MAR, 2014, p. 91.

<sup>64</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>68</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>69</sup> HUYSSSEN, 2014, p. 93.

<sup>70</sup> DILLON, 2011, p. 13.

<sup>71</sup> HUYSSSEN, 2014, p. 89.

<sup>72</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 93. [grifo meu]

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>75</sup> DANEY, Serge. **O travelling de Kapò**. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc>, Acesso 22.09.2016.

<sup>76</sup> DIDI-HUMERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 35.

<sup>77</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>78</sup> HUYSSSEN, 2014, p. 96.

<sup>79</sup> DILLON, 2011, p. 13.

<sup>80</sup> HUYSSSEN, 2014, p. 91.

<sup>81</sup> BENJAMIN, Walter. Tese sobre o conceito de história, tese n 9, apud LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 87.

<sup>82</sup> BENJAMIN, Walter. A ruína. In BOLLE, Willi (org.). **Walter Benjamin – Documentos da Cultura, Documentos da Barbárie**. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 31.

<sup>83</sup> CALABRESE, Omar. **La era Neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1999.

<sup>84</sup> “Its creative potential often lies precisely in its incompleteness, in the lingering references to what is being decomposed or dismembered, or, more generally, in the vestiges and traces destruction leaves behind.” (SPEIKER, Sven. Introduction//The Uses of Destruction in Contemporary Art. In \_\_\_\_\_. (org.) **Destruction**. Cambridge: The MIT Press, 2017, p. 15.)

<sup>85</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 13.

<sup>85</sup> MARX, Karl. **O Capital**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 1011. (Vol. 1)

<sup>87</sup> SCHUMPETER, Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1961, p. 110.

<sup>88</sup> “At least two takes on the relationship between destruction and (capitalist) production can be imagined: one redemptive, with destruction considered an organic part of that production; the other unredeemed: here, rather than being assimilated into the production cycle and losing its distinctive features in the process, destruction retains its ‘negative’ traits.” (SPEIKER, 2017, p. 17.)

<sup>89</sup> A cenografia de eventos ou urbana, para divulgação de produtos e empreendimentos, produz grande quantidade de materiais, sobretudo adesivos plásticos, para atividades que ocorrem, muitas vezes, por algumas poucas horas.

<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas – I.** Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

<sup>91</sup> O “armazém 1830”, como é chamado, desde 1983 integra o Museum of Science and Industry – MOSI, junto a outros edifícios e galpões da época, atualmente preservados.

<sup>92</sup> O projeto foi realizado a partir de um convite do Contact Theatre ao Grupo XIX em 2008, após temporada de apresentação da peça *Hysteria* e da realização de um *workshop* de criação *site-specific*, ambos ocupando os salões e piscinas abandonadas do Victoria Baths, um majestoso edifício de 1906 que reúne áreas para banhos e lazer, desativado desde 1993.

<sup>93</sup> O MOSI, integrante do Science Museum Group, um órgão do Departamento de Cultura, Mídia e Esportes do Reino Unido, é também âncora da European Route of Industrial Heritage, um dos mais importantes sítios do patrimônio industrial na Europa.

<sup>84</sup> Do texto final da peça, resultado de uma escrita conjunta do Diretor, Rodolfo Amorim, com os performers e o tradutor.

<sup>95</sup> BERMAN, 1986, p. 16.

<sup>95</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>97</sup> SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** São Paulo: Edusp, 2007, p. 25.

<sup>98</sup> SCHUMPETER, 1961, p. 111.

<sup>99</sup> HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992, p.102.

<sup>100</sup> \_\_\_\_\_. **Espaços de Esperança.** São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 152.

<sup>101</sup> BENJAMIN, Walter. História e Coleccionismo: Edward Fuchs. In: \_\_\_\_\_. **Discursos interrompidos.** Madrid: Taurus, 1973, p. 87 – 135, p. 99.

<sup>102</sup> HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos – o breve século XX 1914-1991.** Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 13.

<sup>103</sup> SANTOS, 2007, p. 25.

<sup>104</sup> BERMAN, 1986, p. 12.

<sup>105</sup> “artiste démolisseur”. (BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In KOTHE, Flávio (org.). **Walter Benjamin: Obras Escolhidas.** Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 41.)

<sup>106</sup> SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil 3.** São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 16.

<sup>107</sup> BARRETO, Lima apud SEVCENKO, op. cit., p. 74.

<sup>108</sup> BENJAMIN, Walter. Imagens do Pensamento. In.: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II.** Rua de Mão Única. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. pp. 235-237, p. 236.

<sup>109</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>112</sup> BERMAN, 1986, p. 15.

<sup>113</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>114</sup> BENJAMIN, 1995, p. 236.

<sup>115</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>116</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>117</sup> HARVEY, 1992, p. 176.

<sup>118</sup> Ver documentário “High Rise Dreams”, realizado pela BBC, em 2003.

<sup>119</sup> O episódio foi registrado no documentário “The Pruitt-Igoe Myth: an Urban History”, do diretor Chad Freidrichs, de 2011.

<sup>120</sup> BERMAN, 1986, p. 96.

<sup>121</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 33. [grifos do autor]

<sup>122</sup> Segundo Mongin, a “segunda globalização” corresponde à emergência da sociedade industrial, entre 1870 e 1914, fruto da Revolução Industrial e seu desenvolvimento tecnológico. (Cf. MONGIN, Olivier. **A condição urbana**: A cidade na era da globalização. Trad. Letícia M. Andrade. São Paulo: Est. Liberdade, 2009.

<sup>123</sup> Dados informados pela S4B disponíveis em <http://s4bmanchester.co.uk/>, acesso em 06.06.2016.

<sup>124</sup> SMITHS, Neil. **The new urban frontiers**: gentrification and the revanchist city. London: Routledge, 1996.

<sup>125</sup> O termo foi apresentado inicialmente pela socióloga britânica Ruth Glass, ao observar tal acontecimento em Londres, dando origem a tais políticas contemporâneas de embelezamento estratégico.

<sup>126</sup> Data de inauguração da Vila Maria Zélia, atual sede do Grupo XIX de Teatro.

<sup>127</sup> Lowri Evans, Renato Bolelli Rebouças e Rodolfo Amorim.

<sup>128</sup> SILVA, Armando. **Imaginários, estranhamentos urbanos**. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 47.

<sup>129</sup> SENNET, Richard. **A cultura do novo capitalismo**. Trad. Clóvis Marques. R. Janeiro: Record, 2006, p. 14.

<sup>130</sup> Os imaginários inferem um *espaço imaginado sobreposto ao espaço existente*, onde interagem, especialmente, desde sua condição estética. Neste sentido, “uma cidade imaginada, feita das mentalidades sociais e de matéria etérea, se sobrepõe com muita força à cidade física, mais ligada ao urbanismo arquitetônico.” (SILVA, 2014, p. 65.)

<sup>131</sup> NOVA CULTURAL. Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

<sup>132</sup> PEARSON, Mike. **Site Specific Performance**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, p. 8.

<sup>133</sup> “...rather than simply occupying as 'unusual setting', site-specific performance is adjudged to hold 'possibilities for responding to and interrogating a range of current spatial concerns, and for investigating the spatial dimension of contemporary identities, representing 'formal and aesthetic but also political choices'.” (Ibid., loc. cit..)

<sup>134</sup> “Not only does the use of non-theatre venues contribute to 'an enquiry into what theatre is and might be', it also incorporates ‘a set of productive spatial metaphors, whereby practitioners use their focus on geographical space to explore a range of theatrical, conceptual, political and virtual spaces. Thus the potentially restrictive specificity of the work is expanded to allow for ambiguity and multiplicity’.” (Ibid., p. 08.)

<sup>135</sup> AMORIM, R.; EVANS, L.; REBOUÇAS, R. 'Coronation Street meets David Lynch' at The Shrine of Everyday Things, **Time Out**, 17 de jun. de 2015. Entrevista realizada por Dave Murray. Disponível em <https://www.timeout.com/manchester/blog/coronation-street-meets-david-lynch-at-the-shrine-of-everyday-things> Acesso em 02.12.2019.

<sup>136</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas para Consumo** – A transformação das pessoas em mercadorias. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

<sup>137</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

<sup>138</sup> A dramaturgia do espetáculo foi escrita coletivamente, com base nos argumentos de Bauman (2007) e Bachelard (1978). Do texto original: “The everyday is a constant scattering of sighs, blinks, kisses, fights, insults, hugs that build and destroy and build again walls, houses, cities and relationships. We dance the everyday, we can’t control it’s beat, and it can change at any time and can take us to the ground. Many of these walls, soon, will no longer exist, and this wind will take another route and that will change the movement of these trees, and balloons and plastic bags that cross our path. [...] The end of something is the beginning of something, even if it’s a simple breeze, an empty space, or being able to see further than you could before. There were houses here. There were neighbours, humans, pets. I want to tell you what that was like as best I can”.

<sup>139</sup> “Really, the story I want to tell here is in fragments and unfinished – just like reports from a battlefield. The future doesn’t exist yet, the form it takes depends on what we do going forward.”

<sup>140</sup> “During the project we begun to notice that theatre was all around us, in the parking cars, the running children, the breezing trees; working on this scale makes you look again at life, just as art should. Spending time amongst buildings that face imminent demolition makes you think about the past and the future at once; it makes you think about the magic puff of smoke that is community. It makes you feel that somehow life is more important than the bricks that contain it, but also much more precarious, chancy, nothing.” (AMORIM, R.; EVANS, L.; REBOUÇAS, R. Texto de apresentação da peça publicado no programa.)

<sup>141</sup> PEARSON, 2010, p. 43.

<sup>142</sup> “Dressing” é uma expressão em inglês que se refere, no cinema, ao trabalho específico da Direção de Arte para “vestir” ou decorar os cenários, compreendendo desde o revestimento das superfícies até os detalhes como *memorabilia*, bilhetes e outros props e elementos que, junto da Produção de Objetos, incluem o trabalho de dispô-los na cena, pensando nos ângulos de câmera, na luz, paleta de cores, na hierarquia dos objetos na narrativa e no seu uso pelos atores e atrizes.

<sup>143</sup> BACHELARD, 1978, p. 205.

<sup>144</sup> BAUMAN, 2007, p. 20.

<sup>145</sup> “Coronation Street” é uma novela britânica criada por Tony Warren, exibida desde 1960 ininterruptamente, que mostra o cotidiano dos moradores desta rua na cidade fictícia de Weatherfield, baseada em Salford, com suas tradicionais casas geminadas, cafés, lojas de esquina, quiosques, fábricas têxteis e pubs, que definiu o imaginário da “working class” do período, exatamente como nosso conjunto funcionava.

<sup>146</sup> BACHELARD, 1978, p. 207.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>149</sup> “While our bodies were growing, our minds and dreams were also encouraged to grow”.

<sup>150</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 32.

<sup>151</sup> “Your trash, my treasure.”

<sup>152</sup> “This is the start of new beginnings, infinite beginnings.”

<sup>153</sup> HARVEY, 2004, p. 112.

<sup>154</sup> LOTKER, S.; CERNÁ, M. (org.) **Intersection: Intimacy and Spectacle Catalogue**. Prague: The Arts and Theatre Institute, 2011.

<sup>155</sup> A banda New Order, desde os anos 1980, tem cantado sua realidade intrínseca aos processos de periferização local. Vindos da “working class” inglesa, muitos artistas viveram sua infância nos prédios e conjuntos habitacionais do Pós-guerra que foram posteriormente demolidos.

<sup>156</sup> “These walls will go, and so will some of their stories. Some of them will go with you. Soon, new walls will be built, that will house new stories. New people, new adventures, new misadventures, and obviously, a lot more secrets. At night from afar, our houses create an earthly constellation. Every house stories.” (texto da peça)

<sup>157</sup> COSTA, Everaldo Batista. Fundamentos de uma Emergente Patrimonialização Global, **Revista GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 39, n. 2, p. 241 - 256, mai./ago., 2014, p. 251.

<sup>158</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>159</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>160</sup> TSING, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the end of the world. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton: Princeton University Press, 2015, p. xvi..

<sup>161</sup> Os estudos decoloniais, dissidentes dos estudos pós-coloniais, são frutos das investigações realizadas na América Latina através do Grupo Modernidade/ Colonialidade e do Giro Decolonial no final dos anos 1990, atualizando o enfoque específico das políticas coloniais nas Américas e no Cone Sul. Entre os autores, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Edgardo Lander, Nelson Maldonado-Torres, Frantz Fanon, Orchy Curiel, María Lugones, Walter Dignolo, Ramón Grosfoguel. O termo decolonial foi sugerido por Catherine Walsh, que inclui em sua elaboração os estudos de Fanon e Paulo Freire. Seu interesse é elaborar um processo de construção identitária que abrange diversas dimensões da existência humana numa ruptura com o pensamento hegemônico eurocêntrico. WALSH, Catherine. *Interculturalidade crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver*; 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/132966867/WALSHCatherineinterculturalidade-critica-e-pedagogia-decolonial> . Acesso em: 15 Abril 2018.

<sup>162</sup> ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Trad. B.A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 104.

<sup>163</sup> Ibid., p. 50.

<sup>164</sup> Ibid., loc. cit. [grifo do autor]

<sup>165</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>166</sup> VIRÍLIO, Paul. Cf Documentário sobre o filósofo Paul Virílio, “Pensar a Velocidade” [Penser la Vitesse], dirigido por Stéphane Paoli, em 2008.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> HARVEY, 1992, p. 161.

<sup>169</sup> BENJAMIN, 1995, p. 237.

<sup>170</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>171</sup> BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 90.

<sup>172</sup> ENGELS, 2010, p. 57.

<sup>173</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>174</sup> Dentre eles, o historiador John Aldred, especializado na história dos canais de Salford que havia entrado na mina pela última vez, e o arqueólogo Michael Nevell, diretor de departamento de Arqueologia da Universidade de Salford, especializado no tema.

<sup>175</sup> A pesquisa foi realizada no People's History Museum, na Working Class Movement Library, no Museu da Universidade de Salford (com a Lark Hill Place, reconstituição cenográfica de uma típica rua do Norte durante o Período Vitoriano), além do arquivo do grupo Peel, proprietária de grande parte da região.

<sup>176</sup> ENGELS, 2010, p. 58.

<sup>177</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>178</sup> ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In BENJAMIN, 1984, p. 37.

<sup>179</sup> Ibid., p. 38.

<sup>180</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o Contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 9.

<sup>181</sup> Ibid., p. 10.

<sup>182</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>183</sup> Ibid., p. 77.

<sup>184</sup> Ibid., p. 189.

<sup>185</sup> BAKHTIN, 1987, p. 77.

<sup>186</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>187</sup> EDMUNDO, Luis. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003, p. 475.

<sup>188</sup> BAKHTIN, 1987, p. 07.

<sup>189</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>190</sup> Ibid., p. 10.

<sup>191</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>192</sup> BAKHTIN, 1987, p. 10.

<sup>193</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>194</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>195</sup> Ibid., p. 8.

<sup>196</sup> BERMAN, 1986, p. 34.

<sup>197</sup> BAKHTIN, 1987, p. 42. [grifo do autor]

<sup>198</sup> Dadas as conquistas da classe trabalhadora na Inglaterra, tais grupos sociais possuem associações ativas, consolidando um profundo caráter comunitário, atualmente decadente.

<sup>199</sup> O Barton Aqueduct possui engenharia avançada e até hoje mantém o mesmo sistema operacional.

<sup>200</sup> DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis** – Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 122.

<sup>201</sup> A cena acontecia ao som da famosa canção *Is that all there is*, que diz: “I grew up in a black, sweltering, back breaking, noisy hell/ And when I thought about it, I said to myself is that all there is to childhood/ Is that all there is. Is that all there is./ If that’s all there my friend, then let’s keep dancing”.

<sup>202</sup> *Dirty Old Town* é uma canção do grupo inglês The Dubliners, de 1968. “Dreamed a dream by the old canal / I kissed my girl by the factory wall/ Dirty old town/ Dirty old town/ Clouds are drifting across the moon/ Cats are prowling on their beat/ Spring’s a girl from the streets at night/ Dirty old town/ Dirty old town/ I heard a siren from the docks/ Saw a train set the night on fire/ I smelled the spring on the smoky Wind/ Dirty old town”.

<sup>203</sup> Os *levellers* constituíram um movimento político durante a Guerra Civil Inglesa, comprometido com a soberania popular e a igualdade de direitos.

<sup>204</sup> “We are not immortal / We are all flames / We are infinite”. “Soneto de Fidelidade”, de Vinícius de Moraes.

<sup>205</sup> “Welcome to the Industrial Revolution!”

<sup>206</sup> Primeiras ativistas femininas inglesas do século XIX que lutavam pelo direito de voto para as mulheres.

<sup>207</sup> A “Festa das Flores” era uma tradição inglesa das mulheres que se reuniam para beber e se divertir.

<sup>208</sup> “Come sail your ships around me/ And burn your bridges down/ We make a little history baby/ Every time you come around”.

<sup>209</sup> BENJAMIN, 1984, p. 188.

<sup>210</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>211</sup> *Ibid.*, loc. cit. [grifos do autor]

<sup>212</sup> BERMAN, 1986, p. 33.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>214</sup> A cor alaranjada do canal é fruto do processo de extração de minério de ferro que se acumula ainda hoje sob seu leito, tornando-se uma característica marcante da cultura local.

<sup>215</sup> “Salford LGBT Youth Groups”. Coreografia ao som da música “Believer”, do grupo Imagine Dragons.

<sup>216</sup> São as *Mature Movers*, um grupo de senhoras dançarinas, ao som da canção “9 to 5”, de Dolly Parton.

<sup>217</sup> “Nos bons velhos tempos, as crianças faziam fila cantando; sim, estava chovendo e elas estavam desnutridas, mas lá estavam elas, cantando para sua rainha. Os trabalhadores, sim, tinham péssimas condições de trabalho e viviam na miséria, mas pelo menos tinham empregos. Agora olhe para isso...”.

<sup>218</sup> Durante as entrevistas com os moradores, esta foi a maior queixa que ouvimos: o fim de um período, de uma cidade, de uma maneira de perceber e viver o mundo, aquele mundo, para sempre explodido.

<sup>219</sup> Dizia David, o cão: “O anel ardente de fogo, um teste de agilidade para saltar através do arco. Ou, como eu chamo: ‘Vida Moderna’. Temos feito isso o tempo todo, então não deve ser um problema atravessá-lo”.

<sup>220</sup> O morador nos conta que decidiu construir um pequeno farol diante do canal, em frente à sua casa. No local, repleto de cisnes, sapos, borboletas falsas e gansos “reais” que passeiam pelo canal, criava-se uma espécie de cenografia de uma paisagem litorânea.

<sup>221</sup> “Don’t look at me, love, I can’t save you. I know. A lifeguard who can’t save you. A lighthouse that’s far from the sea. Life’s a bit like that. I can watch you go, but I can’t stop you from going.”



<sup>222</sup> A canção celebrava: “Nunca se esqueça de onde você veio / Nunca finja que tudo é real/ Algum dia, em breve, tudo isso será o sonho de outra pessoa”.

<sup>223</sup> DAMATTA, 1997, p. 122.

<sup>224</sup> BAKHTIN, 1987, p. 9.

<sup>225</sup> DAMATTA, 1997, p. 137.

<sup>226</sup> BAKHTIN, 1987, p. 30.

<sup>227</sup> DAMATTA, 1997, p. 172.

<sup>228</sup> Ibid., p. 173.

<sup>229</sup> FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Indignação**: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora Unesp, 2000, p. 21.

<sup>230</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro, *Travessias – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa*, Coimbra, n. 6/7, p. 15 – 36, Centro de Estudos Sociais, 2008, p. 24.

<sup>231</sup> Tomo o *perspectivismo ameríndio* de Eduardo Viveiro de Castro, estudo dos povos da América indígena e suas cosmologias, na qual “o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista: todos os existentes são centros potenciais de intencionalidade, que apreendem os demais existentes segundo suas próprias e respectivas características ou potências”. (Cf. CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac&Naify, 2015, p. 41.)

<sup>232</sup> “On the ruins of the idea of the civic nation, the suppression of ethnic-cultural nations and cultural diversity has become more visible and, with it, the untold human suffering and social destruction thereby produced. Individual autonomy turns into a cruel slogan as the conditions for effectively exercising autonomy are being destroyed.” (Cf. SANTOS, Boaventura Souza. **Epistemologies of the South – Justice against Epistemicide**. New York: Routledge, 2016, p. 45.)

<sup>233</sup> “O que está em causa não é apenas a contraposição entre o Sul e o Norte. É também a contraposição entre o Sul do Sul e o Norte do Sul e entre o Sul do Norte e o Norte do Norte.” SANTOS, 2008, p. 30.

<sup>234</sup> REBOUÇAS, 2010, p. 137.

<sup>235</sup> SANTOS, 2008, p.18.

<sup>236</sup> “O reconhecimento da persistência do pensamento abissal é, assim, a *conditio sine qua non* para começar a pensar e a agir para além dele. Sem este reconhecimento, o pensamento crítico permanecerá um pensamento derivativo que continuará a reproduzir as linhas abissais, por mais anti-abissal que se autoproclame.” SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal. In SANTOS, 2009, p. 44.

<sup>237</sup> SANTOS; MENESES, 2009, p. 43.

<sup>238</sup> SANTOS, 2008, p. 24.

<sup>239</sup> Ibid.op. cit.

<sup>240</sup> FABIÃO, 2011, p. 84.

<sup>241</sup> “scenographic activism”. BAUGH, Christopher. “Devices of Wonder’: Globalizing Technologies in the Process of Scenography. In MCKINNEY; PALMER, p. 23-38, 2017, p. 34.

<sup>242</sup> “considering identity, nationhood and the challenges of ‘official history’”. Ibid. p.35.



**PERFORMATIVIDADES:**

**O CENÓGRAFO**

**EM SITUAÇÃO**

## PERFORMATIVIDADES

As performatividades constituem um vasto campo de investigação, difícil de definir, utilizado por diversas disciplinas artísticas, a partir de diferentes perspectivas, tendo adquirido ao longo do tempo uma ampla gama de significados. Como uma nova abordagem da linguagem a partir dos atos de fala do linguista e filósofo John Austin, a *performatividade*<sup>1</sup> ou o performativo valoriza o uso concreto da linguagem como uma forma de ação e não de representação da realidade – operação situada na fronteira entre filosofia e linguística – cujas condições de uso determinam o significado de uma sentença, produzindo um campo de tensão ou conexão que origina uma nova força emergente, um carácter performativo. Se, como afirma Schechner, “[a] performatividade está em toda parte”<sup>2</sup>, podendo se referir a uma variedade de temas, como a construção da realidade social<sup>3</sup>, podemos considerar a dimensão do performativo como parte integrante da ‘vida real’<sup>4</sup>.

Os Estudos da Performance, campo transdisciplinar que envolve cruzamentos diversos entre a antropologia, o teatro, a arte, a história, e a realidade dos corpos plurais e dissidentes nos rituais da vida diária, entre outras abordagens, tomam o *comportamento* como objeto de estudo e, desta maneira, em diferentes culturas e contextos, usam a cidade “como um ‘laboratório’ para explorar teorias da prática cotidiana”<sup>5</sup>, afirma Schechner, que é um dos fundadores do primeiro curso na área.<sup>6</sup> Assim, se “[p]erformances são ações”<sup>7</sup>; logo “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudada ‘enquanto’ performance”<sup>8</sup>. O termo *performance*, por sua vez, aqui se refere tanto à chamada “performance art” ou “arte da performance” – cuja origem está ligada às chamadas artes da vanguarda –, como a gestos ritualizados ligados tanto ao cotidiano quanto ao religioso, seculares e sagrados. Como abordagens distintas e complementares, estas *performances* tendem, de muitas maneiras, a se contaminarem, dando origem a uma linguagem sem definição *a priori*, livre, que se dá no agora, na ação do presente, misturando aspectos das artes e do ritual, do local, do global e do “transcultural”<sup>9</sup>, ampliando ainda mais sua dimensão “inclassificável”.

A chamada “virada performativa”<sup>10</sup>, ocorrida a partir dos anos de 1960, deu origem a inúmeras teorias da performance desenvolvidas, sobretudo, pela antropologia cultural e pela sociologia, cujo interesse seguiu em expansão até os anos de 1990, quando os

estudos culturais passaram a empregar tal quadro de referência “para a análise de realidades existentes ou potenciais”<sup>11</sup>, como afirma a pesquisadora alemã Erika Fischer-Litche, reconhecendo a “realidade” específica das atividades e eventos culturais como performativa, e tomando toda a “cultura como performance”<sup>12</sup>. Simultaneamente, como prossegue a autora, “o termo ‘performativo’ recebeu uma reconsideração teórica para acomodar atos corporais explicitamente”<sup>13</sup>, como nos estudos de Judith Butler<sup>14</sup>, que relacionam diretamente os atos performativos aos corporais, destacando sua importância fundamental na constituição da identidade social dos sujeitos, sobretudo, quanto às suas construções de gênero, raça e classe social.

*A arte da performance (performance art)*, particularmente, tem origens nas vanguardas europeias do começo do século XX. O Futurismo, com sua “postura radical”<sup>15</sup>, o Dadaísmo, o Surrealismo serviram de modo anárquico como libertação dos meios de expressão dominantes através de inúmeros manifestos “para demolir categorias e apontar novas direções”<sup>16</sup>, usando “quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material [...], utilizando-os nas mais diversas combinações.”<sup>17</sup> A arte da performance torna-se, portanto, “um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas”<sup>18</sup>, conclui a RoseLee Goldberg, “como forma provocatória de reagir às mudanças – quer políticas, no sentido mais amplo, quer culturais.”<sup>19</sup>

Nas artes cênicas, a performatividade do espaço, da visualidade e de suas matérias tem dado origem a formas híbridas, a partir dos corpos dos atores e do público em atrito com diversos espaços, lugares, materiais, máquinas e dispositivos. Com relação às práticas em palco italiano, desde os “espaços rítmicos” de Adolphe Appia, o *Bühnenbauer*<sup>20</sup> de Bertold Brecht e Caspas Neher, a mistura de cena e público de Jerzy Grotowski, o Teatro da Morte e as embalagens de Tadeusz Kantor, Joseph Svoboda e sua “lanterna magika”, até a performance dos dispositivos orquestrada por Heiner Goebbels, entre a “cenografia performativa” e uma “performance cenográfica”, muitos modos de criação têm sido explorados não apenas por cenógrafos, mas por iluminadores, figurinistas, diretores, sonoplastas, atores, em sua expansão, processo continuado em todo o século XX e XXI. No Brasil, uma teoria da cenografia performativa foi investigada pelo pesquisador Eduardo dos Santos Andrade, que discute a relação entre teatralidade e performatividade na cena contemporânea, com enfoque na atividade das coisas e objetos no contexto da cena.<sup>21</sup>

Já as propostas criadas fora do palco carregam performatividades próprias, variadas a partir do atrito entre a condição dos lugares e das linguagens a eles sobrepostas, criando situações diversas, como ocorre, por exemplo, com os grupos norteamericanos Living Theatre e Bread and Puppet, a cia. catalã La Fura dels Baus, ou a francesa Royal de Luxe que, apesar de conhecidas por fazerem ‘teatro de rua’, guardam modos, enquadramentos, paisagens e perspectivas específicas de intervenção. Outras experiências, como as do grupo britânico Brith Gof ou do multidisciplinar Rimini Protokoll, por exemplo, tem atualizado a relação entre cena, espaço e performance, buscando em diferentes urbanidades e tipologias, estratégias de criação junto à memória dos lugares e ao público.

A produção cenográfica, transitando entre um caráter mais representacional, simbólico ou “performativo”, dependendo das demandas, operações e interesses dos trabalhos (e suas direções), toma diferentes mecanismos, espaços, cenários e materiais como *performance*, como uma experiência performativa, um modo de investigação. Como aponta Lotker, a cenografia passa a ser compreendida “como um modo de encontro e troca fundada sobre as relações espaciais e materiais entre corpos, objetos e ambientes.”<sup>22</sup> Nestas relações, o fazer cenográfico expandido “geralmente trata mais de afeto do que de efeito”<sup>23</sup>, como destacam McKinney e Palmer, despertando-se para a percepção da performatividade da arquitetura, dos lugares, suas paisagens e das coisas em si.

As maneiras pelas quais a cenografia atua “através da organização e transformação do espaço, através da seleção e manipulação de imagens e através da ação dos próprios materiais cenográficos”, dizem os autores, “são muitas vezes indiretas e oblíquas; uma experiência ou um conjunto de potencialidades em vez de uma mensagem singular”<sup>24</sup>. É esta afetividade que, associada ao imaginário, pode reimaginar os lugares, intervir neles, *experimentá-los* de modo provisório, *intuitivo*. Por isso o corpo torna-se um instrumento de travessia e o cenógrafo torna-se, conseqüentemente, um *performer*. Ao se colocar como performer, o cenógrafo não pretende ocupar esta função durante a realização da obra, mas utilizar tal perspectiva para investigar possibilidades de criação expandidas que partem das relações do corpo em direção ao espaço e materiais. Desta maneira, uma potência performativa pode tornar-se performance à medida em que é experimentada, constituindo um caminho de investigação. Por isso o corpo torna-se um instrumento de travessia, um personagem e uma medida deste cenógrafo do Sul que, ao expandir-se em direção às coisas, pode potencialmente atuar como um performer.

Neste sentido, a performatividade tem se aplicado de modo mais consciente, portanto, a inúmeras práticas realizadas "ao vivo", contaminadas por diferentes aspectos corporais e ligados ao próprio fazer, centradas em corpos, instrumentos musicais, materiais ou no seu conjunto. Essas práticas tomam "a performance como linguagem" <sup>25</sup>, como apontou Renato Cohen, um dos pioneiros nos estudos da performance no Brasil. Ainda, Flávio Império e seus experimentos pelo espaço, Lina Bo Bardi e suas "arquiteturas cênicas" em ruínas, o Teat(r)O Oficina em suas produções, entre outros artistas, utilizaram a dimensão performativa da cenografia para criar estéticas e dinâmicas próprias através de procedimentos cênicos diversos, expandindo definitivamente as possibilidades de criação.

Contudo, apesar de tais práticas performativas resultarem em imagens e situações muitas vezes parecidas com os arquivos produzidos no Norte, partem de origens e motivações distintas, em relação às suas realidades vividas, 'apropriadas' ou referidas. Ao agir como um performer, de modo experimental, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* configura uma tática de ação que envolve, além de seu conhecimento técnico, seu repertório cultural e existencial, o conhecimento de seu corpo como um instrumento pelo qual as experiências de travessia se sucedem. Tomando a perspectiva brasileira, Hélio Oiticica, neste sentido, defende que "mais do que acidente, esse caráter experimental ergue-se como algo positivo e caracteristicamente revolucionário nesse contexto" <sup>26</sup>. Para Oiticica,

...não existe "arte experimental" mas o *experimental*, que não só assume a ideia de modernidade e vanguarda, mas também a transformação radical no campo dos conceitos-valores vigentes: é algo que propõe transformações no comportamento-contexto, que deglute e dissolve a convi-conivência. <sup>27</sup>

O *experimental* cutuca, cavouca, escava, revira, como galinhas, um solo. Possui caráter investigativo, curioso, inquieto, material – *performativo*. Assim, a partir de um mundo colonizado cujas regras estão postas (ou melhor, foram impostas), a questão reside então em como percebê-las, manejá-las, rearranjá-las, questionando-as – ou seja, como *experimentá-las*. "No Brasil, portanto, uma *posição crítica universal permanente* e o *experimental* são elementos construtivos" <sup>28</sup>, conclui Oiticica. A cenografia expandida, assim, torna-se um complexo campo de relações afetivas e destrutivas no qual diferentes performatividades são possíveis, inclusive a do próprio cenógrafo, muitas vezes atuando junto às obras, ao vivo, construindo, desfazendo, pintando, cortando, juntando; buscando, através da precariedade intrínseca ao seu fazer, a construção de sua própria linguagem.

## O CENÓGRAFO EM SITUAÇÃO

A reflexão sobre o imaginário expandido a partir de uma perspectiva periférica, leva à compreensão de um cenógrafo (ou artista) *em situação*. Seu procedimento de trabalho pode tomar caminhos diversos, de acordo com as possibilidades que se apresentam, porém, seu interesse sempre buscará se relacionar com as características do local, seu entorno e contexto. Este modo de ação, relacional, opera de maneira tática, e configura-se a partir dos percursos realizados para investigar o local em que atua, buscando modos de se comunicar com o lugar. Assim, a partir de minhas experiências de trabalho e da coordenação de diversos *workshops* de criação, formulo como esse *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* pode se colocar em situação, dando início a um processo de criação que nasce da relacionalidade com o lugar, sua história, sua materialidade, gerando performances. Assim, questiono: poderia o cenógrafo, ao colocar-se *em situação*, atuar como um *performer*?

Ao formular tal proposta, analiso, nesta seção, um conjunto de práticas compartilhadas a partir desta *poética da destruição* inerente ao abandono dos lugares. Essas práticas se tornaram uma plataforma de pesquisa em contínuo desdobramento no meu fazer artístico em espaços não-convencionais. Desta maneira, apresento as abordagens e procedimentos utilizados nesta práxis através da coordenação de experimentos de criação e aprendizagem em cenografia expandida em espaços não-convencionais, abandonados ou sem conservação entre anos de 2008 e 2018, em diversas cidades do país, assim como seus resultados artísticos. Estes processos imersivos seguem, assim como os projetos apresentados na seção “Precariedades”, um percurso que segue da relação com os lugares abandonados à coleta dos fragmentos neles contidos, atualizando-se permanentemente através das experiências compartilhadas em cada prática, passando a compor uma constelação de obras que carregam suas perspectivas, táticas, modos e narrativas, e que compõem um rico repertório de investigação.

Ao colocar-se *em situação* – ou seja, ao interagir com a realidade à sua volta – o *cenógrafo expandido* observa, registra, documenta, vasculha, coleta, imagina, age, transforma. Seu campo de trabalho, no Brasil, se dá em diversas áreas (seja pela necessidade econômica, característica cultural/de mercado ou interesse), passando a

construir uma experiência múltipla, complementar, *transmidiática*, que lhe oferece uma amplitude de maneiras de olhar, enquadrar e agir, possibilitando manipular repertórios diversos, muitas vezes sobrepostos e em contaminação. Assim, ao colocar-se *em situação*, diante dos acontecimentos, conectando e dialogando não apenas campos disciplinares, saberes, lugares e coisas, mas também diferentes temporalidades, sua perspectiva expande-se.

E expande-se porque, diante de seus olhos, todos os dias, avista as ruínas dos diferentes processos de destruição que lhe permeiam. Assim, o *cenógrafo expandido* move-se por entre os escombros para conhecê-los de perto, dar-lhes forma, coletá-los, conviver com eles, rearranjá-los, torná-los matéria-prima, habitação. O *cenógrafo expandido do Sul*, em deslocamento, ao vagar, liberta-se provisoriamente da condição do Angelus Novus de Klee, que “gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos”<sup>29</sup>, atuando de modo *experimental*. Tomando seu corpo como possibilidade, instrumento de medida e ferramenta de trabalho, torna-o elemento construtivo e compositivo, *precário*, configurando novos procedimentos de ação e intervenção que se assemelham ao do performer, de um artista que age *no* agora, e atua de modo processual.

Proponho, neste sentido, a partir da *performatividade intrínseca aos lugares, objetos e materiais abandonados*, a ideia de um cenógrafo que atua como *performer*, cuja ação adquire caráter *performativo* e cujo corpo adentra a cena/obra, passando a criar *situações artísticas*, dedicando-se não apenas a concebê-las, “desenhá-las” e dirigi-las, mas integrá-las, manipulá-las *de dentro* – performá-las, posicionando-se, agindo e inscrevendo-se em relação ao lugar em que atua ao manipular suas condições e características. Como prática performativa, essa cenografia carrega um modo de investigação em constante transformação e, neste sentido, amplia a cada nova experiência realizada suas possibilidades criativas, assim como os elementos que mobiliza, num processo experimental, aberto, em expansão constante, invertendo o eixo de ação do espaço até o corpo para uma ação que parte do corpo em direção e relação aos lugares.

Compreendo, neste sentido, que os processos de ocupação e intervenção em locais específicos caracterizam práticas performativas, dado o modo de relacionamento/ criação que solicita (no qual nos engajamos) e a amplitude de possibilidades que pode



agenciar. Por constituir um trabalho prático, diretamente realizado no local e conectado à sua dimensão temporal, a lógica aplicada a estas intervenções aproxima-se mais da *arte da performance*, processual, do que do projeto arquitetônico, de um certo modelo projetual em geral propositor de uma forma criada exteriormente ao local, idealizada e nele instalada.

A formulação desta *práxis* se soma, portanto, aos estudos na área apresentando uma reflexão teórico-prática sobre o fazer cenográfico contemporâneo, através de uma abordagem relacional para a criação e para os modos de operar da Cenografia, da Direção de Arte e de outras práticas da visualidade contemporânea em campo expandido. Denomino esta série de workshops de criação como *práticas compartilhadas*, ou seja, processos imersivos que envolvem a investigação de lugares abandonados e/ou sem uso, através da proposição de situações artísticas efêmeras, de formatos variados e combinados – entre cena, performance, intervenção, instalação e vídeo – que são propostas e na maioria das vezes, performadas pelos/as próprios/as autores/as. Essas performances, ações, situações, são registradas, editadas e manipuladas, dando origem a resultados transdisciplinares diversos.

Tal modo de investigar o espaço constitui um desdobramento do trabalho de Direção de Arte realizado inicialmente junto ao Grupo XIX de Teatro, em São Paulo. Neste sentido, as práticas compartilhadas seguem, portanto, um processo que se inicia com a escolha de um local, decisão que define muitos aspectos, possibilidades e limites da criação. O imaginário atrelado ao local influencia e muitas vezes determina sua representatividade sociocultural, interessando como campo de pesquisa à medida em que é possível analisar como cada participante relaciona-se com suas diferentes características para a definição de possíveis “temas” para guiar suas criações.

A primeira etapa deste processo é compreender a ideia de um *cenógrafo em situação*. Em oposição à caixa preta do teatro, cuja tipologia e mecanismos, apesar de variados, são pré-estabelecidos e sistêmicos, aqui nada é neutro ou fixo. Suas regras não estão postas. Todos os elementos são significantes e transmitem múltiplas informações, potencialmente *cenográficas*, podendo ser apropriados de diversas maneiras. Assim, suas características passam a criar conexões que, não apenas visual, mas sensorialmente, afetam nossa percepção de modo transversal, expandido. Desta maneira, ao adentrar tais lugares, o *corpo*, estimulado através da visão, audição, olfato,

tato e memória, passa identificar, rememorar e criar imagens naturalmente, estabelecendo relações as mais diversas, associadas às perspectivas e histórias dos lugares e de seus habitantes, em desdobramento constante.

As sensações constituem, portanto, um caminho de escuta do lugar. Na prática teatral em espaços não-convencionais, esta tarefa é antecedida, geralmente, por um texto, roteiro ou argumento, que guia a escolha do local a partir das necessidades dramáticas. Porém, as práticas aqui realizadas invertem esta lógica e, assim, o relacionamento com o espaço e suas condições é que desperta possibilidades de construir *situações*. A partir destes impulsos, muitas vezes associados a experiências pessoais anteriores, fixadas no campo da memória, criam-se repertórios expandidos, articulados em resultados efêmeros ou provisórios, “respostas poético-precárias ao local”. Assim, os aspectos performativos e materiais passam a interessar tanto quanto outros procedimentos, abrindo infinitas possibilidades a partir da lógica inscrita em cada lugar, como a compreensão de sua totalidade como “personagem” ou “obra”.

O historiador de arte Paul Ardenne refere-se a estas práticas em campo expandido como “contextuais”, cuja primazia é dada ao *contexto*, sendo “sua relação indefectível com a realidade”, sua “primeira qualidade”<sup>30</sup> ou interesse. Neste sentido, toda prática contextual seria *site-specific*, pois supõe “a materialização de uma intenção do artista em um contexto particular”<sup>31</sup>, que é a “realidade”. Essa “realidade” se torna o “cenário”, ambiente ou contexto no qual a obra é criada. Tal processo se dá a partir de ações que integram um mesmo procedimento: primeiro, colocar-se em situação “diante da *realidade do lugar*” (no caso de espaços abandonados, em estado de entropia<sup>32</sup>), ou seja, primeiro definir uma perspectiva ou posicionamento específico em relação ao que se vê. Na sequência, construir ou propor-lhe situações, experienciando e intervindo nesta “realidade”, recriando-a provisoriamente com os materiais e ferramentas que o cenógrafo tem à disposição. Assim, passei a questionar: como criar tendo estes locais não apenas como espaço cenográfico para uma determinada história, mas como um discurso artístico independente do cenógrafo? Como estas práticas podem se manifestar, tornando-se cenas, performances, instalações, vídeos?

A partir desta condição de abandono, em processo de destruição e dissolução, a *precariedade* funciona como um modo de ação, uma *poética periférica*. O precário,

portanto, “não é um vilão a ser combatido – assim como o capital e os modos de conhecimento positivistas fazem supor –, mas é potência e pode tornar-se meio de criação e modo de produção”<sup>33</sup>, como aponta Fabião. Assim ao tomar o precário “como referente teórico para pensar performance”<sup>34</sup>, como linguagem intrínseca destas situações, abre-se um caminho possível, uma “estratégia dramatúrgica e psicofísica”<sup>35</sup> de criação, como afirma a artista. Na expansão cenográfica, o aspecto performativo constitui um elemento fundamental que, ao operar de diferentes maneiras, no que se refere ao relacionamento entre corpo, espaço/lugar e materiais, permite uma criação baseada em experiências, e não apenas em visualidades.

O corpo, que atravessa de modo precário os ambientes e as coisas, torna-se conexão entre espacialidade e imaginário, pois é na prática, no fazer, lidando com as questões não apenas poéticas, mas técnicas do local – suas potencialidades, desafios e limites – que o cenógrafo produz experiência para si, para os performers e para o público. Questiono: como a prática da *cenografia em campo expandido*, ela própria, em sua complexidade e temporalidade – em sua linguagem –, pode criar ou constituir performances?

Neste percurso, ao adentrar os locais, ao colocar-se em relação, o cenógrafo passa a perceber seu entorno de modo ativo, criativo, permitindo-se ampliar a escolha de metodologias e procedimentos de trabalho, podendo dedicar-se mais à ação investigativa *in loco*, performativa, do que ao projeto ordenador. É neste sentido que se pode dizer que o *cenógrafo torna-se performer*, age como tal. “Graças à sagacidade conceitual e à dimensão política de seus atos, o pacto do performer com o precário não leva à deterioração, mas à recriação. Essa é justamente”, diz Eleonora Fabião, “a manobra filosófica, poética e política em questão”<sup>36</sup>. Assim, o que lhe parecia, a princípio, falta, torna-se, de modo controverso, sua potência.

Desta maneira, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* inaugura sua prática a partir de suas próprias experiências pois, como um performer, ele “nem aceita nem recusa a tradição artística ocidental; ele propõe uma nova estética – uma estética do precário – e assim dialoga com a tradição (simultaneamente mantendo-a, reinventando-a e abolindo-a)”<sup>37</sup>. As performatividades apresentadas neste conjunto exploram diferentes lugares e elementos – dos espaços abandonados e marginalizados às regiões centrais,

dos vestígios históricos aos detritos do consumo – e compõem diversas linguagens desenvolvidas a partir das relações entre destruição, materialidade e precariedade. Elas atravessam ambientes complexos, propondo situações artísticas efêmeras.

O conjunto destas práticas performativas, em seus resultados precários, possui procedimentos gerais em comum, constituindo uma espécie de roteiro ou sequência de trabalho do *cenógrafo expandido a partir do Sul*. É possível identificar, portanto, consideradas as variações intrínsecas a cada lugar, uma sequência de ações para a exploração de espaços abandonados em processo de destruição, um procedimento de trabalho performativo, apresentado a seguir. Outros aspectos mais específicos das práticas serão apresentados no decorrer desta seção, assim como a documentação dos resultados em registros de fotografia e vídeoperformance, formando um arquivo digital de compartilhamento destes experimentos artísticos.

## O ESPAÇO COMO RELAÇÃO

Um aspecto fundamental para a compreensão da performatividade do fazer cenográfico em campo expandido é seu potencial de relacionalidade, ou seja, a disponibilidade em explorar e interagir com o local ou área – que deixa de ser “neutro” – e dialogar com os diferentes elementos que o habitam ou ocupam. A relação proposta pelo *site-specific* atua diretamente em nossa fisicalidade, subjetividade e comportamento, convocando nosso repertório de experiências anteriores e o diálogo que estabelecemos com os imaginários de cada lugar. O “espaço não-convencional”, portanto, exige posicionamento.

Desta maneira, o *cenógrafo em situação* relaciona-se diretamente com o lugar. Atua de modo fenomenológico, oferecendo-se ao embate com o ambiente, lidando com as percepções, sensações e memórias por ele suscitadas, pois encontra-se afetado pela complexidade das informações ali contidas, despertadas, escavadas e (re)ativadas. Diante do espaço, somos submetidos à sua dimensão não apenas geométrica, arquitetônica e construtiva, mas à sua totalidade. Lotker, neste sentido, destaca que se “o teatro contemporâneo pode frequentemente ser entendido mais como uma ‘situação’ geral do que como uma ‘narrativa’”<sup>38</sup>, determinada pelo espaço, este passa a constituir uma “situação espacial compartilhada”<sup>39</sup> com o público.

Desta maneira, ao estabelecer o *espaço como uma relação*, é preciso considerar sua intrincada rede de posições, agentes, personagens, condições e afetos, incluindo os inúmeros aspectos emocionais entre o cenógrafo, o lugar, o performer e o público, aspectos que podem ser investigados, explorados e estabelecidos. Por exemplo, com relação à experiência na Vila Maria Zélia, proporcionada pelo Grupo XIX de Teatro, ela “possibilita a reflexão sobre o modo de viver da sociedade brasileira em temporalidades anteriores e as relações traçadas a partir desta vivência com a memória pessoal e da cidade, oferecida pelo atrito entre os tempos”<sup>40</sup>. Assim, questiono: com quais intenções ocupamos os locais? O que buscamos neles evidenciar? Como nossos interesses dialogam ou atritam-se com suas características?

A relação com os locais desperta imagens, sensações e ativa os imaginários (pessoais e sociais) a eles associados, seu contexto, tipologia e/ou temporalidade,

abrindo um campo de possibilidades amparado pela “dimensão antropológica do espaço”<sup>41</sup>. Como descreve a socióloga Marion Segaud, “o espaço é objeto de estudo incontornável para as ciências humanas, já que sua análise permite entender melhor as diversas sociedades e, portanto, um certo estado do mundo.”<sup>42</sup>

A compreensão do corpo como campo de experiência, apesar de constituir parte do trabalho do ator ou performer, é ainda uma prática pouco explorada para o cenógrafo, pois o corpo integra, a princípio, um território exterior (a escala humana, o personagem – o outro). O cenógrafo expandido, tomando o local como um dispositivo e uma “realidade”, a própria matéria, encontra-se potencialmente mais apropriado ou “acostumado” a tal condição, sendo parte de sua prática o estabelecimento de relações com o/no/do espaço.

Para o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, a exploração dos lugares constitui uma necessidade. Compreender o espaço como relação permite, portanto, a manifestação das singularidades que cada experienciador terá com cada lugar, gerando sempre uma experiência única, individual, pois em conexão direta com cada repertório. Explica Segaud que

[s]e a globalização leva à uniformização dos espaços e dos modos de vida, simultaneamente ela é acompanhada por um fortalecimento da individualização, da capacidade de cada um de se apropriar, de transformar sua vida cotidiana conformes seus interesses, seus valores, sua posição e suas estratégias na sociedade. O indivíduo está envolvido num vaivém permanente entre global e local, com o qual deve transigir constantemente para produzir sua diferença.<sup>43</sup>

Assim, diante da padronização global de espaços e imaginários, o lugar abandonado, destruído, em *estado de exceção*, permite a manifestação de uma outra imaginação sobreposta à sua condição. No local sem manutenção, desabitado, vazio, indefinido, suspenso entre passado e futuro, uma nova condição pode emergir. Neste sentido, o cenógrafo atua como diretor de arte, enquadrando, identificando áreas e imagens potenciais, numa percepção que varia do micro ao macro, relacionando-se como cada aspecto presente e atribuindo-lhe uma leitura. Neste sentido, o cenógrafo abrange não apenas o lugar, mas sua atmosfera e imaginário, sua “dimensão antropológica” de fluxos e transformações contextuais e de uso.

Pearson e McLucas apontam que as performances específicas ao local “manifestam, comemoram, confundem ou criticam sua localização, história, função, arquitetura ou microclima [...] Elas são inseparáveis de seus *sites*, os únicos contextos em que são ‘acessíveis’”.<sup>44</sup> Assim, através da prática *site-specific*, “um modelo imersivo é introduzido.”<sup>45</sup> O lugar a ser ocupado expande-se de suporte a *agenciador de relações*<sup>46</sup>, tornando-se tanto elemento ativo como dispositivo da criação, de caráter transdisciplinar, através de uma relação entre escuta e proposição. Inicialmente, nesse sentido, é fundamental escutar o lugar, sua temporalidade, formas e atravessamentos. É o tempo, portanto, a chave de compreensão destes locais, sobrepondo-se, muitas vezes, às questões suscitadas por sua forma ou estilo (ou pela falta dele). É preciso permanecer no local por um certo período, percorrer inúmeras vezes suas formas, conhecer sua vizinhança, entre outras dinâmicas, para compreender a partir de quais procedimentos o lugar expande-se e torna-se uma relação, envolvendo seu contexto.

Ao adentrar tais lugares para investigá-los, conhecê-los por dentro, é o corpo que toma a frente, investigativo, caracterizando um processo *a priori* sem regras, o que caracteriza “uma abordagem performativa”<sup>47</sup>, como define Fabião. Nesta, o “corpo-em-experiência”<sup>48</sup>, ao congregar e somar todas as funções (sobrepondo as figuras do dramaturgo, diretor, cenógrafo/diretor de arte, figurinista, ator/performer), é o responsável direto por todas as escolhas, de modo mais intuitivo, tateando e explorando, indagando a atmosfera do lugar, compreendendo-se inserido num sistema de representação.

A historiadora de arte coreana Miwon Kwon aponta, neste sentido, três paradigmas no desenvolvimento histórico da prática *site-specific*: “o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo”<sup>49</sup>, que longe de atuarem cronologicamente ou de modo sequenciado, funcionam como “definições concorrentes, sobrepostas entre si e operando simultaneamente”<sup>50</sup>, compondo a complexidade de cada lugar. Estas práticas, a partir de uma lógica “*time-specific*”<sup>510</sup>, têm na duração do acontecimento sua unidade de medida. No caso dos lugares abandonados, seu caráter arqueológico, não apenas ligado à memória, mas ao processo de sua dissolução, entrópico, sua condição torna-se seu próprio discurso, fazendo de sua temporalidade a própria *performance*.

Neste sentido, o conjunto inicial das minhas práticas realizadas em lugares abandonados propôs uma investigação a partir do tema *destruição*, mobilizando

diferentes repertórios e suscitando percepções variadas dos participantes. O termo, ao carregar uma imensa variedade de significados e associações, pode remeter à

dissolução, assolação, estrago, arrasamento, apagamento, aniquilação, desbaratamento, desagregamento, decomposição, rompimento, liquefação, dilaceração, ruptura, definhamento, queda, desmoronamento, fracasso, arruinamento, ruína, perecimento, perdição, estilhaçamento, despedaçamento, destroço, escombros, resto, derrocada, subversão, reviramento, reviravolta, naufrágio; extinção, eliminação, morte; fulminação, varredouro, golpe, condenação, demolição, extirpação, extermínio, derrota, faxina, roedura, corrosão; supressão, abolição, revogação; sacrifício, devastação, vandalismo, depredação; incêndio, mudança violenta; extração; fim.<sup>52</sup>

Desta maneira, todas as etapas do processo de *destruição* – desde o *gesto destrutivo inicial* à transformação do que é destruído por diferentes técnicas, instrumentos, elementos e processos (a deformação ou fragmentação de sua materialidade), incluindo sua produção de resíduos ou dissolução – podem ser tomadas como estratégia de ação, consideradas como um processo ativo, integrante do ciclo. Neste sentido, o espaço desativado, tanto fruto de falência, falta de recursos, especulação imobiliária como por processos naturais e artificiais de destruição internos e externos (enchentes, quedas de árvores, acidentes, incêndios, explosões, má construção, etc.), resulta em diferentes tipologias e associações. Contudo, apesar da gama de formalizações, o caráter de “esquecimento” destes lugares fragmentados, seu *desinteresse* e invisibilidade os aproxima de uma espécie de anonimato, cuja criação de ações diante de tais paisagens *arruinadas* funciona como uma oportunidade para investigar o imaginário sociocultural inscrito ali e a experiência vital dos participantes. Seria possível estabelecer, portanto, um imaginário comum para a destruição?

Para analisar tal questão, apresento duas práticas realizadas em 2009 e 2012, em Minas Gerais. A primeira, processo inicial que deu origem a esta sequência de investigações, nomeada “Poéticas da Destruição: Tradições do Agora”, aconteceu em um casarão abandonado na região da Pampulha, em Belo Horizonte<sup>53</sup>. A segunda, “Intervenção | Ocupação | Habitação: Processos Contemporâneos em Cenografia”, foi realizada e sediada no Centro Técnico de Produção e Formação da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, em Sabará, num antigo complexo industrial em grande parte desativado, composto por uma série de galpões, edifícios e áreas externas.<sup>54</sup>





Figuras 1, 2 e 3:  
Imagens da casa e o estado de abandono.



Na casa, experiência inicial, a proposta de trabalho deu origem a uma intervenção diretamente na arquitetura existente. Neste experimento, propus aos participantes a escolha de um instrumento para escrever/inscrever no local e uma ferramenta para destruí-lo, como um dispositivo para, em duplas, provocar a *criação de situações*. Neste caso, como a casa seria demolida futuramente, todas as áreas foram disponibilizadas para a intervenção. Os instrumentos utilizados variavam de tamanho, potência e efeito, sendo escolhidos para a escrita: lápis, caneta, carvão, giz, chave de fenda, além de fragmentos dos próprios materiais retirados do espaço (como azulejos); e para as ferramentas: estilete, chave de fenda, martelo, furadeira, marreta. As cenas surgiram tanto a partir de ações com os instrumentos quanto determinadas por espaços específicos (um corredor longo e estreito, por exemplo) ou sua função (uma lavanderia), apoiadas em “microdramaturgias” que conectavam de modo determinante as relações estabelecidas entre as duplas e destas com os lugares. Desta maneira, como cada área foi utilizada ganhou maior importância do que *qual* cômodo ou elemento escolhido, apontando o interesse pelos modos de apropriação e criação que se combinaram a partir da junção destas possibilidades. Destaco algumas propostas realizadas:

### 1. Local: Armário do salão central

**Instrumentos:** martelo e chave de fenda

**Descrição:** uma mulher destrói um armário para “salvamento” de outra.



Figuras 4, 5, 6.

2. Local: Sequência de quartos distribuídos num corredor

Instrumentos: martelo, caneta e grafite

Descrição: um homem persegue violentamente uma mulher, marcando o contorno de seu corpo nas paredes dos quartos entremeados por um corredor.



Figuras 7 e 8.

### 3. Local: Escada caracol e área de serviço

Instrumentos: marreta e tinta spray

Descrição: num diálogo, um homem utiliza a estrutura metálica de proteção da escada como elemento sonoro, criando um ritmo violento, enquanto outro empurra um pedaço da parede (previamente preparada), destruindo-a ao vivo.



Figuras  
9, 10 e 11.

#### 4. Local: “Dependências de empregados”

Instrumentos: giz colorido e furadeira

Descrição: uma mulher marca com giz o corpo de outras mulheres da plateia na parede de um pequeno cômodo, usando uma furadeira de alto impacto para perfurar partes específicas dos desenhos, num violento processo de mutilação. Por detrás da parede, um homem perfura o espaço de fora para dentro.



Figuras 12 e 13.



### 5. Local: Cozinha e solário

Instrumentos: talhadeira, martelo e som portátil

Descrição: um homem retira, com talhadeira e martelo, fragmentos de azulejos brancos pertencentes à cozinha da casa. Em seguida, transporta os cacos até um solário, formando palavras com os pedaços ao som da música “Janelas Abertas Nº2”, de Caetano Veloso, tocada num aparelho de som portátil.



Figuras 14, 15, 16, 17.



A relacionalidade do espaço abandonado se dá, portanto, a partir do cruzamento de diferentes aspectos, variando escala, intensidade e intenção, assim como os limites de ação. A investigação prática realizada no local sobrepõe camadas de significados, somando a história do lugar à sua representatividade e, ainda, aos novos elementos incorporados pelas narrativas criadas pelas duplas.

A escolha de elementos para inscrever e destruir o local ativou o *imaginário* dos participantes para diferentes ações, permitindo a associação de técnicas destrutivas a determinadas emoções ou estéticas. Portanto, é através do atrito entre os repertórios individuais dos participantes, seus imaginários e imaginações, acrescidos às características dos locais, que surgem as células narrativas integrando espaço e ação num experimento que defino como *situação*.

O conceito de *destruição*, por sua vez, referiu-se naquela ocasião tanto à qualidade do espaço quanto à ação nele realizada. Com propostas de intensidades diferentes, a destruição foi tomada como violência, morte, confronto, desconstrução, transformação, precariedade; provocando sentidos e sentimentos variados nos artistas. A ideia de destruição, geralmente associada a um imaginário negativo, à perda – sobretudo na cultura ocidental – pode oferecer outras intenções, mais ligadas à resolução, finitude e transformação, encontrando outras emoções além das noções de violência, vingança, medo, poder, morte.

Neste sentido, algumas cenas exploraram os instrumentos de destruição como dispositivos tanto para a recriação como para comunicação entre realidades, geralmente mediadas por divisórias, conectando dois espaços diferentes, criando aberturas, fendas, *modos de atravessamento*. O caráter diverso das performances, assim como suas linguagens (narrativa, performativa, teatral e cinematográfica), evidencia as experiências resultantes do encontro entre os repertórios do artistas, o lugar e a proposição.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/tradicedilotildees-do-agora.html>

Na segunda prática, na cidade de Sabará, o desafio de se relacionar com a dimensão de uma paisagem entre o fabril e o rural estava, inicialmente, na escolha da escala para estabelecer a relação com o local. O conjunto, constituído por casarões

repletos de cômodos, com pisos e telhado de madeira muito deteriorados, continha muitos materiais, objetos e equipamentos, como carretéis de madeira, máquinas de escrever, material de escritório, mesas, cadeiras, estantes, arquivos e cofres pertencentes à antiga fábrica. Ainda, um galpão semiaberto de pé direito alto, pequenas casas em estado avançado de destruição, uma capela e uma pequena pedreira, além de um vale com vista para o ribeirão Arrudas que corre margeando a histórica estrada da Marzagânia, que liga Belo Horizonte a Sabará.

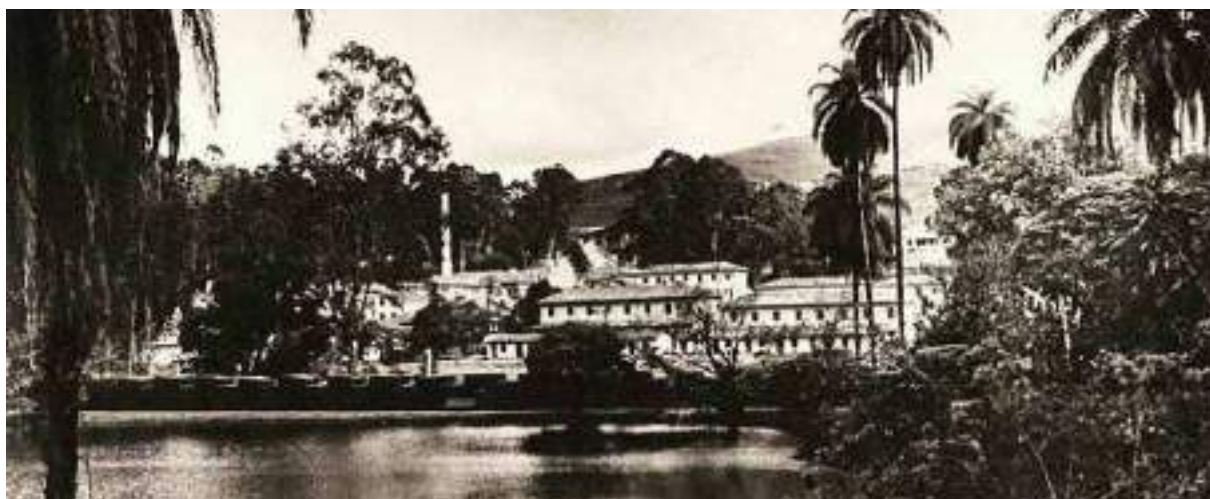


Figura 18: Vista do conjunto fabril com o ribeirão Arrudas.

Figuras 19, 20, 21, 22: Imagens do local e as diferentes situações encontradas.





Se, inicialmente, as “ruínas modernas” da casa localizada em frente à lagoa da Pampulha, próxima ao conjunto arquitetônico criado por Oscar Niemeyer – obra emblemática do modernismo brasileiro –, remetia em seu abandono a um estado decadente e privado, no segundo caso, o conjunto industrial, com sua escala, geografia, materialidade arquitetônica e entorno específicos, remete a um passado coletivo, nacional.<sup>55</sup> Não buscamos, contudo, recontar possíveis histórias dos locais, reconstituí-las, mas propor-lhes novas situações, reinventá-las provisoriamente, atribuir-lhe outros significados, utilizando-os como dispositivo físico (espacial), mas também *heterotópico*, imaginativo, suas ruínas, sugerindo um diálogo temporal que permitiu acessar outras histórias e performances.

Neste experimento, os participantes definiram seus elementos de intervenção assim como os lugares de ação. Neste caso, não especifiquei a *destruição* como tema, devido à acentuada condição dos edifícios, deixando que cada participante encontrasse suas próprias abordagens para suas criações. Apresento algumas propostas:

#### 1. Local: interior de um casarão

**Elementos:** móveis de metal existentes e barbantes

**Descrição:** uma atriz, vestida com longas saias de babados, remetendo a uma figura do passado, encontrava-se amarrada por barbantes aos pilares, móveis antigos, armários, cofres e estantes metálicas existentes no local. Ao mover-se, tentava se desvencilhar daquela herança envelhecida, enferrujada, fantasmagórica.

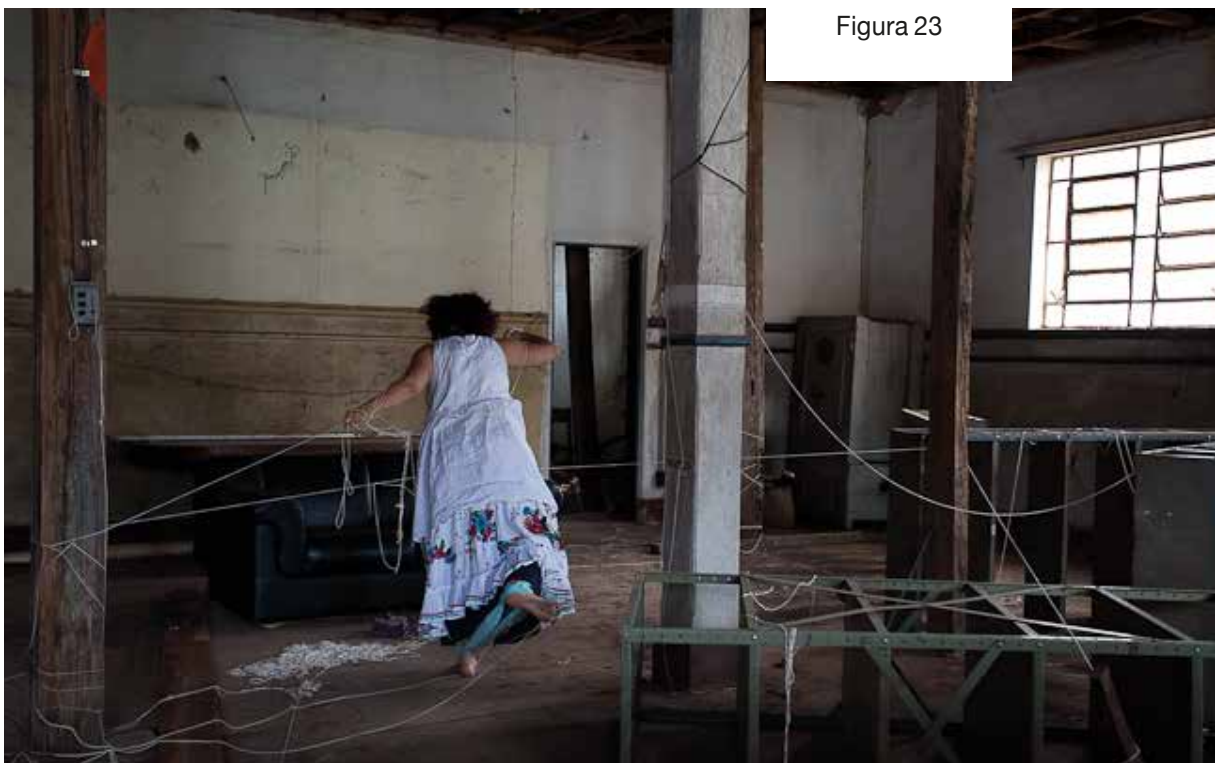


Figura 23

## 2. Local: Área interna de um dos casarões de madeira

Elementos: cadeira de madeira, máquina de escrever e barbante

Descrição: num cômodo entulhado de materiais de escritório e moldes de madeira, em frente a uma janela fechada, revelando frestas de luz, das teclas de uma máquina de escrever antiga, pesada, de metal, obsoleta, saiam inúmeros fios de barbante que seguiam em todas as direções, ocupando todo o espaço ao redor, sendo necessário atravessá-los.



Figura 24

### 3. Local: Vale com vista para o ribeirão Arrudas e a estrada Marzagânia

Elementos: pedras e porta de madeira

Descrição: instalação montada num banco de areia na margem do ribeirão Arrudas, assistida de um vale do outro lado, à longa distância. Um ermitão habita uma casa feita de pedras e realiza ações cotidianas, como pescar e fazer uma fogueira.



Figuras 25, 26, 27.

### 4. Local: Varanda lateral de um casarão

Elementos: fita adesiva

Descrição: a partir da identificação de falhas no guarda-corpo da varanda de um dos edifícios, uma intervenção feita com fita adesiva cobre parte do vão, propondo um novo enquadramento, imagem e material. O público experimentava diferentes posicionamentos e possibilidades de ver a paisagem.



Figura 28

5. Local: Percurso de aproximadamente 500m, entre uma ruela interna até o ponto mais alto do terreno

Elementos: sofá de três lugares e fragmentos de móveis

Descrição: voluntários carregavam um sofá até o ponto mais alto do terreno, de onde é possível contemplar a paisagem saturada pela oxidação da terra vermelha característica da região. No trajeto, atravessamos as ruínas de um pequeno vilarejo, casa, capela, postes de madeira, dormentes empilhados, até encontrar fragmentos de móveis cobertos pela vegetação, e sentar no sofá para apreciar a vista e a estrada, por onde passa um carro tocando uma música disruptiva.



Figuras 29, 30, 31, 32.

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/intervenccedilatildeo-ocupaccedilatildeo-habita ccedilatildeo.html>

Nestes experimentos, a paisagem e a historicidade do conjunto, tão característicos do imaginário mineiro (ao menos na minha percepção), permitiram diferentes relações, explorando as noções de profundidade e escala para construir situações em camadas e perspectivas, assim como em deslocamento que apresentava, no decorrer do percurso e do desenrolar das situações, diferentes relações entre performers, público, lugar e coisas abandonadas. Os materiais utilizados, além dos fragmentos ali encontrados, variaram, mantendo certa *precariedade* em seus modos de uso. Barbante, fita adesiva, tinta, além das próprias roupas/figurinos dos performers, somaram-se a um fazer manual compositivo e de enquadramento, cujas obras, mantendo a diversidade híbrida das linguagens, entre a Direção de Arte, a Instalação e a Performance, unificavam-se pelo caráter imersivo, “fenomenológico”, *precário*, relacional.

Vale dizer ainda que, no mesmo ano, eu voltaria ao conjunto industrial de Marzagão para realizar o experimento “Processos Contemporâneos em Cenografia”. Desta vez, após visitar o local, a prática foi realizada no interior de um dos galpões, a fim de investigar como poderia funcionar o deslocamento daquela atmosfera para um contexto mais “neutro”. Nesta transposição, outros elementos foram incorporados à criação, além dos fragmentos coletados nas ruínas, com iluminação e figurinos mais elaborados. Questiono: como deslocar aquele imaginário, aquelas sensações, aquela atmosfera decadente ali vivida? O que fica destas experiências para o cenógrafo? Como as manipula e reorganiza? O artista visual e cênico Daniel Ducato, participante desta prática, relatou:

Eu me lembro de ir até os casarões abandonados e tecer algumas metáforas visuais com relação à forma com que se encontravam, os vestígios, os ruídos, com os indícios da passagem de outros tempos e, por estar abandonado, ele revelou – durante esse tempo de abandono – um outro olhar e um outro estado de percepção nossa. Surge então uma ressignificação desse espaço por si só, de o encontrarmos numa época diferente, mas com a memória que ficou impregnada nele nesse tempo em desuso. Era incrível como acontecia um despertar mesmo, principalmente dos objetos, da precariedade em que se encontravam e da forma como a gente pôde ressignificá-los numa cena ou para estas metáforas visuais, esses recortes, os novos olhares sobre aquela edificação.<sup>56</sup>

Nesta proposta, evidenciaram-se diferentes relações entre os lugares de pesquisa e o de apresentação, em operações envolvendo tanto composições de “recriação” da atmosfera abandonada com elementos diversos, de modo mais “cenográfico”, como

operações de uso dos materiais coletados, em ações performativas de manipulação, construção ou desconstrução. Entre os elementos coletados, troncos e galhos de árvore, folhas secas, peças modulares de madeira, fragmentos arquitetônicos organizaram-se em composições de caráter instalativo, dadas às relações entre lugar disponível e ação criativa, aproximando-se, de certo modo, de um palco ou uma galeria. Neste sentido, a linguagem “despreenchida” pela espacialidade tende a deslocar-se do lugar aos seus elementos, transformando-se em escalas possíveis, operando por alegorias, narrando através destes elementos.

Enfim, se na primeira imersão, a ação de destruição foi praticada como proposta de intervenção, na segunda, o aspecto fantasmagórico do passado evidenciou a precariedade do lugar através de seus restos. Nestes experimentos, ao dilatar sua escala, a relação com o espaço em abandono, num território de múltiplas possibilidades, tipologias, geografias e materialidades, carregado de referências sociais coletivizadas, permitiu a criação de instalações e performances, confirmando a importância da relação entre corpo e repertório neste tipo de processo criativo. A criação junto ao lugar oferece a oportunidade de um trabalho que requer presença e certa coragem de enfrentamento, assim como na performance. Já na terceira imersão, no retorno ao conjunto industrial de Marzagão, ao deslocar os fragmentos daquela atmosfera a um outro local, fora de seu contexto, dando-lhes “foco”, cada elemento escolhido evidenciou a passagem do tempo ou um estado/condição que remete àquela materialidade, tornando-se documental, arqueológico, podendo remeter, ainda, a uma dimensão alegórica.



Figuras 33, 34, 35: Workshop “Processos Contemporâneos em Cenografia”:  
visita aos diferentes espaços disponíveis.



Figuras 36, 37, 38: Instalações efêmeras realizadas nos locais utilizando materiais neles encontrados.



Figuras 39, 40, 41: Processo final de montagem dos elementos em espaço interno.



Figuras 42 e 43: Registro de onde foram encontrados fragmentos de materiais antes de serem transportados até o local da cena.



Figuras 44, 45: Processo final de montagem dos elementos em espaço interno.





Figuras 46, 47, 48, 49: Cenas das apresentações com iluminação e figurinos.



Figura 50: Registro realizado de dentro do ônibus que levava o grupo de Belo Horizonte a Sabará. Ao fundo, ruínas de uma pista suspensa compõem a paisagem.

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/processos-contemporacircneos.html>

## REPERTÓRIO DE AÇÕES

O exercício de aprofundar o olhar sobre o local e as relações que nele se apresentam permite que se diferenciem imaginários sobrepostos que não são possíveis de se identificar sem o tempo dilatado da convivência. A percepção, apesar de parecer objetiva, “neutra”, constitui um dispositivo fundamental da subjetividade que forma tanto nossos arquivos como nossos repertórios, imaginários pessoais e coletivos. Como aponta Silva, se “[a] construção dos imaginários [...] obedece a regras, representações, formações discursivas e sociais profundas, de intensa manifestação cultural”<sup>57</sup>, toda ação contemplativa segue também tais regras, pois “as operações visuais e cognitivas da cidade atuam sob formas veladas de censura que afetam nossa percepção”<sup>58</sup>, descreve o autor.

Assim, o repertório de experiências produzido/adquirido no local soma-se (ou, em vários casos, opõe-se, conflita-se, atrita-se) à “memória arquivada”<sup>59</sup> dos participantes. De acordo com Diana Taylor, o *repertório*, como um instrumento de investigação, encena a *memória incorporada* – “performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, atos geralmente tidos como conhecimento efêmero, não reproduzível. O repertório também permite a agência individual, referindo-se ao ‘descobridor’, ‘aquele que encontra’”<sup>60</sup>. Neste sentido, a observação dos locais, ao construir um repertório de espacialidades único, desconstrói e amplia os arquivos que carregamos, nossa “realidade”, continuamente influenciados pela padronização imposta pelas mídias globais. As práticas de percepção envolvem a desconstrução de um enraizado processo de *colonização visual*, daí a importância deste repertório como uma prática encarnada e incorporada de ação, formulando seu conhecimento à medida em que é praticado, através de experiências. A exploração imersiva, então, transmite ações corpóreas “reais”.

É neste sentido que o repertório passa a compor um modelo ‘periférico’ de arquivamento, mais prático do que teórico, ou antes, um repertório cuja teoria é corporificada. Como defende Taylor, “as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos.”<sup>61</sup> O repertório, portanto, “requer presença – [as] pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estarem lá’, sendo parte da transmissão.”<sup>62</sup> Seu caráter documental, realizado *através do corpo e suas ações*, passa

a criar uma experiência encarnada, incorporada, cujo processo criativo se dá através das práticas de exploração e expansão das operações que realiza. Assim, ao “[l]evar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento”<sup>63</sup>, como propõe Taylor, o *cenógrafo expandido a partir da perspectiva do Sul*, como procedimento de investigação, vive suas experiências como um modo de criar e de aprender, configurando uma práxis imersiva e tornando-a *documento*.

Também chamada de “trabalho de campo”, a observação como instrumento de conhecimento é utilizada também em outras práticas associada aos lugares, como nas artes visuais, na arquitetura, no urbanismo, na geografia e na arqueologia, que, interessadas em aspectos distintos, propõem modos de leitura e de ação do espaço diversos. Neste sentido, “[o] repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional”<sup>64</sup>, como aponta Taylor, conectando outras sensibilidades e percepções através de experimentos imersivos.

As práticas, neste sentido, a fim de ler subjetivamente os lugares, buscam atravessar os imaginários aos quais tais imagens estão associadas, reinterpretando-as. Os imaginários, portanto, constituem um componente fundamental da experiência de percepção pois evidenciam nossa compreensão e intenção diante do espaço ou de uma determinada situação nele criada. De acordo com Silva, os imaginários

não são apenas representações abstratas e de natureza mental, mas também encarnam ou se “incorporam” a objetos cidadãos que são do conhecimento público e dos quais podemos deduzir sentimentos sociais, como o medo, o amor, a raiva ou as ilusões. Tais sentimentos cidadãos são tão arquiváveis quanto os textos, as imagens, os sons, as produções de arte ou os textos de qualquer outra matéria onde o imaginário impõe seu valor dominante sobre o próprio objeto. Desse fato deduzimos que todo objeto urbano não tem somente uma função de utilidade objetiva, também sua função pode receber uma valoração imaginária que o dota de outra substância representacional.<sup>65</sup>

O relacionamento com os espaços, nesta perspectiva, efetiva uma prática que provoca o imaginário e a percepção, aguçando-os, muitas vezes em conflito, permitindo uma escavação pessoal-social dos lugares de investigação e transformando o modo de criar a partir do lugar. Ainda segundo o autor, se “os estudos sobre imaginários se dedicam a entender de que forma construímos e arquivamos na memória individual e pública, desde

nossos desejos e percepções sociais até nosso modo grupal de viver, de habitar e desabitar nosso mundo”<sup>66</sup>, estes servem, neste sentido, como um modo de *construir situações*. Os imaginários, portanto, ao se apoiarem num domínio social comum, constituem “uma força reguladora da vida coletiva, ao representar uma adesão a um sistema de valores, que por sua vez, leva às ações”<sup>67</sup>.

É neste sentido que Pearson define o reconhecimento do local a partir da expressão “*going and doing*” (*indo e fazendo*), compreendendo que as ações iniciam-se “comigo”, ou seja, com o “*me-performing*” (“eu-performando”), como um “praticante auto-reflexivo”<sup>68</sup>. Define-se, portanto, uma primeira situação diante da qual se está. Assim, a partir da experiência imersiva que posiciona o cenógrafo em relação ao lugar, estabelece-se uma ação performativa, mesmo que (geralmente) involuntária. Ao revelar o corpo como instrumento, o cenógrafo passa a lidar com a própria criação “de dentro”, testando diferentes procedimentos e enquadramentos de acordo com cada local, e não segundo referências exteriores. Ao tornar-se performer, o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* “investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição, em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte”<sup>69</sup>, como descreve Fabião, tornando-a um modo experimental de criação.

Ainda, as ações de observação, posicionamento e enquadramento, procedimentos cinematográficos permeados por “efeitos” de zoom, *travellings*, panorâmicas e *plongés*, exploram modos de abordar os lugares não apenas através da fotografia, mas também do vídeo, que passa a ser utilizado como uma ferramenta documental de registro poético, um modo de *arquivar* as experiências. Traduzem o olho do cenógrafo, operando como um dispositivo de transmissão das experiências no lugar de modo incorporado, pois o próprio cenógrafo passa a registrar e enquadrar, criando uma espécie de “filme” sobre as experiências. Dado o caráter investigativo, alguns destes vídeos deram origem a videoperformances, registros das performances realizadas em diálogo com a câmera. Estas experiências criam imagens que, tanto estáticas como em movimento, traduzem as relações com os lugares, expandindo os repertório de ações do cenógrafo.



Figuras 51, 52, 53, 54: Registros realizados na casa da Pampulha.

Além dos registros performativos, a *coleta de fragmentos*, identificando e selecionando seus interesses, funciona como uma extensão do olhar tornado gesto, vasculhando o local. Assim, estes passam da condição de exclusão à de evidência, tornam-se um *objet trouvé*. Esses elementos são utilizados pelos participantes, integrando suas composições, podendo ser usados como objeto, suporte, material, etc., em apropriações que, em geral, mantêm suas características. O fragmento aparece aqui tanto como uma alegoria da *memória* afetiva, vestígio reconhecível ligado ao passado individual ou coletivo, quanto como *figura*, utilizado como “matéria-prima”, propiciando um estranhamento visual. Em suas diversas escalas, materiais e formas, os fragmentos – reconhecíveis ou irreconhecíveis de acordo com sua proporção em relação ao todo original e com o estado em que se encontra – tornam-se os elementos de trabalho do cenógrafo.

A coleta de peças em estado avançado de destruição passou a ser investigada por mim na Vila Maria Zélia durante a criação do espetáculo *Hygiene*, em 2005. Neste, a “direção de arte foi construída pela aceitação do princípio do fragmento, que traz consigo a expressão do inacabado ou, ainda, de outra forma de acabado”<sup>70</sup>. Naquele caso, os fragmentos mantiveram tanto sua função como objeto de cena, com sua finalidade reconhecível, assim como funcionaram como matérias-primas a partir de sua materialidade, resistência e qualidades estéticas, utilizados para outras finalidades. Ao tornar-se imagem/figura, o fragmento documenta o tempo no qual “a história se configura não como processo de uma vida eterna, mas de uma decadência inevitável”<sup>71</sup>, como afirma Benjamin. Os fragmentos do processo de arruinamento são, portanto, carregados de uma imensa potencialidade para iniciar narrativas. Marcado pelo uso, envelhecido, transformável, o fragmento opõe-se aos produtos novos, brilhantes, inteiros, sem marcas ou histórias.



Figura 55: Fragmentos de materiais encontrados nos espaços abandonados da V. Maria Zélia (São Paulo).

A coleta de fragmentos constitui, a princípio, uma prática arqueológica. A arqueologia, ciência que estuda as culturas e os modos de vida das diferentes sociedades humanas do passado e do presente a partir da análise de objetos e vestígios materiais, permite realizar, justamente por sua incompletude, um processo de investigação e leitura no qual outros modos podem ser iniciados através da recombinação entre suas partes. Desta maneira, as práticas artísticas de coleta tomam tais resíduos como um procedimento documental, porém, de caráter alegórico, significando através de seu estranhamento.

Assim, os fragmentos deram origem, num primeiro conjunto de práticas, a instalações e performances realizadas no local onde foram encontrados, sendo posteriormente deslocados de seus contextos originais. Tais deslocamentos foram explorados de modo mais aprofundado nas práticas “Arqueologia Contemporânea”, realizada em um casarão abandonado em Ribeirão Preto/SP, em 2009, “Arqueologia da Roupas”, de 2008, e “Gambiarra/Chuva”, de 2009, ambas realizadas nos armazéns da Vila Maria Zélia, e “Tramas – A reinserção de materiais na Direção de Arte do filme Rendas no Ar”, realizado em Florianópolis, em 2011. Esta sequência de experimentos compartilhados apresenta propostas de criação a partir dos materiais coletados, envolvendo imersões em seus contextos originais, bem como suas operações de travessia e recomposição.

A primeira delas, “Arqueologia Contemporânea”, propôs ações de registro e coleta de vestígios materiais em um casarão abandonado e num terreno baldio na região central da cidade, dando origem a coleções heterogêneas, que foram, posteriormente, utilizadas na criação de instalações cenográficas montadas em outros espaços. Ribeirão Preto, no nordeste do estado de São Paulo, minha cidade natal, tem sua história ligada à produção agrícola de monoculturas, primeiro de café, chegando a ser conhecida como a “capital mundial do café”, e depois de cana de açúcar, quando ficou conhecida como “Califórnia brasileira”, associando a ascensão do agronegócio ao clima<sup>72</sup>.

O imaginário da cidade encontra neste edifício arruinado, datado de 1923, uma possibilidade de releitura de seu passado, que sofre diretamente os abalos da Crise Mundial de 1929, que comprometeu drasticamente a exportação do café brasileiro.



O Palacete é uma edificação de estilo eclético construída em alvenaria para abrigar a casa de Albino Camargo Neto, figura pública que tornou-se posteriormente prefeito local. Baseado na edificação burguesa francesa, com ornamentações em estilo *art nouveau*, esta obra exemplar da elite agrária paulista busca transportar e adequar o estilo Segundo Império parisiense à cidade, também conhecida na época como “Petit Paris”. A edificação, localizada próxima ao “quarteirão Paulista”, região central e histórica com desenho urbano inspirado no modelo haussmaniano, foi tombada em 2007 pelo Conselho de Preservação do Patrimônio Artístico e Cultural de Ribeirão Preto<sup>73</sup>. Seu estado de ruína total, parcialmente destruído desde seu tombamento, passou por um incêndio e por atos de vandalismo, e pertence ao meu imaginário de infância, pois sempre, ao passar pelo Palacete, imaginei adentrá-lo.



Figura 56: Fachada do palacete Albino de Camargo Neto, em Ribeirão Preto.

Aquela espacialidade, incendiada, ocasionou seu desmoronamento e a deterioração dos seus cômodos internos, cujas imagens arruinadas possuem impressionante beleza. Entre os muitos escombros espalhados e investigados pelos participantes, era possível ainda encontrar pinturas de estêncil adornando parte das paredes com representação estilizada de padrões naturais, ornatos geométricos e florais de cores variadas, estátuas, além de fragmentos da arquitetura original, como adornos, tijolos, volutas, peças de cerâmica, peças forjadas em ferro, ferragens enferrujadas (dobradiças, parafusos, etc.), pisos de ladrilho hidráulico e pedaços do madeiramento do telhado queimado, elementos que remetem a uma época de apogeu. O casarão destruído remete a uma passagem do escritor francês Honoré de Balzac, onde afirma que “as [ruínas] da Burguesia serão um ignóbil detrito de cartonagem, de gessos, de coloridos”<sup>74</sup>. Estávamos, pois, sobre um destes restos burgueses, ruína da modernidade periférica.



Figuras 57, 58: Detalhes do interior do palacete Albino de Camargo Neto, em Ribeirão Preto, com entulhos e lixo abandonados.



Figuras 59, 60, 61: Participantes registram imagens e coletam materiais de interesse.

Próximo àquela ruína, a exploração de um terreno onde uma edificação havia sido recentemente demolida, aguardando novo destino, possibilitou coletar ainda fragmentos de objetos que compunham outros imaginários aos anteriormente encontrados, sobrepondo através dos materiais, diferentes temporalidades. Entre os pedaços da demolição, garrafas e embalagens de comida descartável, foram encontrados objetos de uso pessoal, lápis de cor, garfo de metal, bonecos e diversos materiais plásticos. Ao agrupar os materiais coletados, cada participante passou a formar arquivos subjetivos, coleções provisórias às quais era possível ainda criar subgrupos aproximando seus elementos pela materialidade, função ou universo pertencente, explorando diferentes maneiras de organizá-los, compondo um relicário daqueles locais, uma espécie de *coleção arqueológico-cenográfica performativa*.



Figuras 62, 63 : Investigação de terreno baldio próximo ao palacete para coleta de materiais.

As propostas finais, expostas de modo *expográfico*, utilizaram os fragmentos para a composição de dispositivos cenográficos que incorporavam aquelas materialidades. “Em vez de uma reconstrução do passado a partir de seus restos mortais, trata-se de uma recontextualização”<sup>75</sup>, como define o arqueólogo Michael Shanks, na qual outras narrativas podem ser imaginadas. Esta “arqueologia contemporânea” buscou revelar, portanto, qualidades específicas dos materiais coletados, assim como a exploração das maneiras de combiná-los, utilizando suas formas e associações, além do corpo e o espaço, para criar situações performativas e instalações cenográficas a partir de suas memórias anteriores e de suas “memórias incorporadas”<sup>76</sup> à experiência vivida, formando um repertório, “um inventário”<sup>77</sup>, como aponta Taylor, capaz tanto de revelar restos específicos como de revelar sua recriação em outros contextos.



Figuras 64, 65, 66, 67: coleções de fragmentos escolhidos pelos participantes.



Figura 68: Proposta final de uma participante (Paula Braga).

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/arqueologia-contemporacircnea.html>

Já em “Arqueologia da Roupas”, convidei o figurinista Kabila Aruanda e a museóloga Giselle Peixe, integrantes da UAP<sup>78</sup>, para colaborar numa investigação transdisciplinar sobre as roupas, envolvendo diferentes saberes – o modo construtivo das roupas (modelagem, corte, tipos de tecidos e técnicas de costura), sua história (época de criação dos tecidos e aviamentos, memória dos usos e das modas) e sua dimensão performativa para além do corpo, ou seja, sua espacialização, dando origem a figurinos, objetos, instalações e performances. Interessado em expandir os conceitos explorados durante as práticas, as orientações sobre o experimento a ser criado partiram, neste caso, de três diferentes campos de conhecimento, complementares.

A prática, ao investigar um tipo específico de elemento descartado, as roupas, buscava em suas formas, tecidos, cores e estampas, estilos e “modas”, modo de confecção e detalhes de acabamento, um caminho para iniciar o processo criativo, não a partir de sua aparência, mas de sua materialidade e dos valores socioculturais a ela associados, suas entranhas – uma *arqueologia das roupas*. Como afirma a pesquisadora

Donatella Barbieri, “[s]eparada do cotidiano através de um espaço e tempo emoldurados, a performance transforma roupas em figurinos, objetos carregados e complexos [...], através dos quais leituras da existência humana podem ser articuladas.”<sup>79</sup>

A proposta surgiu, portanto, buscando atravessar a compreensão destas peças como “roupas” ou “figurinos”, tomando-as como um território investigativo que remonta aos processos industriais e transacionais de fabricação, assim como sua circulação social e sua alta rotatividade em nossa vida cotidiana. Agrupando grande quantidade de roupas que são descartadas diariamente, além de peças e tecidos usados, doados, encontrados e produzidos, como sobras e aparas usadas na confecção de figurinos, passamos a compor um arquivo abandonado, utilizando ainda parte de nossos acervos – restos de figurinos do Grupo XIX e da UAP – como matéria-prima, disponibilizando-os aos participantes e indagando: quem havia produzido tais roupas? Quem as havia descartado? O que seria possível fazer/criar a partir daqueles descartes?



Figura 69 – Pilha de roupas e tecidos – workshop “Arqueologia da Roupas”.

A investigação “arqueológica”, incentivada pelas análises de Giselle sobre a historiografia das roupas e dos costumes (por exemplo, a época em que foi criado o zíper, a introdução de um tipo de material industrial e o imaginário a ele associado); de Kabila, a partir da desconstrução manual das peças, revelando sua época, local de manufatura, detalhes técnicos de execução como bainhas, entretelas, enchimentos); e por mim, discutindo sob quais perspectivas manipular aqueles materiais e recriá-los num ambiente, tomando suas características, seu imaginário e sua composição como percurso criativo, provoca um fazer que, deslocado da necessidade de confecção de figurinos, expande seus processos de inventividade em busca de linguagens próprias, autorais.

Como afirmam os arqueólogos Olsen, Shanks, Webmoor e Witmore “[o]s restos do passado estão à nossa volta. Reconhecemos o passado como coextensivo espacialmente com o próprio trabalho que tenta articulá-lo”<sup>80</sup>. É, portanto, entre passado e presente, na condição das pilhas de escombros benjaminianas, que se desenvolve uma relação entre nossos corpos, as coisas, seus lugares e o tempo. Assim, para dar forma a esta imagem, preparamos uma mesa com uma grande pilha de roupas e seus pedaços, sendo necessário vasculhar tais destroços. Inicialmente despertado/a pela curiosidade, cada participante, ao manipular as peças para encontrar o que lhe interessa, passa a ser habitado por inspirações, ideias e associações, dando vazão a um processo criativo que pode tomar forma no embate entre os materiais e o corpo, a partir de suas performatividades. Ao não responder às necessidades específicas dos figurinos (como facilidade de troca de roupa, conservação, movimento específicos, etc.), os criadores puderam se dedicar à investigação de suas próprias performances, em processos nos quais a materialidade e sua relacionalidade passam a interessar mais que as composições narrativas, experimentando novas linguagens e modos de criação.

Figura 70: Algumas propostas do workshop “Arqueologia da Roupas”.





Figuras 71, 72: Algumas propostas do workshop “Arqueologia da Roupas”.

Link: <https://www.boellirebocas.com/arqueologia-da-roupa.html>



Ao utilizar tais peças usadas e descartadas, tomá-las na mão, experimentá-las, imaginar outros usos, mesmo que provisórios, efetiva-se uma transformação em sua condição: elas se tornam *arquivos incorporados*. Neste sentido, no *workshop* “Tramas – Processo Compartilhado de Reinserção de Materiais da Direção de Arte do filme Rendas no Ar”<sup>81</sup>, empregou-se o mesmo procedimento de coleta, agrupamento e compartilhamento de objetos e materiais, neste caso utilizando um recorte contextual particular: o imaginário associado à cidade de Desterro, antiga Florianópolis, no final do século XIX. Usando como locação o conjunto patrimonial da Fortaleza de Santa Cruz da ilha de Anhatomirim<sup>82</sup>, datada de 1739, o filme buscou contrastar tal materialidade adensada ao universo das rendas tão presente em todo o litoral brasileiro, suas tradições manuais e composições fluidas e delicadas que carregam certo mistério, funcionando tanto no corpo como no espaço como veladuras.

Coordenado pela equipe de Direção de Arte (Renato Bolelli Rebouças, Kabila Aruanda, Bukuritós Aruanda, Vivianne Kiritani e Giselle Peixe), o *workshop* foi realizado no Centro de Referência da Renda de Bilro de Florianópolis<sup>83</sup>, reunindo rendeiras, bordadeiras e tricoteiras locais, além de artistas, pesquisadores e estudantes num ateliê compartilhado para congregar saberes e fazeres sobre “tramas” e “rendas”, elementos utilizados para a construção da visualidade do filme. Ali, atritavam-se gerações, histórias, práticas e materiais coletados, doados e cedidos por artistas em São Paulo e Florianópolis. Nosso interesse foi criar um “acervo” de elementos que funcionasse, no caso das rendas, linhas, fitas e outros tecidos semelhantes, como matéria-prima para o tramar, o tecer, o enredar. Além destes, peças de roupa e objetos anônimos e históricos compunham tal conjunto e imaginário, auxiliando e provocando a criação junto ao imaginário com o qual estávamos trabalhando.

A prática iniciou-se, portanto, com a abertura das caixas e malas onde os materiais e objetos estavam guardados pelos próprios participantes, numa descoberta direta das coisas e suas possibilidades de uso. As peças usadas foram coletadas, além do acervo da UAP, a partir de uma campanha criada na cidade, buscando envolver, ainda, moradores locais e seus “patrimônios materiais-sentimentais”, independente do estado de conservação. Dizia a divulgação: “[s]ão aceitas rendas, roupas antigas, acessórios, fotografias, móveis e objetos marcados pelo tempo, inclusive com manchas, rasgados ou quebrados”<sup>84</sup>. A expressividade destes materiais poderia residir justamente em sua

temporalidade, em seus processos de envelhecimento e fratura, que lhes confeririam uma dramaticidade única. Como numa *ação performativa*, os elementos, ao serem revelados e expostos, foram manipulados livremente em atos de apropriação e proposição efêmeros, sendo continuamente agrupados e reagrupados durante o período de pesquisa, num processo criativo contínuo, experimental e coletivizado que oferecia sentidos diversos para cada conjunto de coisas, reinaugurando-as provisoriamente.



Figuras 73, 74, 75: Workshop “Tramas”, em Florianópolis (SC).

Link: <https://www.bolellireboucas.com/tramas.html>

Link: <https://www.bolellireboucas.com/rendas-no-ar.html>

Aos poucos, os materiais foram encontrando usos variados para a criação de figurinos e adereços. Junto às peças reunidas durante o workshop, foram utilizados móveis e objetos cedidos por diversas instituições locais – escola municipal, igreja matriz, prefeitura –, além de acervos privados e do Museu do Lixo<sup>85</sup>, uma iniciativa que desde 2003 reúne peças resgatas pelos funcionários de uma autarquia de gestão de resíduos, formando uma rede de empréstimos e doações na cidade. Deste modo, surgiu um gabinete com o imaginário da cidade que, associado às imagens históricas do período, utilizadas como referência, originando um universo de inúmeras bricolagens. Pela mistura de condições, linguagens e períodos, os elementos foram agrupados tanto por funções como pelas cores e texturas, criando conjuntos que conferiam unidade visual aos diferentes grupos e lugares da narrativa. Assim, os elementos doados foram tingidos e pintados artesanalmente, conferindo através da reação de cada material às cores, uma paleta natural.

Além destas experimentações com elementos têxteis, prática que segue até hoje em pesquisa junto aos artistas da UAP<sup>86</sup>, passei a investigar também processos de criação a partir de outro material descartado visto com muita assiduidade na paisagem global: o plástico. No workshop “Tradição: Gambiarra/Chuva”<sup>87</sup>, realizado no armazém da Vila Maria Zélia, as sacolas plásticas foram usadas para explorar a chuva de modo intencionalmente *precário*, tanto utilizando o corpo, criando figurinos e capas, como o espaço, dando origem a instalações – pela arquitetura dos armazéns da vila, de origem inglesa, era possível aproximá-los, de algum modo, da espacialidade que encontraríamos posteriormente na cidade de Manchester. Torna-se fundamental, nestas *práticas de deslocamento* de obras relacionais e *site-specifics*, considerar as características e condições dos locais onde são feitos os experimentos iniciais e/ou do processo de criação e sua estreia. Tal relação, acredito, é sempre *performativa*, mesmo que involuntária, pois ao sair da caixa preta, o *cenógrafo expandido* necessita posicionar-se continuamente.

Desta maneira, tomando as considerações sobre os diferentes lugares, as sacolas funcionaram como matéria-prima disparadora de criações, experimentadas cheias de ar, de água, iluminadas e “ventadas”, compondo arranjos entre as formas, texturas, cores, volumes e seus modos de amarração. As situações experimentadas funcionaram criando um repertório prático para ser aplicado na montagem, dando origem à nuvem de sacolas utilizada na peça “Memória da Chuva”, coletadas tanto em São Paulo como em Manchester, mesclando desta maneira diferentes tipologias de um determinado material.



Figuras 76, 77, 78, 79: Workshop “Gambiarra”.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/gambiarra---chuva.html>

Finalmente, em 2017, o workshop teórico-prático “Globalização, Performance, Situação – Cenografia Contemporânea rumo à Performatividade”, realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, explorou o caráter altamente rotativo do ciclo de produção, consumo e descarte através da coleta e catalogação de diferentes tipos de resíduos plásticos (suas cores, tamanhos, texturas e formas) e a criação de uma experiência entre instalação e performance. A imensa quantidade de material coletado deu origem a uma espécie de “universo plástico”, feito de restos de plásticos de todos os tipos – material de dissolução secular – como uma alegoria de nossa relação com o consumo: após a euforia de sua aquisição, de sua posse, o rápido desinteresse e consequente descarte. Esta melancolia que os materiais abandonados carregam, como um “sentimento” ou “vibração”, deu origem a uma espécie de “distopia”, repleta de formas sobrepostas transparentes, leitosas e opacas. Por seu volume excessivo, o plástico tende, no manuseio, a ser empilhado, dobrado, enrugado, dando origem a muitas dobras, reconstituindo-se em camadas, *neobarrocas*.

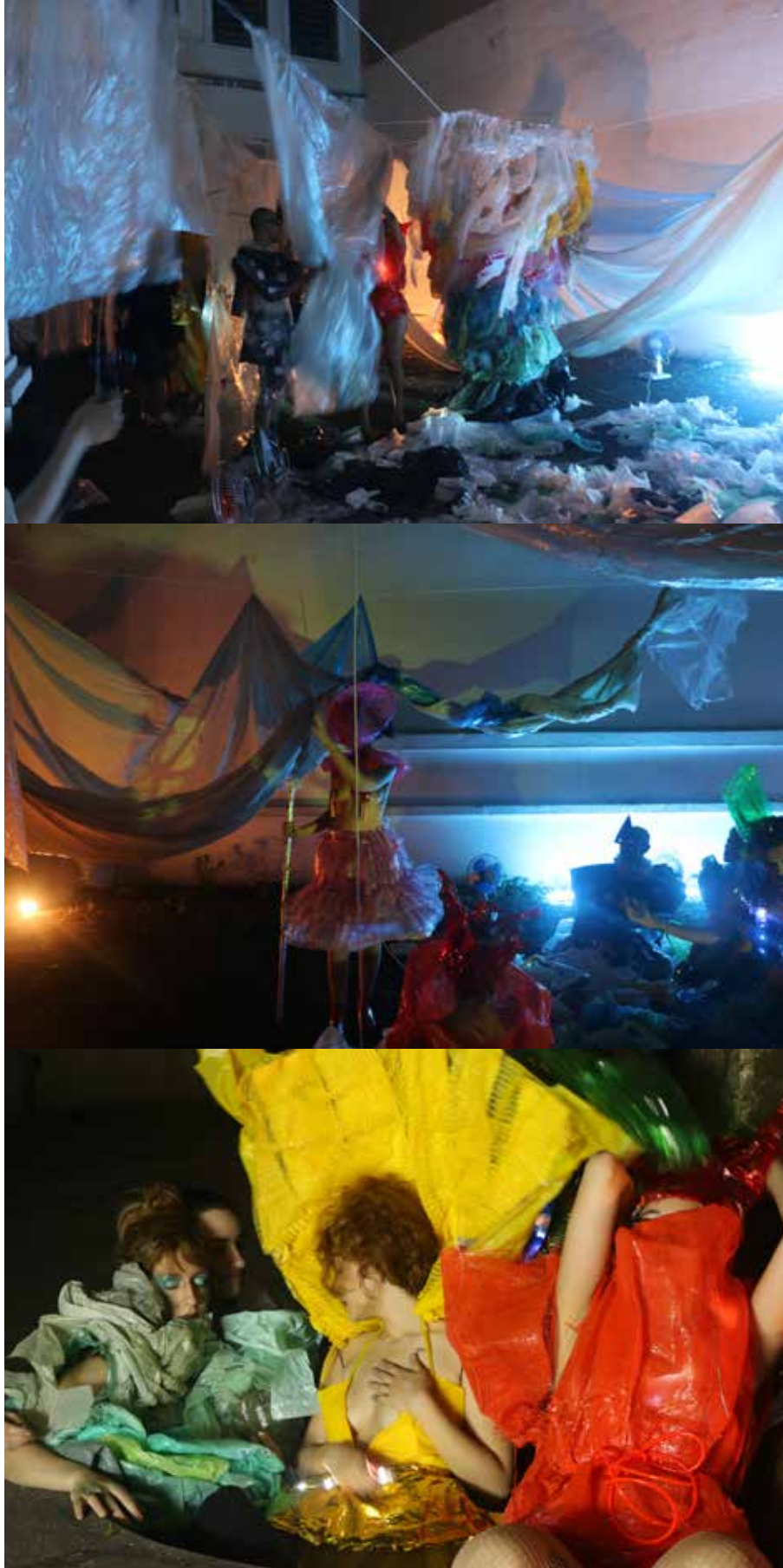
Além deste lugar, o grupo criou também, na ocasião, figurinos todos feitos de plástico, de cores diferentes. Construídos com elementos simples, como fitas e cordas, entre outras soluções, os figurinos, ao serem usados, revelavam através dos movimentos inúmeras possibilidades de formas, através dos contrastes e aproximações entre texturas e tonalidades. Para mim, tal atmosfera assemelhava-se ao fundo do mar, um mar “real”, repleto destes resíduos. Nesta alegoria, soma-se ainda um dispositivo cenográfico criado como parte desta instalação, uma espécie de tornado, ciclone, movimento vertical do vento que, neste caso, carregava em sua fúria centenas de sacolas e embalagens, despejando-as em outros locais. Este pode ser visto como a tempestade do progresso de Benjamin, ao ventar os ventos da destruição, que levam consigo seus escombros.

Assim, a pesquisa sobre o plástico expandiu sua escala e abrangência, do corpo à nuvem e da nuvem às cidades ou ao fundo do mar, retornando ao corpo. Pelas inúmeras camadas de plásticos, atravessadas por luzes dilatadas<sup>86</sup>, como no fundo do mar, a instalação era composta também por diversos ventiladores distribuídos pelo chão, movendo os materiais lentamente e criando imagens efêmeras, difusas, fugidias. Foi justamente dos restos desta urbanidade que intoxica o mar que construímos aquele imaginário contaminado, todo feito de plástico, alegoria de sua “real” condição. Buscando investigar juntamente a dimensão performativa do espaço e sua materialidade, a

aproximação formal com o período Barroco, este universo *neobarroco* se evidenciava nas dobras e nas alegorias. E, assim, experimentamos na performance criada neste local um rascunho para uma espécie de ópera *precária*, na qual a suntuosidade dos veludos seria substituída pelos descartes das embalagens. O *cenógrafo expandido a partir do Sul* identifica, de sua perspectiva, os imaginários das coisas que habitam ao seu redor.



Figuras 80, 81, 82, 83: Workshop teórico-prático “Globalização, Performance, Situação”, realizado em 2017 na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP).



Figuras 84, 85, 86: Workshop teórico-prático  
“Globalização, Performance, Situação”, realizado em 2017  
na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP).

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/globalizaccedilatildeo-peformance-situaccedilatildeo.html>

Nestes experimentos, é possível destacar, portanto, dois procedimentos de ação observados nas práticas de coleta: um de *caráter arqueológico*, interessado em organizar os arquivos-fragmentos e agrupá-los em formato museológico/expositivo, ou instalativo/artístico; e outro, de *caráter performativo*, ligado ao seu uso, que cria e recria repertórios e experimenta possibilidades. Estes dois modos de lidar com os restos – expor e manipular – como veremos, dão origem a situações específicas. O *cenógrafo expandido nos contextos do Sul*, ao realizar as “práticas de coleta”, figura, portanto, tanto como artista visual, performer, quanto como arqueólogo, em práticas encarnadas realizadas a partir da relação e recriação com as coisas. A ação de *coleta*, disparadora da criação, traz consigo seu agente: o coletor que, ao “performar”, escolhe e seleciona, sendo conhecido também como catador, lixeiro, reciclador, fazedor de gambiarra ou *bricoleur*.

Se cada material determina uma relação diferente, um jeito de abordar, de manipular e ser fixado, somando-se ainda às variações de cada espacialidade, este fazer aproxima o cenógrafo do lugar, do contexto e da condição das coisas, dando origem a desdobramentos variados em sua técnica e visualidade. No Brasil, a *gambiarra*, definida como uma “prática alternativa”<sup>89</sup>, um design espontâneo, considerada “uma ‘técnica’ ou procedimento alternativo – escolhido aqui para representar essas diversas práticas usadas para configurar artefatos improvisados”<sup>90</sup>, segundo Ricardo Bouffleur, tornou-se um termo que pode receber conotações tanto positivas, “como uma atitude inventiva, inteligente, criativa; uma solução alternativa, imediata, não-convencional, não-prevista, uma ‘tecnologia’ popular brasileira”<sup>91</sup>; quanto negativas, associada ao “imperfeito, inacabado – ideias muitas vezes relacionadas à imagem de pobreza e precariedade”<sup>92</sup>, conclui o pesquisador.

De qualquer modo, este modo construtivo, estético, poético – este gesto, *gambiarra* ou *bricolagem* – processo de pensar-fazendo, materializa uma situação que envolve o cruzamento de diversos campos de conhecimento, referentes aos locais, aos materiais, aos corpos e suas relações. Estas ações criam, ao serem experienciadas, um repertório para o *cenógrafo expandido*, que pode ser utilizado como estratégia de intervenção em contextos diversos. Por deslocar-se continuamente, o repertório deste cenógrafo se expande, incorporando outros fazeres tanto ligado aos modos de construir como aos modos de performar.



## TRANSDISCIPLINARIDADE: ECOLOGIA DE PRÁTICAS

Que tipos de relacionamento são possíveis entre os diferentes conhecimentos?<sup>93</sup>

**Boaventura de Sousa Santos**

Estas formas expandidas criam e compartilham processos de coleta, manipulações, durações, temporalidades e experiências, estabelecendo relações. Muitos destes procedimentos investigados, como visto, têm origem nas práticas da arqueologia, da geografia urbana e social, da antropologia, do urbanismo e das artes visuais e performativas, solicitando não apenas a mobilização de um conhecimento interdisciplinar, já presente no fazer cenográfico e teatral, mas *transdisciplinar*, que atravessa os temas inscritos nos experimentos conectando-os de modo transversal, ativando diferentes aspectos do conhecimento e suas complexidades.

A cenografia em contextos situados no Sul, prática transdisciplinar por natureza, ao expandir sua escala e as relações que envolve, passa a operar atravessando outros vocabulários e territórios, e dialogando, portanto, com outras disciplinas e perspectivas para “descrever melhor a experiência do lugar e a natureza da ocupação performativa”<sup>94</sup>, como aponta Pearson. A transdisciplinaridade, ao aproximar diferentes abordagens e perspectivas para compreender um fenômeno, é fator fundamental para a *construção de situações*, ainda que variem o conjunto de disciplinas e procedimentos que mobiliza. Neste sentido, consideram-se não apenas as outras disciplinas, mas em que contexto foram organizadas, desmontando um certo campo de conhecimento global e relativizando teorias a partir de lógicas ligadas aos diferentes lugares e culturas. Nesta operação de expansão revela-se uma “ecologia de saberes”<sup>95</sup>, que busca a inter-subjectividade como uma “contra-epistemologia”<sup>96</sup>, levando em conta a complexidade dos contextos em que os conhecimentos são produzidos, assim como seus modos de transmissão. “Dado que diferentes práticas de conhecimento têm lugar em diferentes escalas espaciais e de acordo com diferentes durações e ritmos, a inter-subjectividade requer também a disposição para conhecer e agir em escalas diferentes (inter-escalaridade) e articulando diferentes durações (inter-temporalidade)”<sup>97</sup>, como explica Santos.

Em minhas práticas, esta expansão transdisciplinar passou a ser incluída como instrumento de exploração dos lugares e coisas, buscando conectar seus diferentes pontos de encontro, sendo possível encontrar em seus procedimentos similares, acionados por outras necessidades, uma visão mais ampla sobre determinado tema, tanto em concordância como em divergência com o fazer cenográfico expandido, garantindo a complexidade das questões investigadas, de modo a problematizá-las de outras maneiras e pontos de vista. Analisarei brevemente a relação com alguns conceitos de áreas complementares mobilizadas nestas práticas, conceitos que ampliam a compreensão do território através das ações humanas, como a geografia e a arqueologia, ambas atravessadas por uma dimensão performativa, assim como as artes visuais.

Inicialmente, a geografia, campo que estuda os fenômenos físicos, biológicos e humanos que ocorrem no planeta e suas interações, amplia a compreensão do território contemporâneo como um conjunto de operações que determinam a produção dos lugares globais, afirmando, através dos estudos do geógrafo brasileiro Milton Santos, uma perspectiva do Sul. Desta maneira, a partir desta percepção, é possível considerar “a fragmentação como única nova realidade do território”<sup>98</sup>, condição atravessada por processos que se intensificam nas periferias, levando a questões e estratégias de ocupação próprias. De acordo com Santos, Souza e Silveira,

[n]o processo de transnacionalização, o território retorna como uma revanche, mas exprimindo o conflito entre o global e o local e, por isso, possibilita reconhecer novos recortes: as horizontalidades e as verticalidades, o espaço banal e o espaço das redes. Estaríamos hoje diante de uma dialética do território, das geografias da desigualdade promovidas pelo sistema-mundo, as quais permitem ver o território como dimensão histórica do processo de globalização e fragmentação.<sup>99</sup>

A partir de tais considerações, o território habitado, ao criar novas sinergias diante dos processos que o conformam, acaba por impor uma “revanche”, tendo no corpo que o ocupa provisoriamente uma contra-força de apropriação e transformação. A dimensão do corpo no espaço aqui assume um caráter performativo, tanto pelas ações que realiza, como por sua representatividade. Ao tomar o lugar como repleto de informações não apenas físico-visuais mas também histórico-sociais, a dimensão presencial num determinado contexto passa a afirmar, estranhar ou redefinir uma nova condição. Assim, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* toma a noção de performance e sua precariedade intrínseca como tática de atravessamento de um território radicalmente fragmentado.

Neste sentido, defende Fabião que “[p]erformances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções”<sup>100</sup>. A *precariedade*, performativa, justamente por não carregar (apenas) o imaginário global como paradigma diante do território, mas o relacionamento direto com as coisas, poderia então apropriar-se dele e recriá-lo, dentro das suas possibilidades e limitações. Assim, adotando um princípio transdisciplinar e uma perspectiva periférica, Santos propõe uma “geografia nova” para a leitura dos lugares, apontando sua importância fundamental para a compreensão do mundo contemporâneo, na qual “o território tem que ser entendido como o território usado, não como território em si”<sup>101</sup>.

A geograficidade se impõe como condição histórica, na medida em que nada considerado essencial hoje se faz no mundo que não seja a partir do conhecimento do que é o território. O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência. A geografia passa a ser a disciplina tornada mais capaz de mostrar os dramas do mundo, da nação, do lugar.<sup>102</sup>

A partir do contexto do Sul, não haveria outra dimensão senão a do território invadido, permanentemente destruído e/ou abandonado, do qual se desprendem seus resíduos, em operações que garantem sua manutenção para que se mantenha *precário*. Da investigação do território, portanto, é que são reconhecidas suas *rugosidades*, conceito geomorfológico desenvolvido por Santos que se refere “ao que fica do passado como forma”<sup>103</sup>; ao que resta do processo de supressão, acumulação, superposição com que as coisas se substituem em todos os lugares. Se o “espaço-paisagem”, como afirma o autor, “testemunha um momento de um modo de produção pela memória do espaço construído, das coisas fixadas na paisagem criada”<sup>104</sup>, as *rugosidades*, como formas isoladas ou como arranjos, constituem “o tempo histórico que se transformou em paisagem, incorporado ao espaço”<sup>105</sup>, e nos oferecem, “mesmo sem tradução imediata, restos de uma divisão de trabalho internacional, manifestada localmente, por combinações particulares do capital, das técnicas e dos trabalhos utilizados”<sup>106</sup>.

Assim, como o espaço corresponde a uma “acumulação desigual de tempos”<sup>107</sup>, onde a ação de um tempo histórico anterior “deixa resíduos”<sup>108</sup>, as *rugosidades*, justamente pela rica sobreposição de camadas que carregam, evidenciam os mecanismos de

transformação do espaço, suas inovações e destruições criativas. Prossegue Santos que “todas essas superposições atribuem a cada lugar uma combinação específica, uma significação particular que é, ao mesmo tempo, temporal e espacial”<sup>109</sup>. Como uma espécie de “teatro da ação dos sistemas contemporâneos”<sup>110</sup>, destaca ainda o geógrafo, atuando em escalas diferentes, um espaço ou subespaço, ao destacar suas *rugosidades*, revela os processos que lhe conformaram, funcionando como um “testemunho de um momento de um modo de produção nestas suas manifestações concretas”<sup>111</sup> do mundo.

Seria possível considerar, então, nesta destruição acelerada à qual estamos inseridos, as *rugosidades* não apenas como lugares, mas também como coisas, ou ainda, como descartes? Se temos no processo de consumo e de circulação destes materiais, de diferentes temporalidades, um modelo de funcionamento e ocupação do território, seria possível ler, através dos descartes diários destes produtos e embalagens, um princípio comportamental que segue, então, do lugar às coisas, dos espaços aos seus vestígios? Na investigação destas *rugosidades* – vestígios, ruínas e escombros – identifica-se o processo de construção e destruição espacial vertiginoso ao qual temos assistido e do qual temos participado, informação fundamental para a criação cenográfica expandida em contextos situados a partir do Sul. Outro campo transdisciplinar que pode ampliar de modo complementar as práticas expandidas em territórios abandonados é a arqueologia, disciplina que estuda as culturas e os modos de vida do passado e do presente a partir da análise de seus vestígios materiais, móveis ou imóveis, assim como as intervenções feitas pelo homem no meio ambiente – suas *rugosidades*. Segundo Michael Shanks e Mike Pearson,

a arqueologia não é apenas um campo disciplinar, mas um aspecto do nosso tecido social. O arqueológico refere-se à entropia social e cultural, perda e ruína. Talvez inesperadamente, dada a afiliação da arqueologia à história, sua temporalidade não é primariamente *linear*, do passado ao presente, mas turbulenta, passado e presente, percolando a construção de modos de vida.<sup>112</sup>

Situando-se no território e abarcando a mesma vastidão da geografia, a investigação da dimensão arqueológica dos lugares e regiões permite uma “imaginação arqueológica do mundo”, tanto por suas narrativas e reconstruções ontológicas e científicas, como pela manipulação de seus vestígios materiais, oferecendo-lhes sentido e substância. Enfatiza o pesquisador, neste sentido, que a maneira arqueológica de olhar

e pensar sobre as coisas, de imaginá-las, é herança direta da modernidade, iniciada nos séculos XVII e XVIII, constituindo, atualmente, boa parte de nossos *arquivos*: “o que as pessoas fazem e pensam sobre o passado, a maneira como documentam e ilustram memórias, ruínas e restos mortais”<sup>113</sup>. A partir dos anos de 1960, os chamados “novos arqueólogos” buscaram atualizar este olhar, através da revisão de procedimentos e do diálogo com outros campos, de modo a desvincular a prática arqueológica da política imperialista, a qual esteve inicialmente conectada.

A imaginação arqueológica, ao compreender “uma aptidão, sensibilidade, faculdade, uma disposição subjacente a práticas e procedimentos cognatos e díspares”<sup>114</sup>, dada a partir de uma perspectiva transdisciplinar associada à antropologia e à história, principalmente, inclui abordagens complementares que auxiliam a “preencher as lacunas para criar um mundo convincente, talvez reivindicando uma validade realista, ou talvez contente em mantê-lo fantástico”<sup>115</sup>. Encontro neste argumento um aspecto fundamental para pensar a relação entre arqueologia e *cenografia em campo expandido*: a possibilidade de ler o presente do mundo através dos vestígios de seu passado de modo a “atualizá-lo”, propondo-lhe outras relações e imaginando outros futuros.

Assim, pesquisadores como Buchli e Lucas<sup>116</sup>, Vila<sup>117</sup> e González-Ruibal têm destacado o valor de uma arqueologia da cultura material contemporânea, do recente, do imediato – “uma arqueologia de nós”<sup>118</sup>, interessada na investigação do chamado “passado contemporâneo”. Contudo, ao considerar os diferentes contextos histórico-sociais globais, este “nós” revela uma perspectiva predominantemente euro-americana, não apenas com relação aos territórios de estudo, como também em relação à perspectiva de avaliação<sup>119</sup>. Explica González-Ruibal que “este nós está se tornando uma minoria no mundo global, em termos demográficos e culturais”<sup>120</sup>. É neste sentido, portanto, que a arqueologia do presente precisa compreender os contextos do Sul, trabalhando para “caracterizar a supermodernidade global, levando seus interstícios e periferias muito a sério. Estes estão na África e na América do Sul, mas também no País de Gales e Detroit”<sup>121</sup>, conclui o autor.

Se os escombros podem ser encontradas atualmente em todo o território terrestre, uma dimensão arqueológica do mundo recente evidencia, portanto, nossa produção de vestígios por toda parte, traços de nossas ações cotidianas,

destruições criativas praticadas em diferentes escalas. A tarefa do *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, que “escova a história a contrapelo”<sup>122</sup>, consiste, então, em manter suas lacunas abertas, expondo, visibilizando, rearranjando suas rugosidades e fazendo delas material. Assim, o interesse por uma arqueologia dos escombros, dos restos, descartes e lixos, arqueologia do que não é “preservado”, passa a agrupar documentos ao redor de uma “epistemologia do Sul”, como defende Souza Santos. Tais documentos, utilizados em processos artísticos, carregam consigo suas complexidades e marcas históricas, reafirmando, a cada gesto de coleta, a dimensão de nossa barbárie.

Milton Santos, a partir de sua perspectiva de “geógrafo do terceiro mundo”<sup>123</sup>, propôs uma “geografia da fome”<sup>124</sup>; e o arqueólogo Alfredo González-Ruibal, em “Ruínas do Sul”<sup>125</sup>, propõe uma “arqueologia da era contemporânea do Sul”, que se interessa pelas “margens do mundo (espacial, material, econômico e político)”<sup>126</sup>, definindo um território multigeográfico no qual se atua de modo transdisciplinar. Assim, em consonância com esta arqueologia contemporânea do Sul, interessada em investigar e revelar as margens do território, a prática do *cenógrafo em campo expandido a partir destes contextos* torna a própria ação investigativa um ato performativo, experimental e documental, pois “expandir o campo para incluir outras experiências da modernidade significa oferecer um retrato mais preciso e complexo de nossos tempos”. Ainda segundo González-Ruibal, “[s]ignifica incorporar outras temporalidades e outras materialidades que são sistematicamente marginalizadas nos discursos sobre o moderno”<sup>127</sup>.

Seria justamente, portanto, nesta operação de visibilização das materialidades descartadas na paisagem, de atuação sobre e a partir dos escombros e dos estilhaços, que o trabalho do artista expandido a partir do Sul se constitui. Contudo, afirma o arqueólogo que “estas ruínas não estão aptas para exploradores urbanos ou artistas”<sup>128</sup>, em relação a outros exemplos do Norte, “desprovidos de perigo”. Mas, se não podemos aceitar o risco de atravessar nossos escombros, o que fazer? Antes, tal desafio já é vivido diariamente pelos cidadãos do Sul, e residiria, então, nesta relação artística com a arqueologia das margens e periferias uma potência documental, alegórica, de “dar a ver” e “forçar ver”, exercício que move o artista, desloca-o, confronta-o com sua história. O *cenógrafo em campo ampliado* passa a percorrer novas distâncias em espaços diversos, observando de modo ativo, analisando o contexto em que está inserido, coletando materiais, comportando-se em seu processo de criação como o geógrafo ou o

arqueólogo, cuja performatividade se dá no “trabalho de campo”. Taylor aponta que “por causa de seu caráter interdisciplinar, os estudos da performance podem colocar disciplinas que haviam sido anteriormente mantidas separadas em contato direto umas com as outras e com seu contexto histórico, intelectual e sociopolítico”<sup>129</sup>. Os estudos da performance aqui somados funcionam, transdisciplinarmente, como uma espécie de “liga”, um modo de conexão cuja materialidade poderia corresponder, em imagem, à técnica de restauro japonesa “kintsugi”<sup>130</sup>, que remonta peças cerâmicas quebradas fixando seus cacos com pó de ouro, revalorizando cada parte como um elemento novo no conjunto.

Se a performatividade constitui aqui um modo de investigação, desde o início da imersão, o corpo coloca-se *em situação*, estabelecendo relações, investigando, tomando decisões, agindo, *performando* provisoriamente. Se, como afirma Fabião, “[o] trabalho do performer é valorizar a precariedade emancipadora do vivo”<sup>131</sup>, torna-se premissa para o cenógrafo nesse contexto atravessar os lugares com o corpo. Esta performance do cenógrafo não é, neste sentido, apenas “apresentada”, mas ela corresponde, antes, ao conjunto de suas ações, à sua maneira de agir, manipular, construir, podendo ganhar contornos e intensidades variadas durante a realização da obra. Afirma Tania Rivera que, no processo da performance precária, “o corpo talvez não seja uma evidência, mas um desencadeador: algo que incita a uma reconfiguração dos elementos de dado sistema”<sup>132</sup>.

É a transdisciplinaridade, enfim, que permite o cruzamento/interação entre muitos tipos de campos do saber, criando práticas que habitam justamente o “entre” das linguagens, a conexão entre suas fronteiras. O cenógrafo aqui se permite experimentar se colocando *em situação*. Seu trabalho pode ser “facilitado” por muitos participantes que carregam outras habilidades e fazeres e os utilizam como instrumento para a construção de sua *performance* (por exemplo, um ator que fala um texto, um cantor que canta uma melodia, uma dançarina que realiza movimentos, um artista que borda, constrói, etc.). A performatividade, ou seja, o adentrar, o sentir, o vasculhar e o criar com a lógica do corpo – não do arquiteto, mas do geógrafo, do arqueólogo, do coletor – permite a este cenógrafo ativar sua criação e, assim, compreender-se (e encorajar-se) como performer. Como campos complementares, as “noções do imaginário arqueológico, sociológico e geográfico implicam na compreensão criativa da vida atual, das possibilidades de mudança, da inovação, dos papéis da percepção individual, da prática e seu agenciamento”<sup>133</sup>, afirma Shanks.

## A CONSTRUÇÃO DE SITUAÇÕES: EXPERIÊNCIAS PERFORMATIVAS PRECÁRIAS

Os lugares abandonados, entre o descartável e o transformável, fornecem liberdade de ação, pois não se encontram acabados, renovados, equipados, “prontos para o uso”, permitindo um amplo processo de imaginação a partir de sua condição. Desta maneira, o *artista expandido nos contextos do Sul* está atento às evidências de seu entorno para a *construção de situações*, formulando uma espécie de “arqueologia subjetiva” que lida com modos precários de espacialização. Nesta abordagem, as situações, efêmeras, impermanentes, assim como as características dos lugares, se tornam uma tática e uma condição de trabalho do cenógrafo. Assim, além de colocar-se em situação diante do lugar, ele cria outras *situações artísticas* – imagens, instalações, performances, cenas, vídeos – experiências habitadas tanto por ele próprio quanto por outros performers. Neste processo, aponta Fischer-Lichte, gera-se uma terceira estratégia de espacialidade, “uma mistura de espaços reais e imaginários” no qual se pode identificar “o espaço performativo como um ‘espaço intermediário’”<sup>134</sup>.

Para se pensar o modo de ação do cenógrafo em situação, Sodja Lotker discute a relação entre o “real” e o imaginado nas práticas *site-specific*, salientando que nestes casos

a representação da narrativa pré-escrita não é o objetivo principal da cena/performance mas sim as interações, tensões e colisões entre o que nós percebemos como real (espaço arquitetônico e social, comunidade, público) e o que nós percebemos como imaginado (texto, som, luz, movimento etc.). Estas pontes instáveis – conexões e conflitos entre “real” e “imaginado” – testemunham sempre as estruturas dramáticas no teatro contemporâneo. Esta é sem dúvida uma mudança crucial para a cenografia.<sup>135</sup>

Nesta espécie de “indiferenciação”, invertem-se os procedimentos usuais de criação que vão do projeto inicial à realização final, a favor de um relacionamento direto a partir do existente, do que é dado, oferecido e encontrado, daquilo que é “escavado”. Neste sentido, a artista Luísa Bahia, participante do primeiro *workshop* (“Poéticas da Destruição: Tradições do Agora”) afirma: “é melhor construir menos e escavar mais, descobrir escavando”<sup>136</sup>. Tal lógica convida, portanto, a imaginar “de dentro”, a criar a partir das relações existentes, criando outras modalidades de trabalho para o cenógrafo.



Assim, continua Lotker, “o teatro contemporâneo pode ser entendido como uma ‘situação’, mais do que uma ‘narrativa’”<sup>137</sup>, questionando: “qual seria este significado para a cenografia? Como a cenografia mudou? [...] Ela torna-se um lugar de ação da performance e pode ocupar seu próprio papel não ilustrativo.”<sup>138</sup> Neste sentido, a prática cenográfica expandida, discurso e prática em si, cria situações espaço-visuais provocando os limites entre realidades e imaginários, despertando outras camadas de significação.

As relações entre imaginário e situação compõem também os programas propostos por Guy Debord e a Internacional Situacionista (IS)<sup>139</sup>, já em 1958. Para eles, “o conceito de ‘situação construída’ não se limita a um uso unitário de meios artísticos que formam uma ambiência”<sup>140</sup>, mas configura “uma unidade de comportamento temporal. É feita de gestos contidos no cenário de um momento. Gestos que são o produto do cenário e de si mesmos.”<sup>141</sup> Apesar de constituírem propostas com intenções específicas, distintas, é possível, contudo, aproximar as práticas Situacionistas do *cenógrafo expandido em contextos do Sul*. Ao criar situações, o cenógrafo manipula esteticamente as matérias no espaço a partir de intenções específicas ligadas a cada lugar, contexto, instrumentos e elementos que disponibiliza, corporificando intenções e experimentando ações para configurar as situações propostas. Se, neste sentido, “a construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo”<sup>142</sup>, como afirma a IS, construir situações, portanto, como proposta situacionista, refere-se à “construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior”<sup>143</sup>.

Ao atravessar o espetáculo, exterior, em busca do cotidiano, a partir da constatação de nosso entorno, “[d]evemos elaborar uma intervenção ordenada sobre os fatores complexos dos dois grandes componentes que interagem continuamente: o cenário material da vida; e os componentes que ele provoca e que o alteram”<sup>144</sup>, como defende Debord. Nos contextos periféricos, pois, o cenário material da vida encontra-se, como temos comprovado, arruinado, devastado, seguindo o histórico processo de destruição. Assim, ao posicionar-se e dar início à sua criação relacional, o cenógrafo nesse contexto age a favor de outras construções, para além da espetacularização. Desta maneira, suas ações performativas configuram um procedimento de construção de situações a partir da ocupação do local.

Neste sentido, Ardenne argumenta a favor da ideia de um “espaço prático”<sup>145</sup>, que é investigado durante sua feitura, integrando uma “dinâmica experimental”<sup>146</sup> que lhe é constitutiva. O “cenário material da vida”, demolido e reconstruído, cada vez mais “cenográfico”, ao ser generalizado no cotidiano contemporâneo, perde seu valor como matéria em si, do qual ficam apenas seus restos.

As situações propostas pelo *cenógrafo expandido*, portanto, a partir de uma perspectiva periférica, relacionam-se com tais resíduos, alegorias da constante desmontagem desta teatralidade espetacular encenada nas cidades. Se todos nos encontramos “hipnotizados pela produção e pelo conforto”<sup>147</sup>, como apontou Ivain, resultado da “banalização” que invadiu o planeta, faz-se necessário retornar à realidade deste “teatro material”, escavá-lo, ver através dele, atravessá-lo.

O empilhamento de peças de madeira em meio a uma ruína; uma perseguição com um martelo num corredor abandonado; os furos numa parede obsoleta; a destruição de um armário para encontrar o que está do outro lado; a retirada de pedaços de azulejos ao som de uma canção; desenhar um corpo na parede usando um corpo “real” como modelo, fazer uma roupa com pedaços de outras roupas; cavar um buraco para enterrar e depois desenterrar equipamentos eletrônicos; o transporte de um sofá numa ladeira de terra para alcançar uma paisagem esquecida; uma máquina de escrever cujas teclas se conectam a todo o espaço por meio de garras e através de barbantes; enquadrar uma pilha de areia e outra de brita numa paisagem de terra vermelha; fazer um furo no teto e enfiar o rosto do outro lado; improvisar uma praia na beira de um canal poluído; amarrar-se aos móveis velhos e enferrujados de um salão; mudar as cores de uma parede de pastilhas coloridas com fita adesiva; construir uma gruta com escombros; demolir um pedaço de parede e abrir uma janela; quebrar um a um os bibelôs comprados em bazares; dançar com lixos ao vento; fotografar-se diante de lugares arruinados junto a diferentes materiais... todas estas situações, possibilitadas pelas práticas, integram um processo de exploração e aprendizado contínuo, que envolve observação, manipulação e ação.

Nestas operações, Taylor nos lembra que também “[c]aminhar pelas ruínas é uma performance de longa duração, [pois] presenciamos e damos corpo (experimentamos ‘estar presentes’ e ‘oferecer nossos corpos’) ao realizarmos os atos sugeridos pelo cenário”<sup>148</sup>.

Em contraponto à crença de que “nada de novo pode ser construído sobre essas ruínas”<sup>149</sup> da decomposição ideológica fruto da crise da cultura moderna, como afirmou Debord, pois nelas “qualquer juízo esbarra em outros, e cada um se refere a restos de sistemas desativados, ou a ditames sentimentais pessoais”<sup>150</sup>, a perspectiva de uma *cenografia a partir do Sul*, sem ter acesso ao funcionamento exato destes sistemas, pois já arruinados antes de sua gênese, confronta-se com tais restos de modo criativo, assumindo no risco destes experimentos um modo de praticar, de fazer e construir.

Neste caminho, o fazer manual, técnica muitas vezes esquecida, não praticada, já abandonada pelo cenógrafo contemporâneo cujo modelo é “arquitetônico” e digital, torna-se fundamental. Nos contextos periféricos, é preciso lidar com as coisas ao seu redor, aceitar sua incompletude. O cenógrafo, agente destes processos, em permanente situação, desdobrado nas figuras do performer e do coletor, sobrepõe em seu campo de ação, ainda, a figura do bricoleur, que é “alguém que trabalha com as mãos e usa meios indiretos”<sup>151</sup>, como definiu o antropólogo Claude Lévi-Strauss. Sua prática, portanto, *precária*, parte de uma perspectiva e de pressupostos próprios:

O bricoleur é adepto de realizar um grande número de tarefas, mas diferente do engenheiro ele não subordina nenhuma delas à disponibilidade de matérias-primas e instrumentos concebidos e procurados para o propósito de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regras de seu jogo é sempre fazer, com seus “meios-limites” [qualquer coisa que ele tenha à mão], isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.<sup>152</sup>

Durante a criação e montagem das situações, o cenógrafo atua como *bricoleur*, cuja prática incorporada atravessa o urbanismo, a geografia, a arqueologia, a antropologia, e o próprio sistema cenográfico e artístico. Ele sintetiza, assim, o modo e o imaginário periférico, do Sul. Originária dos povos nômades caçadores-coletores, cuja lógica é ambiental, sua prática opõe-se à do engenheiro/arquiteto, como definiu o antropólogo, pois “o conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto...”, diz Lévi-Strauss, “ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os

elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’”<sup>153</sup>. Aqui, a noção de ‘resultado final’ dissolve-se pois a ação construtiva compreende, ela própria, a práxis, o pensar-fazer, em atrito direto com as coisas, e não imaginada *a priori*.

Cada prática compartilhada, nesse sentido, ao agregar um lugar diferente e sugerir intenções específicas, produz situações variadas, ligadas ao espaço, aos materiais, ao corpo e a suas diferentes performatividades. Cada lugar oferece, portanto, um conjunto singular, único, incomum, eclético. Antes, porém, o próprio lugar constitui, a princípio, uma situação. A ação nele, assim, o cenógrafo elabora “um objeto material que é também um objeto de conhecimento”<sup>154</sup>, como o próprio antropólogo, cujo fazer começa “inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis”<sup>155</sup>.

A partir deste conjunto de intenções e fazeres, ao criar situações, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* teria a potência de transladar os imaginários e criar outras composições entre realidade e imaginação, propondo obras efêmeras interessadas na materialidade, na precariedade e na performatividade do lugar, dos elementos, dos materiais e de seus limites, aos quais são somados ainda os atravessamentos imprevistos que compõem tais ambientes e seus contextos.

Desta maneira, ao ver o mundo desta perspectiva, parece “natural” a este cenógrafo realizar outros tipos de manobras poético-político-estéticas, a partir de outras epistemologias. Neste sentido, afirma Debord que “a nova beleza só pode ser uma beleza de situação”<sup>156</sup>, quer dizer, provisória e vivida.

Assim, “feita de modo a ser vivida por seus construtores”<sup>157</sup>, a *situação* realizada pelo cenógrafo constitui, antes, uma performance para ele próprio, um território investigativo-performativo no qual ele agencia de modo experimental conceitos, espaços e materiais, encontrando modos de fazer. A compreensão da capacidade relacional constitui uma questão fundamental do artista em campo expandido, especialmente em contextos periféricos, pois está ligada à sua sobrevivência. A partir do corpo *em situação*, expande-se a percepção, ampliando a sensibilidade com o espaço ao redor e a produção de afetos.

Estas “noções interativas, conviviais e relacionais”<sup>158</sup> do artista ao habitar as circunstâncias dadas pelo presente, desdobram-se em experiências que “procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista”. Elas fornecem ao *cenógrafo expandido* um caminho para definir seu posicionamento, uma estratégia para adentrar os lugares, para perceber seu corpo ativo no espaço, potencializá-lo, torná-lo um “campo de experiências”.

Não se trata, entretanto, de “tornar-se performer”, mas de “colocar-se em estado performativo” para atravessar pelo próprio corpo as situações, compreender suas dinâmicas vivenciando-as, pois é ele quem responde aos estímulos confrontados. O corpo, tomado como elemento, torna-se um eixo de referência no espaço, pois, como destaca Michel Foucault,

é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em alguma parte: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.<sup>159</sup>

É a partir do corpo, portanto, que se iniciam as relações e situações. Em 2017 investiguei a questão através da prática “A Construção de Situações entre Corpo e Espaço”<sup>160</sup>, realizada na sede da UAP, em Cotia, interessado nas táticas de ação do corpo envolvendo o contexto para construir situações espaço-visuais, focadas na potencialidade relacional do corpo junto aos objetos e materiais disponíveis no ateliê, a maioria deles usados.<sup>161</sup>

Das diversas situações criadas, destaco, por exemplo, a criação de um corpo coletivo proposto por Valença Keity, constituído a partir da soma dos corpos de todos os participantes que, um a um, a partir de seu próprio corpo, ia se juntando, ampliando-se num corpo estendido, informe e em permanente expansão, imanente. O tempo ali tornava-se “biológico”, mais do que arqueológico, com todos deitados respirando juntos, vivendo e sentindo um aquecimento num dia chuvoso de inverno. Seria esse estar em contato, esse corpo pulsante, este estado-situação, uma resposta à inevitável destruição?



Figura 87: Criação de Valença Keity – workshop  
“A Construção de Situações entre Corpo e Espaço” (2017), na UAP, em Cotia/SP.

Outra proposta, de Marcella Arruda, explorando a sonoridade de todas as diferentes materialidades presentes no galpão, criou uma situação em que seu corpo circulava por todas as áreas ocupadas pelas cenas, ativando-as em suas diferentes distâncias e propriedades, dando-lhes densidade imaterial através dos sons variados que iam se relacionando junto aos diferentes ritmos, formando uma espécie de melodia que ecoava de diferentes modos pelo lugar. Estas práticas que propõem ocupar provisoriamente o espaço entre as coisas, referem-se, portanto, ao *espaço de relações* que, sugerindo outras possibilidades de troca além das vigentes no sistema cenográfico, assumindo atrações, oposições e enfrentamentos.



Figura 88: Criação de Marcella Arruda – workshop  
“A Construção de Situações entre Corpo e Espaço” (2017) na UAP, em Cotia/SP.

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/a-construccedilatildeo-de-situaccedilotildees.html>

Assim, a *performatividade* dos corpos nas diversas situações vividas, evidenciando e costurando interstícios, *performando* como matéria, carrega uma certa precariedade (como na vida), que constrói seu propósito e sua beleza. O cenógrafo-performer torna-se, ele próprio, construtor e experienciador se suas próprias situações. Assim, como as materialidades se expandem, através das práticas, do corpo ao ambiente, da mesma maneira, a performance cresce do corpo individual para a relação com a matéria do corpo coletivizado. Não apenas os modos, mas também as diferentes materialidades possuem, em seus diferentes contextos, diferentes temporalidades, outras formas de habitar o tempo, de percebê-lo – outras *performatividades*.

Desta maneira, buscando aprofundar a investigação da relação dos corpos com os ambientes e materiais, organizei entre 2016 e 2017 dois núcleos de pesquisa teórico-prático para discutir e experimentar as questões presentes nesta pesquisa. A prática realizada deu origem a um experimento chamado “Entropia”, realizado na sede da UAP, em 2016, junto a um grupo de artistas do curso de Artes do Corpo da PUC/SP que desenvolviam, na época, o projeto final de graduação entre performance, dança e instalação, além de participantes da área de cenografia e iluminação.

Propus que investigassem o processo de destruição orgânica, natural, junto às áreas de mata existentes no entorno, enxergando nos modos de se dissolver das coisas em relação do corpo – e dos corpos em relação às coisas – uma *performatividade* a ser explorada. Em relação à dinâmica das ruínas e dos escombros, o tempo de envelhecimento dos elementos naturais é outro, contínuo, muito lento, oposto ao tempo fragmentado e acelerado vivido na cidade.

O processo de dissolução dos materiais acontece de modo *orgânico*, a partir de seu definhamento e apodrecimento, através da transformação total de sua materialidade e condição que, ao perder suas funções vitais, passa a servir como adubo, fertilizando o solo, dissolvendo-se como pó na terra, contribuindo para uma nova vida que nasce. Ao deter a atenção sobre os movimentos da natureza, onde nosso corpo está incluído, apesar de nos diferenciarmos dela, é possível compreender a noção de pertencimento a um ciclo, e não de finitude como geralmente associamos ou percebemos, tanto dos elementos em si como de seu funcionamento como um sistema terrestre.



Ao nos confrontarmos com nossa própria essência material, era possível compreender em nossos próprios corpos tal temporalidade e pulsão, não ligada à morte exatamente, mas ao desfalecer, ao misturar-se ao ambiente e a outros corpos, retornando lentamente ao chão, em processo contínuo de transformação. Aterrorar, experimentar o movimento entrópico, perceber-se como natureza, deixar-se levar pelo vento, pelo “tempo natural”, coabitar o ambiente com todos seus seres vivos visíveis e microscópicos, integrar-se, respirar. Comportar-se de modo provisório como folha, como galho, inseto e fungo. Comportar-se como corpo recém-morto, que repousa finalmente. Deixar-se contaminar lentamente, apodrecer, dissolver, entregar-se – eis o movimento de entropia, de se deixar ser atravessado pelo tempo, em acelerações variadas, atmosféricas. Este tempo natural, rural, em oposição ao urbano, “civilizado”, oferecia um outro estado, permitindo um conjunto de situações alongadas, meditativas, uma experiência “temporal-performativa”.

Para Bianca Hisse, participante do núcleo, “foi extremamente relevante poder entender estes processos de entropia, natureza e criação... Meu olhar em relação à destruição, ao fracasso, às quedas mudou.” Ainda segundo a artista, “toda a materialidade que estava lá, não apenas a natureza, mas todos aqueles objetos e materiais cênicos que vinham de um histórico de trabalho, me influenciaram muito”<sup>162</sup> (referindo-se ao acervo de objetos da UAP). Além dos experimentos, o núcleo incluiu encontros teóricos, “muito relevantes em conexão com as práticas, no sentido de irmos moldando o trabalho que estávamos fazendo [...] Tinha uma abertura, uma energia de se olhar para estes processos difíceis, em que a maioria das pessoas não gosta de olhar, como um processo natural, difícil, mas natural”, completa a artista.

As situações, não apenas propostas, mas, antes, vividas, ofereceram tanto harmonia como confronto, oposição, dissidência. Tais sensações são importantes para se ampliar os modos de relacionamento com os ambientes, através dos sentimentos e reações que brotam dos corpos em ação, desdobrando-se. A compreensão da materialidade invisível, em geral desconsiderada ao se discutir as propriedades das coisas, tanto naturais como artificiais, evidenciou-se como um elemento fundamental do estado de precariedade e dissolução dos elementos (sua decomposição), do espaço relacional que habita o “entre” das coisas, da performatividade e dos limites do corpo, expandindo os modos de compreender e agir diante do processo de destruição.



Figuras 89, 90, 91: Workshop “Entropia”, realizado na sede da UAP (2016).

Link: <https://www.boellireboucas.com/entropia.html>

Link video: <https://vimeo.com/460195799>

Ao apresentar este conjunto de práticas expandidas, tomando alguns princípios e etapas, identifico de modo geral nestas situações a manifestação de três princípios fundamentais: a *materialidade*, a *precariedade* e a *performatividade*. Tal abordagem, no entanto, não tem a intenção de definir um conjunto ou agrupamento preciso ou constante. Ela é, antes, uma possibilidade de investigação aberta, que tenho apresentado, discutido e compartilhado a fim de imaginar uma perspectiva mais apropriada para lidar com as questões, temas e procedimentos de criação contemporâneos expandidos em contextos periférico. Desta maneira, a prática do *cenógrafo em situação*, que toma os lugares como dispositivos para a produção de um campo cenográfico expandido onde se articulam significados – e se criam situações – fundamenta-se numa abordagem que é desenvolvida em ação. Sua prática se traduz, assim, através de experiências *precárias* e performativas efêmeras, nas quais, de modo tático, partindo de um conjunto de condições preexistentes, experimenta-se materialidades variadas, assim como seus resultados, criando um repertório de possibilidades de ocupação, intervenção e transformação das coisas, dos lugares e dos corpos.

## O CENÓGRAFO COMO PERFORMER

A compreensão da *cenografia expandida a partir do Sul* possibilita, nesta trajetória, identificar o caráter performativo da prática cenográfica contemporânea diante de suas inúmeras possibilidades de construção e presentificação de situações que, ao atravessarem o corpo, incluindo o do próprio cenógrafo, passam a constituir *performances*. Os Estudos da Performance, neste contexto, inseridos na compreensão antropológica do termo, defendem que “tratar qualquer objeto, obra ou produto “como” performance – uma pintura, um romance, um sapato ou qualquer outra coisa – significa investigar o que o objeto faz, como ele interage com outros objetos ou seres, e como ele se relaciona com outros objetos ou seres.” Se, para Schechner, fazer performance constitui um ato que pode ser entendido em relação a “ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas”<sup>163</sup>, conclui o autor que a performance existe apenas como “ações, interações e relações”<sup>164</sup>.

No campo expandido, ao atravessar diferentes contextos periféricos, a performatividade torna-se, ela própria, fim, e assim, o cenógrafo torna-se *performer*, pois está situado numa condição precária, *entre as coisas*. E assim, como performer, seu trabalho se desdobra da forma à situação. Para Fabião,

[p]erformers são poetas que investigam, criam e disseminam precários: a precariedade do *sentido* (que deixa de ser pre-estabelecido e fixado para ser condicional, mutante, performativo), a precariedade do *capital* (cuja supremacia é desbancada e a pobreza exposta), a precariedade do *corpo* (que, longe de ser percebida como deficiência, é atualizada como potência) e a precariedade da *arte* (que se volta para o ato e para o corpo). Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende como ausência de valor, num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência, num contexto psicossocial que a associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que a precariedade – e não a ditadura do capital, o fechamento do sentido ou o corpo colonizado – é o justo oposto da vida.<sup>165</sup>

De modo a sistematizar o trabalho desenvolvido nestas práticas, apresento a experiência do curso “O cenógrafo como performer”, realizado a convite da Escola SP de Teatro, como parte do módulo de Performatividade, no segundo semestre de 2015. Neste processo de trabalho mais alongado, pude analisar com mais profundidade as relações entre os conceitos definidores desta pesquisa, cuja formulação resume os princípios

apresentados nesta seção. A partir das perguntas "O que é a cidade?"<sup>166</sup> e "Qual é o seu nome?", provocações comuns a todos os aprendizes da Escola naquele semestre, tendo ainda como "referencial" o trabalho do grupo alemão Rimini Protokoll, o curso tomou a cidade de São Paulo como *locus* de ação.

A investigação do território urbano foi realizada na região próxima à escola, no bairro da República, com total liberdade de escolha dos espaços e possibilidades de construção de situações. Toda a cidade, neste contexto, e não apenas seus lugares desativados, torna-se ao mesmo tempo campo de investigação e depósito de material, sugerindo múltiplas formas de apropriação, ocupando simultaneamente a condição de personagem, paisagem, relação e "acervo" de materiais. Os participantes realizaram uma imersão teórico-prática dialogando com o espaço urbano a fim de produzir instalações/intervenções/situações cenográficas, criando em grupos uma proposta de intervenção que tomasse o cenógrafo como performer, ou seja, os eles deveriam ser *agentes* de suas criações. Durante o processo de criação, mais alongado que nas práticas anteriores, propus que as investigações partissem de três temas:

- **MATERIALIDADE:** a expressividade e representatividade dos materiais;
- **PRECARIIDADE:** os processos de consumo e descarte;
- **MEMÓRIA:** a origem, arqueologia do presente, o cotidiano.

Esta abordagem incentiva o *cenógrafo expandido* como construtor de linguagens performativas precárias. A formulação do tripé conceitual que ampara esta pesquisa teve inicialmente a *memória* como um dos eixos, sendo "atualizada" depois pela performatividade, campo afetivo no qual a memória segue inscrita no corpo, como um repertório, de caráter arqueológico. Assim, a partir de uma sequência de visitas e pesquisas de campo investigamos caminhos possíveis de atuação para o *cenógrafo como performer*, situado no centro da maior cidade do hemisfério Sul. O que é possível, portanto, perceber daqui? E ainda, como atua o cenógrafo-performer neste contexto?

O primeiro tema do curso, *materialidade*, envolveu uma pesquisa de campo investigando os lugares e materiais de interesse, além da observação de situações cotidianas, o registro e a coleta de materiais e argumentos para a ação. Neste sentido,

cada grupo dedicou-se à criação de uma cartografia pessoal como documentação de seus processos de trabalho. O segundo tema, *memória*, incluiu uma visita a Usina da Alegria Planetária, para conhecer o acervo de objetos e analisar as diferenças criativas entre os territórios urbano e rural, evidenciando a dimensão performativa e as narrativas associadas aos diferentes processos de envelhecimento, bem como as condições em que os materiais foram descartados e a afetividade a eles associada. Finalmente, o terceiro tema, *precariedade*, envolveu o modo de criação e realização das performances, apresentadas por diferentes lugares tanto internos, externos quanto em deslocamento.

As propostas foram testemunhadas ao vivo ou em registro, sendo realizadas em outros dias, horários e locais, e tendo seus processos e resultados todos documentados. Elas investigaram diferentes dispositivos e instrumentos de criação urbana em contextos periféricos, como o *site-specific*, a intervenção direta na paisagem, na arquitetura ou em elementos da cidade como suporte e/ou relação, a coleta de materiais descartados, utilizando técnicas de baixo custo e com facilidade de produção, como lambe-lambes e estênceis, sempre envolvendo o corpo como dispositivo de ação. Como seria possível desenvolver linguagens cenográficas performativas precárias? Como o cenógrafo pode se tornar performer em campo expandido e periférico?

Seguem as descrições de algumas propostas:

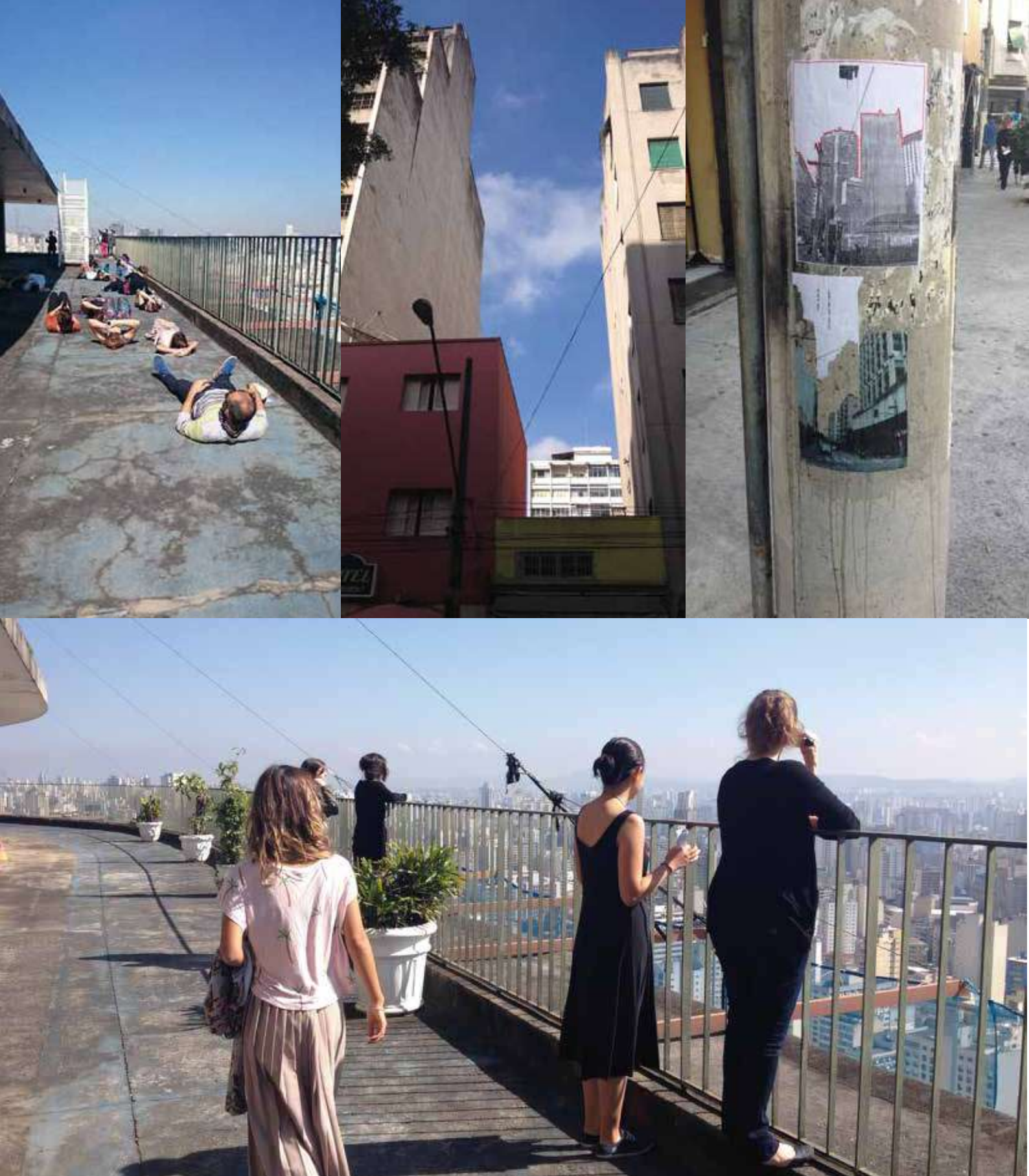
## 1. ÍNDICE DE CÉU

Proposta: performance urbana itinerante<sup>167</sup>

Local: trajeto da Escola SP ao edifício Copan + subida à cobertura

Elementos: lambe-lambes espalhados pelo percurso e vista panorâmica da cidade

Descrição: experiência em deslocamento sobre a percepção do “nível de céu na paisagem” que surgiu de um estranhamento de Marcella Klimuk a partir de sua cidade natal. Durante o percurso até o Copan, lambe-lambes com a pergunta “qual o seu índice de céu?” e imagens de vários “recortes de céu” (manipulações fotográficas) foram aplicados pelas fachadas e chão, guiando e provocando uma reflexão. O edifício, símbolo da modernidade paulistana, coberto para reforma por uma tela azul, funcionou como dispositivo para a subida até sua cobertura, de onde, deitados no chão, foi possível ver todo o céu, naquele dia impressionantemente azul, e contemplá-lo.



Figuras 92, 93, 94, 95: Imagens

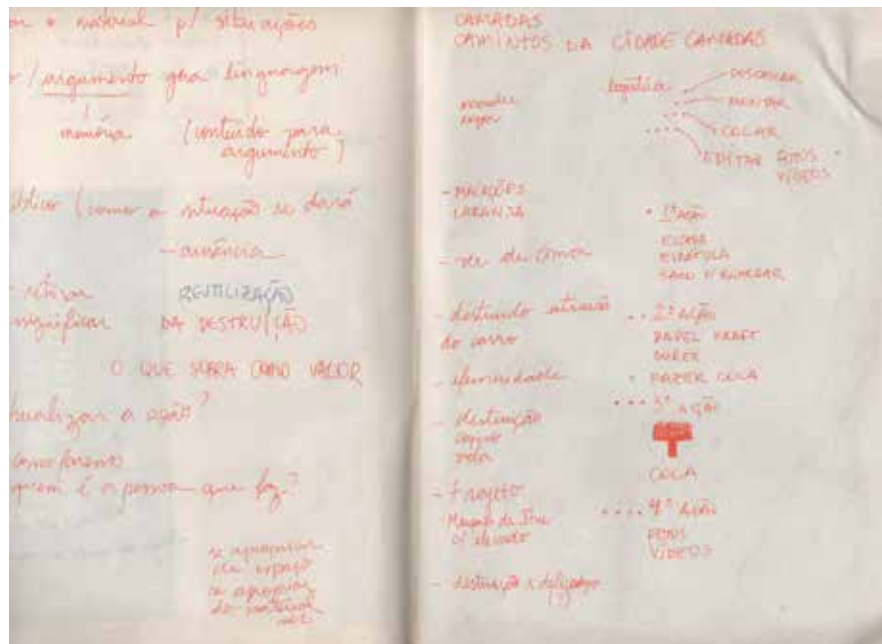
## 2. LAMBE-LAMBE

Proposta: intervenção urbana + apresentação em fotografia e vídeo <sup>168</sup>

Local: Elevado Presidente João Goulart (Minhocão) – áreas embaixo e em cima

Elementos: fragmentos de cartazes e lambe-lambes, espátulas e cola.

Descrição: a ação iniciou-se com a retirada de fragmentos de cartazes e lambe-lambes aplicados nos pilares do Minhocão e seguiu numa performance-remontagem dos mesmos na parte superior do elevado, sobre a via. Os fragmentos remontados, repletos de cores e texturas, criaram outras possibilidades de ver aquelas imagens e seu conteúdo.



Figuras 96, 97

### 3. ATELIÊ PÚBLICO – COPAN

Proposta: ação urbana /site-specific <sup>169</sup>

Local: rua Araújo – em frente à galeria PIVÔ / edifício Copan

Elementos: peças coletadas do lixo do edifício Copan

Descrição: ao investigar o lixo do Copan, um edifício de 1.160 apartamentos no centro de São Paulo, o grupo coletou objetos curiosos apresentados numa caixa fechada, na frente do próprio prédio, onde eram narradas suas histórias, memórias e vida anterior, explorando desta maneira a dimensão biográfica das coisas. Todo o processo foi registrado em vídeo para a realização de um pequeno filme documentando todo o processo da coleta ao descarte num depósito de lixo, num movimento performativo cíclico.



Figuras 98, 99.



#### 4. EXISTIR, RESISTIR, REEXISTIR

Proposta: ação urbana de coleta + performance com materiais

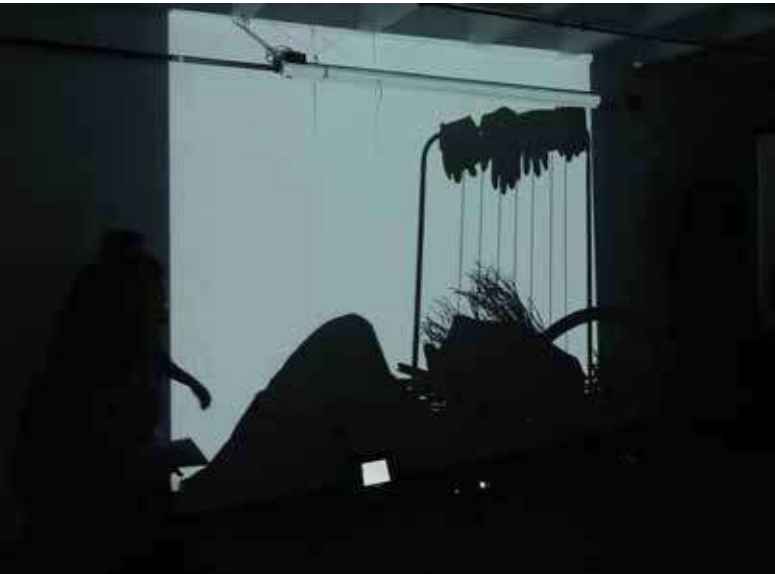
Local: entre a Praça da República, o Largo do Arouche, a Praça Roosevelt, a Av. Ipiranga + montagem de instalação cenográfica em sala (Escola SP) <sup>170</sup>

Elementos: materiais descartados diversos, naturais e artificiais

Descrição: Investigação de padrões, texturas, detalhes de materiais orgânicos e artificiais, cujo processo de coleta desdobrou-se na montagem de uma instalação performativa coletiva pela interação ou rearranjo formal dos dejetos numa sala (cuja técnica foi chamada “empilhamento de desperdícios”). Enquanto recolhiam um a um os elementos da área central para montar suas obras ao vivo, dois projetores exibiam em grande escala as fotos-registros <sup>171</sup> dos materiais quando foram coletados, numa relação cíclica e poética entre memória e transformação. Nas palavras de Thaís Kaori: “é sobre como a gente consegue não olhar para o nosso lixo. É sobre como a gente adora admirar o lixo emoldurado, revisto através dos olhos de outra pessoa. É sobre a cidade. E é sobre nós.” <sup>172</sup>



Figuras 100, 101.



Figuras 102, 103, 104.



## 5. FRESTA

Proposta: performance urbana<sup>173</sup>

Local: área externa no subsolo da Escola (rua Marquês de Itu)

Elementos: blocos cerâmicos, mudas de árvores, placa de imobiliária

Descrição: a busca pelas vegetações que crescem pelas frestas das cidades, assim como pequenas populações marginais de seres, em seus espaços abandonados e cotidianos, numa “guerra contra o concreto”<sup>174</sup>, como definiu Jéssica Gouveia, deu origem à construção de um pequeno muro para ser destruído/demolido com plantas. Após a construção coletiva do muro, uma chuva de mudas é arremessada dos andares superiores do prédio, seguida pela destruição final, operada pelas próprias cenógrafas, numa performance sobre a vitória das frestas que se abrem diariamente nas cidades, demolindo os muros.



Figuras 105, 106.

Neste conjunto, as propostas apresentadas contribuem para o alargamento da compreensão do *cenógrafo em campo expandido a partir do Sul*, que atua como performer, assim como de uma *prática cenográfica performativa*, não apenas em sua função na cena/performance/obra, mas em seu processo de feitura. Assim, a performance como dispositivo de criação toma a *precariedade* e a *materialidade* através do campo da *memória*, território de conexão e ativação dos lugares, e de reconhecimentos e reinvenção dos descartes. Como defende Fabião, trata-se de “tomar o ‘precário’ como referente teórico para pensar performance e como estratégia dramaturgica e psicofísica para criar performance.”<sup>175</sup> É pela perspectiva periférica que compreendemos, pois, tais propostas, processos nos quais os participantes assumem a autoria de modo transdisciplinar – da ideia à ação.

Como um dos princípios do “teatro ambiental” proposto por Schechner, que defende uma relação direta entre espaço, corpo e acontecimento, “[o] artista está incluído em todas as fases do planejamento e construção”<sup>176</sup> da obra. É através de uma abordagem performativa que “a ênfase no corpo como tema, matéria e meio (corpo do artista, do espectador, ou ambos; também o corpo do mundo)”<sup>177</sup>, como explica Fabião, ganha sentido. Não apenas como performer, mas como “corpo-em-experiência”, o cenógrafo passa a incorporar-se, criando “relações, associações, agenciamentos, alianças, modos, velocidades e afetos”<sup>178</sup>. Suas ações, assim, podem adquirir intensidades variadas de acordo com seus diversos contextos e emoções, levando a situações muitas vezes imprevistas. Assim, “o performer age como um complicador, um desorganizador”<sup>179</sup>, define a artista e pesquisadora.

Numa cidade como São Paulo, ver e sentir o céu (e o sol) da cobertura de um edifício muito alto, coletar materiais naturais e artificiais pelas ruas e praças centrais, arrancar pedaços de cartazes e remontá-los como lambe-lambe, posicionar-se diante do lado de fora de uma galeria para apresentar os resíduos dos moradores de um prédio, destruir muros com mudas de plantas, identificar pequenas vegetações que nascem entre os escombros, criar esculturas efêmeras com materiais descartados, reinventar estátuas históricas invertendo papéis e posições dos personagens retratados, criar instalações efêmeras em meio aos monumentos urbanos, rememorar uma situação histórica ocorrida e apagada de um local, constituem performances-situações criadas e agenciadas pelo *cenógrafo em campo expandido que atua em contextos do Sul*.

As propostas, ao lidarem com deslocamentos, trajetos e travessias, desenvolvidos a partir dos processos de pesquisa de campo e de coleta de materiais, permitiram a “criação de modos enfaticamente corporais de conhecimento e escrita”<sup>180</sup>, como descreve Fabião, permitindo aos participantes inserirem-se de modo definitivo no trabalho, construindo seus próprios argumentos e assumindo os riscos das linguagens experimentadas. A noção de um cenógrafo que atua como *performer* envolve também a liberdade de ação, desde a escolha conceitual até a ação de performar, desencadeando uma sequência de associações e fazeres de caráter poético, interessado na produção de sentidos, a partir da subjetividade de cada proponente.

Contudo, esta metodologia, transversal, ao manter suas portas abertas, gera também dificuldades de escolher por qual caminho seguir ou qual decisão tomar, questão que muitas vezes é solucionada pelo Diretor ou “cliente” em processos convencionais. Nesta amplitude reside também o desafio de afirmar, através das linguagens propostas, os modos de criar e praticar a cenografia, deslocado-a de pre-associações e referências, compreendendo o fazer cenográfico contemporâneo expandido, em contexto periférico, como um campo de possibilidades, sem respostas definidas.

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/o-cenoacutegrafo-como-performer.html>

## COMO ATRAVESSAR O CAMPO DEVASTADO

Finalmente, como último conjunto de práticas compartilhadas investigadas, apresento as atividades do núcleo de pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”/Poéticas da Destruição, realizadas em 2017 em diferentes locais da região central de São Paulo. Nesta experiência, realizada em formato nômade, busquei explorar a performatividade total dos corpos e dos materiais em relação aos lugares, radicalizando alguns aspectos do processo de criação, sugerindo assim às participantes que *performassem* diretamente com diferentes materiais descartados, em diferentes lugares e contextos.

Nesta proposta, somatório dos aprendizados adquiridos em todas as práticas anteriores, as participantes investigaram imagens, procedimentos e situações que, tomando a destruição como “ação criadora”, o fragmento descartado como valor e a precariedade como *modus operandi*, constituíam práticas errantes, que aconteciam em diferentes locais, de modo tático. Busquei com isso visibilizar diferentes etapas do processo de consumo e descarte, na construção de performances e situações espaço-visuais que exploravam linguagens transversais em ações de transposição de materiais específicos para diferentes contextos da cidade. Era necessário, nestas ações, adentrar o movimento da cidade, ir até suas zonas de produção e descarte, imergir em suas camadas invisibilizadas, encarar a destruição criativa, remexer em seus restos, conhecer as verdadeiras narrativas que cada material carrega, não para contar sua história, mas para compreender seus percursos.

A partir de um programa de ações com seis encontros, optei por uma dinâmica *work-in-progress*, definindo a cada nova experiência o passo seguinte, e enviando semanalmente informações sobre os pontos de partida e chegada das práticas, assim como qual material seria coletado em cada região. O interesse foi propor “ações que primam por desmecanizar hábitos comportamentais e culturais através da desnaturalização do corpo, do meio e das relações”<sup>181</sup>, como aponta Fabião, estabelecendo, a cada dia, uma nova *travessia*. Como síntese das práticas, era preciso expandir e conectar todas as ações para compreendê-las como integrantes de um único sistema destrutivo-criativo, empreendedor e demolidor, que a tudo descarta após a satisfação do consumo.

O *cenógrafo expandido* aqui “performatiza” uma prática que parte do corpo chegando até à performatividade dos materiais. Neste caso, os lugares operam mais como *locus* arqueológico, ambiente disparador de associações, podendo ganhar, dependendo dos limites e intenções que se estabelece, apropriações diversas. A relação direta com cada material descartado e coletado, assim, ao deslocar-se para outros contextos, produz diferentes resultados, reinventando imaginários através de criações alegóricas. Neste sentido, “por sua aguda materialidade”<sup>182</sup>, defende Fabião, “a performance vincula tempo e matéria de maneira inextrincável. A temporalidade do precário aproxima tempo e matéria de tal modo que não se pode tratá-los como categorias autônomas”<sup>183</sup>.

A escolha dos materiais, assim como dos locais buscou, portanto, criar relações que despertassem a construção de situações experimentando jeitos, procedimentos, poéticas e linguagens para se atravessar os campos devastados do Antropoceno. Como afirma Anna Tsing, “[a]s paisagens globais de hoje estão repletas desse tipo de ruína”<sup>184</sup>. Entre os escombros, catando seus restos, é que os lugares se deslocam de sua representatividade simbólica, turística, e se revelam em seu funcionamento e nas operações de manutenção. Por detrás de suas fachadas plastificadas, que se renovam a cada estação, empilham-se seus descartes esquecidos. “Ainda assim, esses lugares podem ser animados, apesar dos anúncios de sua morte; campos de ativos abandonados às vezes geram novas vidas multispécies e multiculturais. Em um estado global de precariedade não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína”<sup>185</sup>, conclui a pesquisadora.

Propus desta maneira ações de deslocamento nas quais fosse possível identificar, em áreas críticas, a condição de entulhamento e acumulação dos materiais, dando preferência aos elementos que eram possíveis de serem manipulados, coletados e transportados. Ao dialogar com o ritmo frenético de descarte da cidade, optei por práticas que tanto absorviam tal aceleração como se colocavam em contraponto, mais alongadas. Assim, “o mundo se torna um imenso território estético, (...) um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos”<sup>186</sup>, como defende Francesco Careri, cujas condições podem ser assistidas, percorridas e ocupadas. Tal modo performativo de atuação nos territórios urbanos, em tensão com diferentes situações, integra as práticas do Laboratório de Práticas Performativas do CAC ECA USP<sup>187</sup>, ao qual esta pesquisa pertence, que investiga as diferentes relações entre arquiteturas do corpo e coralidades performativas - conceitos-performances criados por Marcelo Denny e Marcos Bulhões.

Aqui, a noção de trajeto ou percurso se faz presente aos participantes através do interesse em atravessar itinerários em regiões específicas da paisagem, a partir dos quais as coletas se dão. Assim, a experiência vai sendo construída a partir de cada elemento encontrado. A esse respeito, explica Kwon que o “modelo não é um mapa, mas um itinerário, uma sequência fragmentária de eventos e ações através de espaços, isto é, uma narrativa nômade cujo caminho é articulado pela passagem do artista”<sup>188</sup>. Nesta lógica, o *programa de ações*<sup>189</sup> criado buscou confrontar as participantes com as situações apresentadas a cada nova experiência, na tentativa de deslocar um processo de criação visto de fora para outro, encarnado, performativo e *precário*. Neste sentido, para descrever as propostas, utilizarei além de minhas análises, os depoimentos das próprias participantes, de modo a apresentar um olhar mais abrangente sobre as dinâmicas vividas. Alguns relatos seguem uma análise específica para cada dia, outros discutem os procedimentos a partir de uma perspectiva geral. Mais do que depoimentos, estes textos compõem uma importante reflexão sobre a prática, evidenciando diferentes percepções.

**ação 1 | PERCURSO:** observar a cidade, experimentar materiais, imaginar performances

Local/Percurso: da Vila Itororó ao Teatro Oficina

Proposta: registro de situações de destruição em deriva, colocando-se em situação

Se vivemos numa “precariedade geral, calcada na precariedade de mercadorias cuja breve validade já impregnou nossa percepção do mundo”<sup>190</sup>, como aponta Bourriaud, faz-se fundamental re-enquadrar “a realidade como um conglomerado de superfícies e objetos transitórios, potencialmente deslocáveis”<sup>191</sup>, em circulação permanente. Assim, iniciamos a jornada na Vila Itororó, conjunto arquitetônico em restauro compartilhado, para contemplar suas ruínas, cujo “canteiro aberto”<sup>192</sup> tem sido utilizado para fins culturais, configurando um modelo possível de ação diante da destruição. De lá, atravessando o bairro do Bixiga, constituído historicamente por diversas camadas de imigrantes (escravos refugiados, italianos, nordestinos), chegamos ao “Minhocão”, construído durante a Ditadura Militar e que em 1969 “cortou” o bairro ao meio, destruindo parte das casas e fazendo divisa com o Teat(r)o Oficina, outro símbolo artístico-urbano-teatral de resistência.



Descreve Carmela Rocha que a experiência “[i]nicia-se por caminhar pela rua buscando olhar para onde não se olhava e pisar onde não se pisava. Um saco voando, um pneu solto, um vão em um muro. Nesse percurso, por entre as frestas não antes visitadas, detalhes escondidos estão carregados de vida”, diz a pesquisadora, “[d]e uma outra vida que antes não conhecias” <sup>193</sup>. O percurso exige atenção. O que eu vejo, o que busco? Como atravesso este território? Ao permitir-se a deriva,

as brechas inspiram e te imbuem de vontade e de coragem. O não antes imaginável toma forma. Entre a brincadeira, o choque e o riso, uma pilha de pneus torna-se teu invólucro, uma linha de contato com quem antes não conhecias e, de objeto a rodar pelo asfalto, torna-se roupa, performance. <sup>194</sup>

Se “[o] ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência” <sup>195</sup>, como aponta Francesco Careri, “o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” <sup>196</sup>. E é assim que “a cidade nômade vive dentro da cidade sedentária, nutre-se dos seus resíduos, oferecendo em troca a sua própria presença, como uma nova natureza que pode ser percorrida somente se for habitada” <sup>197</sup>. Através da “errância”, o cenógrafo expandido a partir do Sul “produz novos territórios a ser explorados, novos espaços a ser habitados, novas rotas a ser percorridas” <sup>198</sup>, como descreve o arquiteto, de modo similar aos Situacionistas, porém, neste caso, a exploração do artista se dá entre as acumulações abandonadas contemporâneas, saturadas de coisas, imagens e signos.



Figuras 107, 108: Ação 1 / “Percurso” pela região do Bixiga, em São Paulo.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/como-atravesar-o-campo-devastado.html>

Link video: <https://vimeo.com/460227136>

## **ação 2 | RUÍNAS:** Construir, demolir, reconstruir

Local/Percurso: grande terreno com conjunto de edificações semi-demolidas (região da Lapa)<sup>199</sup>

Proposta: imersão nas ruínas para construir situações de destruição

No segundo dia, nos deslocamos para a região da Vila Ipojuca, na Lapa, bairro tradicionalmente residencial para uma imersão num grande terreno cujo conjunto havia sido parcialmente demolido para dar lugar a um novo empreendimento de alto padrão. Através destas ruínas contemporâneas, nos inscrevemos provisoriamente no ciclo da destruição criativa – no momento em que o edifício existente é demolido e o terreno se abre à imaginação de outros projetos –, enfatizando “a natureza do espaço performativo como constantemente mutante”<sup>200</sup>, como destaca Fischer-Lichte, neste caso não apenas pela performance a ser nele realizada, mas por uma performatividade anterior, mais ampla, do próprio “caráter destrutivo”.

Sobre tais escombros, propus a construção de situações que, além de confrontarem a materialidade “destruída”, gerassem uma ação de *destruição*. Imersos neste território de possibilidades, que olha para o passado e imagina o futuro, seu vir-a-ser, as ações, predefinidas pelas participantes, encontraram seus lugares de realização, redefinindo e particularizando as propostas a partir das condições e dos elementos escavados no lugar.

Neste sentido, sobre as ruínas urbanas de São Paulo, “reinventar o corpo torna-se uma obrigação”<sup>201</sup>, afirmou Carmela. A questão proposta era, portanto: o que destruir diante da destruição, habitando seu interior? Ou, ainda: como o corpo se reinventa – morre e se transforma – a partir dos escombros, de seu âmagos? “Sentir cada degrau com a mão, com o rosto, com o corpo inteiro apresenta-se a ti, então, como a única saída. Sentir o pó da história, a pedra caída, o caco que corta e ali deixar teu rastro. Levar contigo a história”, diz a expógrafa, “deixar um pouco de ti em cada degrau que passas.” Com suas áreas internas abertas e expostas, o edifício arruinado convida à exploração, nos incita ao toque, como se fosse necessário senti-lo antes de seu desaparecimento, documentá-lo na memória do corpo, tornando-o repertório, confirmando que “o cerne do evento [...] não está na interpretação do fato ou na construção do sentido, mas na própria vivência da experiência”<sup>202</sup>, como aponta Fabião.

As performances propunham interações diversas, como arranhar uma parede com um galho seco, esfarelar um tijolo até tornar-se pó, martelar um conjunto de peças de vídeo e cerâmica, queimar um “figurino-casulo”, uma dança de jornais queimando ao vento, destruir o tempo (relógio) com um ramo de flores, equilibrar-se sobre um cano com um punhado de lâmpadas coloridas até que ele se estilhace, reorganizando os fragmentos da própria destruição, cortar as próprias roupas descendo uma longa escada. Para Stella Ar, neste processo, “o desconforto pode ser interessante e transformador”. Já Olívia Laguna afirma que “[n]os diálogos que se propõem entre o vivo e o não vivo, ou o não vivo que emerge através do corpo vivo do performer, o material se dá enquanto possibilidade de coação entre performer e ele próprio, entre corpo humano e corpo residual, entre a história do corpo e a história do resíduo”. O encontro entre corpo, lugar, fragmento e suas memórias, passa a produzir, então, situações variadas, cabendo ao performer definir qual experiência seguir. Se nesta dinâmica, como aponta Fabião, “a precariedade denota a incompletude de toda aparição como sua condição constitutiva”<sup>203</sup>, ela ativa uma “potência de reinventar o movimento, de reinventar a arquitetura, de reinventar a cidade”, como aponta Carmela.



Figura 109: Ação 2 / “Ruínas” – exploração de conjunto semidemolido na Lapa (São Paulo) e seus restos.



Figuras 110, 111, 112:  
Ação 2 / “Ruínas” – exploração  
de conjunto semidemolido na Lapa  
(São Paulo) e seus restos.

Link video: <https://vimeo.com/460207846>

### **ação 3 | PLÁSTICO:** Paisagens precárias entre vazios e entulhamentos

Local/Percurso: do Mercado Municipal/Zona Cerealista à Praça Dom José Gaspar

Proposta: coleta e transposição de materiais para construção de dispositivo utilizando um respiradouro do metrô.

No terceiro experimento, nos deslocamos dos fundos do Mercado Municipal até a chamada Zona Cerealista<sup>204</sup>, num entreposto da central de abastecimento de produtos hortifrúti do Pari. Ali, num entroncamento de vias que funciona também como estacionamento dos caminhões que transportam os produtos, entre uma grande quantidade de descartes de aroma intenso, coletamos diferentes tipos de embalagens plásticas, escolhidos por suas cores, texturas e flexibilidades.

Munidos dos materiais, nos deslocamos a pé até a Praça Dom José Gaspar, na região da República. Os plásticos foram separados por tipos e, munidos de tesouras e barbantes, iniciamos uma investigação junto a um respiradouro do metrô, por onde sai uma grande quantidade ar, testando a resistência e o comportamento dos materiais em diferentes movimentos, compreendendo-os naquela situação. Nesta pesquisa, “a precariedade da experiência e a experiência da precariedade criam e nos tornam capazes de criar”<sup>205</sup>.

Dentre as propostas, “acabamos por criar peças abstratas que se movimentavam lindamente com o vento do metrô, um jardim estranho e colorido dançando no meio da praça Dom José Gaspar. Crianças brincaram, adultos olham, alguns sorriram”, descreveu Stella. Além de um jardim, a instalação me lembrava o fundo do mar, seja pela referência ao movimento e brilho dos seres que lá vivem, seja pela presença do lixo despejado em sua superfície. Olívia destaca que “o contato com o plástico é em si o início de uma dramaturgia performativa, fazendo-se desnecessário qualquer tipo de imposição conceitual a priori”. A investigação do *processo cenográfico expandido nos contextos do Sul*, testando diferentes maneiras de lidar com as coisas, permite a criação de novas linguagens. “Assim como um laboratório de pesquisa científica, esses eventos performáticos têm como objetivo enfatizar e isolar vários fatores cruciais e processos experimentais que participam do ato de gerar materialidade”<sup>206</sup>, descreve Fischer-Litche.



Figura 113: Circulação de produtos e materiais na zona cerealista, em São Paulo.



Figura 114: Ação 3 / “Plástico” – Participantes coletam materiais na zona cerealista.

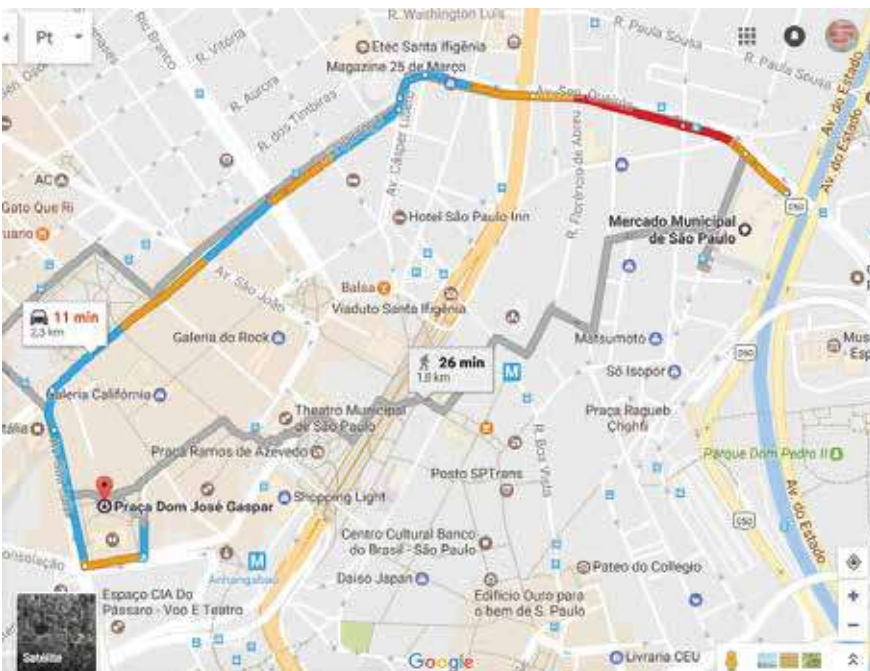


Figura 115: Mapa com deslocamento realizado pelo grupo a pé.



Figuras 116, 117: Ação 3 / “Plástico” – criação de situações junto ao respiradouro do metrô na Praça Dom José Gaspar, São Paulo.

Link video: <https://vimeo.com/219450309>

#### **ação 4 | PAPEL:** Tornar-se vestígio

Local/Percurso: Estação Brás do Metrô até o Museu da Imigração (estação ferroviária)

Proposta: criação de uma obra coletiva em papel e performance na estação de trem

Neste experimento, investigamos uma suposta “memória do material”. Utilizando tesouras e fitas adesivas, manipulamos papéis provenientes de descarte<sup>207</sup>, porém sem uso, a fim de criar um tapete coletivo, com diferentes partes. Com sobreposições, dobraduras, plissados, furos e recortes, as folhas de papel manilha, rosado, que remetem ao passado, material de embalar coisas e comidas, compunham um tapete de longa superfície. Esta ação aconteceu nas varandas internas do edifício, onde o tapete foi montado e, de lá, transportado performaticamente. Neste percurso, ao ser levantado, a obra de papel acabou sendo carregada sobre as cabeças das participantes, criando volumes instáveis, cujo movimento lembrava um dragão utilizado na celebração do Ano Novo chinês para espantar maus espíritos.

Como relata Stella, após a feitura do tapete/manto, “entramos debaixo e saímos andando, foi divertido e meio assustador [...] Criamos uma criatura enorme (com um pouco de Carnaval) no museu. Um estrangeiro, uma viagem, a tentativa de se adaptar, a necessidade de se abrigar e se aproximar. Estávamos dentro de um pequeno refúgio coletivo.” Assim como lembra Debord, “criar não é arrumar objetos e formas, mas é inventar novas leis a respeito desse arranjo”<sup>208</sup>. Os papéis, neste caso, matérias deformáveis em suas texturas, dobras e manipulações criadas junto ao movimento do grupo, atravessaram o pátio do museu chegando até a plataforma da antiga estação ferroviária.

A performance aconteceu diante da linha do trem, que funciona em parte até hoje, de onde, entre os séculos XIX e XX, chegavam de Santos, vindos da Europa, imigrantes de mais de 70 nacionalidades, que formaram parte de nossos ancestrais. Nos edifícios que atualmente compõem o Museu da Imigração, funcionava o complexo histórico da antiga Hospedaria de Imigrantes do Brás, que recebeu, hospedou e auxiliou mais de 2,5 milhões de estrangeiros em sua adaptação inicial no país. No acervo resgatado, muitos documentos em papel, como registros de matrícula, listas de bordo, passaportes, documentos dos países de origem, além de inúmeras cartas escritas aos seus familiares e amantes, muitas delas não entregues a seus destinatários. É na plataforma, na linha do trem, que desejos, paixões, medos, saudades e desilusões tomaram a forma destas



cartas, que passaram meses atravessando o Atlântico até chegarem a seus destinos. Os papéis, materiais sensíveis porém resistentes, portadores de memória, maculam-se ao toque indevido, carregando seus vestígios, testemunhando e representando nossa identidade. Assim, *performávamos*, de modo alegórico, tais registros, tal herança recebida.

A performance, ao manipular um grande elemento frágil e abstrato, explorou a potencialidade do material, mantendo certa tensão relativa, sentindo o limite da matéria, compreendendo o movimento do grupo. Destas ações surgiram formas, volumes e texturas, realizadas coletivamente, mantendo, contudo, a particularidade de cada experiência individual. Destaca Carmela que “nessa delicadeza do movimento conjunto, os corpos se reinventam e se redescobrem. Pouco a pouco tomam forma e, disformes, contam histórias. Histórias que sozinhos jamais imaginariam, mas que no movimento brotam do corpo coletivo, brotam com naturalidade, simplicidade e força”.

Esta relação, cuja materialidade desperta sensações internas, subjetivas, memoriais e imprevisíveis, permite, neste sentido, o desenvolvimento da performance, seu acontecimento. E então, entre movimentos lentos, ritmados, letárgicos, melancólicos, contemplativos, num rompante de aceleração, o grande papel, que antes havia coberto todas as performers, como num ninho, é violentamente rasgado, num impulso.

Nesta ação, os pedaços de papel, cada vez menores, iam caindo aos montes pela estação e pelo trilho do trem, dissolvendo-se sobre seus locais “originais”, de modo afetivo e ritualístico. Ao tornar-se vestígio, os papéis reencenavam, mais uma vez, sua trajetória de partida rumo ao seu destino, ou ainda uma identidade que, com o tempo, cai em esquecimento, mesmo registrada e documentada.

Tal dramaticidade experimentei utilizando na edição final do vídeo um trecho de uma ópera cantada pela soprano Maria Callas como trilha. Como parte da pesquisa apresentada na seção “O Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, estava interessado em investigar a associação do movimento barroco do material, suas inúmeras dobras, à musicalidade da ópera e seu imaginário dramático.



Figura 118:  
Fachada do Memorial  
do Imigrante, antiga  
Hospedaria dos Imigrantes,  
na região do Brás,  
em São Paulo.

Figuras 119, 120, 121:  
Ação 4 / “Papel” –  
criação de situações  
coletivas  
na estação ferroviária  
desativada no Museu  
do Imigrante.

Link video: <https://vimeo.com/268708949>

## **ação 5 | TÊXTIL:** Descartes, Restos e Vestígios

Local/Percurso: região do Bom Retiro – do Metrô Tiradentes a Oficina Cultural Oswald de Andrade (átrio central e área externa)

Proposta: criação de performance com retalhos de tecido

Sobre o átrio central da Oficina Cultural Oswald de Andrade foram coletados e abertos algumas das centenas de sacos de aparas de tecido que são despejados diariamente pelas ruas do Bom Retiro – bairro que carrega uma sobreposição de culturas e tradições, entre judeus, coreanos e bolivianos que lá habita e trabalham, e onde funciona um polo de indústria têxtil e da moda, o segundo mais poluente do planeta. Relata Stella: “nosso material eram milhares de pedaços irregulares de tecido branco e preto, restos de confecções, relação de corpo e espaço”. O lugar forma um território irregular e movente, uma geografia na qual as participantes se moviam coletando peças e experimentando suas formas, integrando-se àqueles materiais. Esta prática, por dar enfoque ao processo de criação diretamente, permitiu ações mais alongadas, criando um “espaço performativo”<sup>209</sup>, uma “ilha artificial” feita de restos. “Diferentemente da corporalidade, espacialidade e tonalidade, a temporalidade não pode ser incluída na materialidade da performance. No entanto, constitui a condição de possibilidade para sua aparição no espaço”<sup>210</sup>, afirma Fischer-Litche.

Assim, naturalmente, as ações foram encontrando no corpo um território de investigação dos tecidos, talvez pela associação direta do material com o ato de vestir. As propostas exploraram diferentes maneiras de unir as aparas, colando-as, trançando-as, amarrando-as, utilizando técnicas manuais que exigem tempo para que ganhem volume. Ao reinventar modos de vestir os restos, de torná-los extensões, dar-lhes forma, incorporá-los, as estampas e recortes inacabados ganhavam novas configurações e leituras, tornando-se manto, cabelo, explosivos, *parangolés*, *casca*, corpo, além de rastros, padrões de piso, lugares de deitar.

Para Olívia, o fascínio destas experiências está na “descoberta de uma dança possível entre a minha história e a história do plástico, do papel, do tecido. O objeto provoca o movimento e, de certo modo, a própria vida, e o performer aceita o diálogo a partir de suas próprias proposições”, continua a participante, “trazendo sua experiência vital para animar a matéria, na qual se imerge e pela qual é imergido”. Acredita Fabião,

neste sentido, que “é o precário e sua temporalidade que dinamiza uma abordagem performativa”<sup>211</sup> do material, uma “dança possível” do e com suas partes, envolvendo ações ancestrais como o trançar, o costurar e o amarrar, ações que seguem até hoje, como num ciclo permanente, despertando imaginários poéticos. “Fiquei com muita vontade fazer tiras gigantes que saíssem da cabeça e chegassem até o teto de vidro, uma medusa de eletricidade, uma ligação com as nuvens”, disse Stella.

As propostas criadas foram experimentadas no átrio junto daquela paisagem de tecidos, criando visualmente uma espécie de indistinção ou “camuflagem” dos corpos ali imersos. Ao final da dinâmica sugeri que deslocássemos as ações para a área externa ao edifício, contrastando desta vez a materialidade bicolor dos tecidos com a arquitetura antiga em estilo neoclássico, datada de 1905<sup>212</sup>. Nestas performances efêmeras, como descreve Fischer-Litche, “[a] materialidade representa um fenômeno emergente: emerge, é estabilizada por períodos variáveis e desaparece novamente”<sup>213</sup>. Esta forma de expressão artística apresenta, portanto, “um programa tão ilimitado uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adotados”<sup>214</sup>, como descreve Goldberg, podendo reinventar-se inúmeras vezes.



Figura 122: Aparas de tecido descartadas diariamente na região do Bom Retiro, em São Paulo.



Figuras 123, 124, 125: Ação 5 / “Têxtil” – criação de situações com os materiais na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo.

Link video: <https://vimeo.com/460233090>

## **ação 6 | ESCOMBROS:** perceber-se dentro do ciclo

Local/Percurso: da Estação da Luz a um terreno na região da Cracolândia (Luz)

Proposta: Imersão e coleta de restos do local

Propus, como última ação de travessia dos campos em devastação, uma visita à região da Cracolândia, após um grande conflito criado numa tentativa forçada de remover os moradores da área que envolveu a demolição de alguns prédios<sup>215</sup>, adentrando as ruínas das construções que haviam sido destruídas. Visitei anteriormente a região e identifiquei um terreno que poderia ser ocupado, caso a situação fosse favorável no dia, pois não exigia nenhum tipo de autorização. No dia seguinte, nos encontramos sob uma fina garoa na Estação da Luz, de onde seguimos caminhando até o local. Ao chegarmos lá, ao encararmos o mecanismo de destruição de dentro, sua realidade figurada por escombros, nos calamos. O local denunciava, em sua atmosfera e condição, a violência ali vivida. Espontaneamente, após um longo período inicial de observação, deu-se início no centro do terreno a uma coleta de tijolos, seguida por outros fragmentos por ali encontrados, como pedaços de telhas, fitas de isolamento, uma escada e massas de pintura que despencavam dos muros ao menor toque, despedaçando-se, dissolvendo-se.

Conta Carmela que as participantes “em grupo, com as mãos, trazem à tona, um a um, os escombros que derrubaram uma vez, e duas e três. Peça a peça, como em um quebra-cabeça onde todas as partes se completam de forma lógica e explícita. Recolocar o que deveria estar lá”. Entre os resíduos, foram encontrados ainda alguns pertences e materiais pessoais dos moradores dali expulsos: isqueiros, documentos de identidade, alguns pés avulsos de sapatos, canetas, telefones celulares, teclados, lixas de unha, cartas de baralho, fotografias, cartões de crédito. Prossegue Carmela: “[n]o chão, achas os vestígios. Nesse chão que não existia para muitos, até que passou a existir. Vestígios de um lugar que nada era, mas tudo era. Vestígios de um lar, de um encontro, de um jogo, de uma dança. Vestígios de uma construção que virá a ser outra, não mais para as mesmas pessoas que ali deixaram seu rastro”.

Somando-se a estes fragmentos algumas placas de “Vende-se” e “Aluga-se”, formou-se uma espécie de memorial. Sem saber exatamente como funcionaria esta dinâmica, levei comigo um pouco de purpurina preta, resto de algum trabalho anterior. Relata Mariana Godone: “por fim, enterramos [os objetos] com pó preto

e reluzente”. Ao final da experiência, um homem se aproximou, curioso, para ver o que estávamos fazendo. Na sequência, policiais municipais adentram o local solicitando nossa retirada, iniciando um conflito. Como afirmou Stella, “tivemos uma série de experiências lúdicas e no final um confronto, um questionamento, e agora? Estamos nesse lugar e isso está acontecendo”. Como uma lente de aumento, a situação evidenciava todo aquele sistema destrutivo de abertura de “novos” espaços. Expulsos do terreno junto ao homem, compreendendo nossos privilégios, limites, covardias e ausências. “Neste dia tivemos claro entendimento do papel das antigas políticas públicas e privadas combinadas, aplicadas novamente – ciclicamente –, direcionadas às pessoas que (sobre)vivem nestes campos [...] Entendemos os campos devastados que atravessamos e os muitos outros a atravessar”, descreveu Mariana.



Figura 126: Operações de desapropriação realizadas na região da Cracolândia, no centro de São Paulo, 2017.



Figuras 127, 128, 129: Ação 6 / “Escombros” - exploração do local e coleta de fragmentos para criação de instalação.

Link video: <https://vimeo.com/460222942>



A proposta de investigação, “uma mistura de estudo antropológico, urbano e performático”, como definiu Naíza Vieira, ao apresentar situações complexas, “coloca em jogo três agentes”, como apontou Olívia: “as subjetividades do artista enquanto ser vivo, do espaço enquanto ser vivo e do descartado enquanto ser vivo dialogam em seus potenciais estéticos, tanto de imagem quanto de dramaturgia possível, que se desvelam através do contato direto entre os elementos, do corpo que se coloca horizontalmente com eles”. Nesta dinâmica de trabalho, relata Mariana que “[a] cada semana discutimos a cidade, as destruições, o papel da arte, os objetos. E a cada semana, a materialidade presente nestes campos devastados se mostrou mais significativa para a construção da nossa poesia”. Entre a paisagem arruinada, os restos de plásticos, papéis, tecidos e escombros encontrados permitiram a criação de experimentos em atrito com as questões inscritas em cada local. “A cada dia tivemos um encontro físico e emocional com estes materiais”.

Para Stella, “criamos vários esboços livres com materiais extremamente simples. A prova que a delicadeza e potência podem aparecer no provisório, transitório, no que é considerado feio, nas coisas que jogamos fora todo dia sem nem refletir sobre”. Ainda, afirma Olívia que “através da proposta entendi o potencial poético e vital que existe na figura do descarte”. Desta maneira, prossegue: “[o] que se realiza é o material descartado enquanto performer potente em si, bem como o próprio espaço devastado, cujo aparente abandono traz uma carga histórica, que é tanto matéria artística quanto agente de ação poética.” Nestas operações, defende a artista, “[o] próprio performer, por sua vez, entendendo-se como parte do processo contínuo de descarte e revitalização, também se vê como matéria devastada, que, do mesmo modo, opera tanto como matéria artística quanto agente de ação poética”.

Estas performances, *precárias*, realizadas pelo *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* constituem, portanto, um *repertório* que, por meio da ação, cria conhecimento à medida que realiza as experiências. Assim, “ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático”<sup>216</sup>, como aponta Taylor, esse cenógrafo vive e propõe um modo de relacionamento com o campo devastado que vê diante de si, utiliza a “performance como linguagem”, age como um performer. Taylor ainda defende que

parte do que a performance e os estudos da performance nos permitem fazer, então, é levar a sério o repertório de práticas incorporadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento. O repertório, num nível muito prático, expande o arquivo tradicional usado nos departamentos acadêmicos nas humanidades.<sup>217</sup>

Desta forma, o uso da *performatividade* como um procedimento para a construção e expansão dos repertórios cenográficos torna-se uma metodologia compartilhada. Como argumenta Taylor, “teorizar estas práticas não apenas como estratégias pedagógicas, mas como a transmissão de um comportamento cultural incorporado, tornaria possível para os pesquisadores ampliar sua visão para uma nova maneira crítica de pensar sobre o repertório”<sup>218</sup>. Consequentemente, trata-se de ampliar o processo de criação e a produção de linguagem. Para cada experienciador, portanto, um conhecimento a ser adquirido. Para Taylor, a performance “funciona como uma episteme, um modo de conhecer, e não simplesmente como um objeto de análise”<sup>219</sup>.

Em campo expandido, ao colocar-se em situação, agindo como *performer*, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* incorpora diversas performatividades (dos lugares, materiais, imaginários, contextos, relações), agrupando-as, conectando-as. O repertório, ao permitir “o aparecimento de perspectivas alternativas dos processos históricos transnacionais”<sup>220</sup>, amplia os imaginários ao vivenciar diferentes contextos, funcionando como um tipo de prática periférica, do Sul. Afirma ainda Taylor que

É imperativo agora – apesar de estarmos atrasados – prestar atenção no repertório. Mas o que resultaria disso em termos metodológicos? A questão não é simplesmente mudar nosso foco para o “ao vivo” como objeto de análise. Ou desenvolver estratégias variadas para coletar informações, tais como fazer pesquisa etnográfica, entrevistas e anotações de campo. Ou mesmo alterar nossas hierarquias de legitimação que estruturam nossa prática acadêmica tradicional (como o aprendizado em livros, fontes e documentos escritos). Precisamos repensar nosso método de análise.<sup>221</sup>

Expondo diferentes processos do *cenógrafo como performer*, através de práticas com diferentes abordagens e enfoques para o tema da *destruição*, apresento possibilidades de expandir o território da aprendizagem da cenografia em campo expandido. Aponta Fabião que “[a] poética corpórea, a política corpórea e a historicidade corpórea do precário aproximam tempo e matéria de tal modo

que não se pode concebê-los como categorias autônomas, o tempo se torna uma força da matéria e a matéria uma forma do tempo”. Ainda segundo a artista, “[o] corpo, essa matéria temporal, esse tempo material, seria o emblema dessa precariedade”<sup>222</sup>.

Como uma *assemblagem*, portanto, “o performer é modificado pelo objeto e o objeto é modificado pelo performer, num gesto que funciona enquanto recorte estético, mas que apenas dá continuidade a um processo mais amplo já em andamento”, descreve Olívia. Ou seja, o ciclo de destruição no qual estamos inscritos. “Começo e fim. Apenas vestígios”, diz Stella.

Como possível “resposta” a tal ciclo ou ao próprio campo devastado, os materiais acabam por impor certa dinâmica de uso cíclica, que se refaz com cada performer, revelando a história dos elementos naturais até chegar àquela situação. Neste processo, desencadeia-se um percurso no qual, como aponta Olívia, “o material é alterado, se torna embalagem, objeto, produto, é descartado, se torna resíduo, é inutilizado, é reapropriado pelo artista, se torna escultura, se torna performer, é novamente descartado”. Para ela, “o interessante são essas pequenas ou imensas poesias que são produzidas na transição dessas etapas”, nas quais o próprio artista passa por um processo similar: “é transformado pela poesia que produz em diálogo com o material”. O fragmento, aqui, com sua potência alegórica, funciona como um dispositivo transformador. A travessia acontece nessa

...transformação do vivo e do não vivo, que se torna vivo e não vivo: ela é a percepção da produção de poesia através do atravessar do campo devastado, através dos afetos e atritos entre eu mesma e plástico, e papel, e tecido. É uma imersão de reflexão de si no entorno e no material, sobre ser o material, sobre se inundar com o material, sobre restos.

Em “Como Atravessar o Campo Devastado”, a relação com a dimensão material deu-se, portanto, em meio ao movimento e à escala urbana, desencadeando uma série de acontecimentos performativos nos quais os sentidos e dos modos de ação expandem-se e multiplicam-se, seja em seu caráter nômade, nas escolhas das trajetórias, seja nos materiais coletados, nas formas criadas e manipuladas, ou mesmo nos significados alegóricos destas operações. Os resultados criados e registrados em vídeo foram posteriormente editados, apresentados como um desdobramento das ações. Alguns deles ainda receberam uma trilha sonora, funcionando como videoperformances.

Neste gesto permanente de recriação, as ações performativas podem desdobrar-se em diferentes formatos, ampliando repertórios e possibilidades de construção de novas linguagens.

Cada material explorado resultou, portanto, num tipo de movimento e *performatividade* específico, ligado às suas características de peso, elasticidade, fragilidade, textura e cor, assim como às qualidades dos locais de coleta e intervenção, e as subjetividades individuais e do grupo. A prática do *cenógrafo expandido a partir do Sul*, ao atravessar os campos devastados, permite-se perder-se em meio às potências das coisas. Este cenógrafo, que atua através de suas próprias investigações, produz relações à medida em que se desloca. É neste sentido, acredito, que o ato de travessia pode configurar um modo *incorporado* de aproximação com os materiais e suas cadeias de produção, circulação e descarte, compreendendo outros modos de criar e relacionar-se com o que vê.

## NOTAS

<sup>1</sup> AUSTIN, J.L. **Quando dizer é Fazer: Palavras e Ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

<sup>2</sup> “Performativity is everywhere” (SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2013, p. 123.)

<sup>3</sup> “...performativity points to a variety of topics, among them the construction of social reality including gender and race, the restored behavior quality of performances, and the complex relationship of performance practice to performance theory.” (Ibid., p.123.)

<sup>4</sup> “Performatives are an integral part of ‘real life’.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>5</sup> “to use the city [...] as a ‘lab’ for exploring theories of everyday practice.” Disponível em [https://tisch.nyu.edu/student-affairs/career-development/Parents/career\\_brochures/performance-studies.html](https://tisch.nyu.edu/student-affairs/career-development/Parents/career_brochures/performance-studies.html), Acesso em 02.02.2018.

<sup>6</sup> O primeiro Departamento de Estudos da Performance foi fundado em 1980 na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque - NYU, coordenado por Richard Schechner, abrangendo áreas que vão desde o teatro experimental e do ativismo à teoria feminista, *queer* e *black*, estudos de dança e movimento, estudos sonoros, curadoria de performance e teoria crítica da raça.

<sup>7</sup> “Performances are actions.” (SCHECHNER, 2013, p. 01.)

<sup>8</sup> “Any behavior, event, action, or thing can be studied ‘as’ performance.” (Ibid., p. 41.)

<sup>9</sup> Ibid., p. 300.

<sup>10</sup> “performative turn”. (FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A new aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008, p. 24.)

<sup>11</sup> “Cultural studies increasingly employed this independent (practical) frame of reference for the analysis of existing or potential realities and acknowledged the specific “realness” of cultural activities and events, which lay beyond the grasp of traditional text models.” (Ibid., p. 26.)

<sup>12</sup> “culture as performance”. (CONQUERGOOD, Lorne Dwight apud FISCHER-LICHTE, 2008, p. 26.)

<sup>13</sup> “Simultaneously, the term “performative” was given a theoretical reconsideration in order to accommodate explicitly bodily acts.” (Ibid., p. 26.)

<sup>14</sup> BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, p. 69 – 87, 2011.

<sup>15</sup> GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

<sup>16</sup> Ibid., p. 08.

<sup>17</sup> Ibid., p.10.

<sup>18</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>19</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>20</sup> Termo cunhado por Bertold Brecht e Caspas Neher para se referir à função do cenógrafo de “criar ou construir uma cenografia como um componente integral da dramaturgia de uma peça e que, portanto, deveria ser considerado um ator de performance.” (Cf. ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O Espaço Encena: Teatralidade e Performatividade na cenografia contemporânea**, Rio de Janeiro: Synergia, 2021, p. 105.

<sup>21</sup> Ver a pesquisa realizada por ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O Espaço Encena: Teatralidade e Performatividade na cenografia contemporânea**. Rio de Janeiro: Synergia, 2021.

<sup>22</sup> “...scenography not simply as a by-product of theatre but as a mode of encounter and exchange founded on spatial and material relations between bodies, objects and environments”. (LOTKER, 2016, p. 02.)

<sup>23</sup> “Despite the socially engaged nature that is characteristic of much (but not all) expanded scenography, it usually deals in affect rather than effect.” (MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 10.)

<sup>24</sup> “The ways in which scenography engages the attention of spectators - through the organization and transformation of space, through the selection and manipulation of images and through the action of the scenographic materials themselves – are often indirect and oblique; an experience or a set of potentialities rather than a singular message.” (Ibid. loc. cit.)

<sup>25</sup> COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

<sup>26</sup> OITICICA, Hélio. *Brasil Diarreia (1973)*. In \_\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Rioarte: 1997, p. 20.

<sup>27</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>28</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>29</sup> BENJAMIN, 2005, p. 87.

<sup>30</sup> “La première qualité d’un art “contextuel”, c’est donc son indefectible relation à la réalité.” (ARDENNE, Paul. **Un Art Contextuel: Création artistique au milieu urbain**. Paris: Champs Arts, 2002, p. 15.)

<sup>31</sup> “l’art contextuel suppos(e) la matérialisation d’une intention d’artiste dans um contexte particulier”, ce contextte particulier qui est la réalité.” (Ibid., p. 39.)

<sup>32</sup> Entropia é um conceito que mede a desordem das partículas de um sistema fixo. De acordo com a segunda Lei da Termodinâmica, quanto maior for a desordem de um sistema, maior será a entropia. Quanto maior a alteração de um estado, maior será a sua desordem. As entropias são espontâneas e irreversíveis.

<sup>33</sup> FABIÃO, Eleonora. *Performance e Precariedade*. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011, p. 63 - 85, p. 65.

<sup>34</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>35</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>36</sup> Ibid., p. 66.

<sup>37</sup> Ibid., p. 70.

<sup>38</sup> A autora cita a análise de Lehmann, feita em 2007, sobre a compreensão do termo “situação”. (LOTKER, S. *Shared Space: Music Weather, Politics Or Where is the Teatre Now?* In LOTKER, 2016, p. 167.)

<sup>39</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>40</sup> REBOUÇAS, 2010, p. 12.

<sup>41</sup> SEGAUD, Marion. **Antropologia do Espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. Trad. Eric. R.R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc SP, 2016, p. 20.

<sup>42</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>43</sup> Ibid., p. 22.

<sup>44</sup> “Site specific performances are conceived for, and conditioned by, the particulars of found spaces [...] They make manifest, celebrate, confound or criticize location, history, function, architecture, micro-climate [...] They are inseparable from their sites, the only contexts within which they are ‘readable’.” (MCLUCAS; PEARSON apud PEARSON, Mike. **Site Specific Performance**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010, p. 04.)

<sup>45</sup> “an immersive model is introduced”. (PEARSON, 2010, p. 18.)

<sup>46</sup> MOASSAB, Andreia. **Pelas fissuras da cidade**: Composições, Configurações e Intervenções. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2003. Dissertação de Mestrado.

<sup>47</sup> FABIÃO, 2011, p. 83.

<sup>48</sup> Ibid., p. 75.

<sup>49</sup> “phenomenological, social/institutional, and discursive” (KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Massachusetts: The MIT Press, 2004, p. 30.)

<sup>50</sup> “competing definitions, overlapping with one another and operating simultaneously”. (Ibid., loc. cit.)

<sup>51</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>52</sup> AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**. Lexicon: São Paulo, 2010, p. 63.

<sup>53</sup> O workshop integrou a programação do Projeto Oficínio do Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte/MG, do junto a outros workshops e apresentações de peças do Grupo XIX de Teatro, em 2008.

<sup>54</sup> “O Centro Técnico de Produção e Formação é destinado à confecção e salvaguarda do acervo da Fundação Clóvis Salgado. No local também são realizadas atividades atreladas ao Centro de Formação Artística e Tecnológica. O acervo está abrigado numa antiga fábrica de tecidos em Sabará, sob coordenação do cenógrafo Raul Belém Machado. Em 2004, o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico da Vila Elisa, Vila Operária e Antiga Fábrica de Tecidos Marzagão foi tombado pelo IEPHA/MG.” Acesso em 28.10.2019. <https://appa.art.br/2018/09/05/centro-tecnico-de-producao-e-formacao-fundacao-clovis-salgado/>,

<sup>55</sup> Fundada em 1878, a fábrica de Marzagão foi uma das primeiras e mais importantes fábricas de tecido de Minas Gerais, com uma pequena vila e serviços para os operários, funcionando até 1972.

<sup>56</sup> MENDES, Daniel M. Pereira. Depoimento concedido ao autor em 09.01.2020.

<sup>57</sup> SILVA, 2014, p. 37.

<sup>58</sup> Ibid., p. 37.

<sup>59</sup> De acordo com a autora, “[a] memória ‘arquivada’ existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esse sites supostamente resistentes à mudança.” (TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p.48.)

<sup>60</sup> Ibid., p. 49.

<sup>61</sup> TAYLOR, 2013, p. 55.

<sup>62</sup> Ibid., p. 49.

<sup>63</sup> Ibid., p. 57.

<sup>64</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>65</sup> SILVA, 2014, p. 20.

<sup>66</sup> Ibid., p. 29.

<sup>67</sup> Ibid., p. 28.

<sup>68</sup> “self-reflective practitioner” (PEARSON, 2010, p. 18.)

<sup>69</sup> FABIÃO, 2011, p. 66.

<sup>70</sup> REBOUÇAS, Renato. Sobre a direção de arte: inacabado. In GRUPO XIX de Teatro. **Hysteria Hygiene**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, p. 86 – 87, 2006, p. 86.

<sup>71</sup> BENJAMIN, Walter. A ruína. In BOLLE, Willi (org.) **Walter Benjamin**: Documentos da Cultura, Documentos da Barbárie. São Paulo: Cultrix Editora USP, p. 31 – 35, 1986, p. 31.

<sup>72</sup> O programa nacional Pró Álcool estimulou o uso como combustível, atraindo muitas usinas para a região.

<sup>73</sup> Consulta realizada no CONPPAC - Conselho de Preservação do Patrimônio Artístico e Cultural de Ribeirão Preto e no acervo do Arquivo Público e Histórico de Ribeirão Preto em novembro de 2019.

<sup>74</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 126.

<sup>75</sup> “Rather than being a reconstruction of the past from its surviving remains, this is a recontextualization.” (SHANKS, Michael. **The Archaeological Imagination**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2012, p. 12.)

<sup>76</sup> TAYLOR, 2013, p. 49.

<sup>77</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>78</sup> A UAP é apresentada na seção Materialidades desta tese.

<sup>79</sup> “Set apart from the everyday through a framed space and time, performance turns clothing into costume, the charged and complex objects at the center of this inquiry, through which readings of human existence can be articulated in the fictionalized performing body.” (BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body**. London: Bloomsbury, 2017, p. xxi.)

<sup>80</sup> “The remains of the past are all around us. We recognize the past as spatially coextensive with the very labor that attempts to articulate it.” (OLSEN, Bjørnar; SHANKS, Michael; WEBMOOR, Timothy; WITMORE, Christopher. **Archaeology: The Discipline of Things**. London: University of California Press, 2012, p. 06.)

<sup>81</sup> O filme “Rendas no Ar”, de 2014, tem direção de Sandra Alves.

<sup>82</sup> O local foi ocupado durante a Revolução Federalista, em 1894, como presídio e base de fuzilamento.

<sup>83</sup> Em parceria com a Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>84</sup> Informação no cartaz de divulgação do projeto.

<sup>85</sup> O Museu do Lixo, instalado em Florianópolis numa autarquia de gestão de resíduos que desde 2003, tornou-se referência em educação ambiental em Santa Catarina, pela forma lúdica e informal com que reforça conteúdos sobre consumo sustentável. O projeto nasceu dos funcionários que pretendiam resgatar materiais jogados no lixo para construir um espaço de memória sobre hábitos e consumos da sociedade.



- <sup>86</sup> Mais informações na seção Materialidades/“UAP – Plataforma Rural Periférica”.
- <sup>87</sup> Workshop apresentado na seção Precariedades/“Memória da Chuva: Estilhaços da Destruição Criativa”.
- <sup>88</sup> A performance teve a colaboração da iluminadora Lúcia Ramos.
- <sup>89</sup> BOUFLEUR, Rodrigo N. **A Questão da Gambiarra**: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos. São Paulo, FAU-USP, 2006, p. 11. Dissertação de Mestrado.
- <sup>90</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>91</sup> Ibid., p. 39.
- <sup>92</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>93</sup> SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In SANTOS; MENESES, 2009, p.56.
- <sup>94</sup> PEARSON, 2010, p. 18.
- <sup>95</sup> SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In SANTOS, B.S.; MENESES, 2009, p. 45.
- <sup>96</sup> Ibid., p. 47.
- <sup>97</sup> Ibid., p. 50
- <sup>98</sup> SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura (orgs). **Território**: Globalização e Fragmentação. São Paulo: Hucitec, 1998, p. 11.
- <sup>99</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>100</sup> FABIÃO, 2011, p. 66.
- <sup>101</sup> Ibid., p. 14.
- <sup>102</sup> SANTOS, Milton. O dinheiro e o território. In SANTOS, M.; BECKER, Bertha (org.). **Território, territórios**: Ensaio sobre o ordenamento territorial. São Paulo: Lamparina, 2007, p. 13.
- <sup>103</sup> \_\_\_\_\_. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2006, p. 92.
- <sup>104</sup> \_\_\_\_\_. **Por uma Geografia nova**. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Edusp, 2004, p. 173.
- <sup>105</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>106</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>107</sup> Ibid., p. 256.
- <sup>108</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>109</sup> Ibid., p. 257.
- <sup>110</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>111</sup> Ibid., p. 173.

<sup>112</sup> “The proposition is that archaeology is not merely a disciplinary field but an aspect of our social fabric. The archaeological refers to social and cultural entropy, loss and ruin. Perhaps unexpectedly, given archaeology’s affiliation with history, its temporality is not primarily *linear*, from past to present, but *turbulent*, past and present, percolating in the building of ways of life.” (PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. **Theatre/ Archaeology**. London: Routledge, 2001, p. 10.) [grifos dos autores]

<sup>113</sup> “When we consider what people do and think about the past, the way they document and illustrate memories, ruins and remains, processing sources, making forays and interventions in land and property, publishing and sharing their findings.” (SHANKS, 2012, p. 41.)

<sup>114</sup> “This is why this book is about something more than the discipline: its topic is an aptitude, sensibility, faculty, a disposition underlying cognate and disparate practices and procedures, the *work* of the archaeological imagination, now associated with archaeology, anthropology and history.” (Ibid., loc.cit.)

<sup>115</sup> “Worldbuilding is a key activity in the archaeological imagination: filling in the gaps to create a convincing world, perhaps claiming realist validity, or perhaps content to remain fantastical.” (Ibid., p. 64.)

<sup>116</sup> BUCHLI, V.; LUCAS, G. (eds.) **Archaeologies of the Contemporary Past**. London: Routledge, 2010.

<sup>117</sup> GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo; VILA, Xurxo Ayán. **Arqueología: Una introducción al estudio de la materialidad del pasado**. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

<sup>118</sup> GOULD, Richard; SCHIFFER, Michael. **Modern Material Culture: The Archaeology of Us**. New York: Academy Press, 1981.

<sup>119</sup> “A arqueologia do passado contemporâneo foi descrita como a arqueologia de nós, em oposição à arqueologia do Outro (pré-histórico, histórico ou etnográfico). Esse ‘nós’ é predominantemente branco e euro-americano, ou seja, o ‘nós’ predominantemente predominante na academia.” [“The archaeology of the contemporary past has been described as the archaeology of us, as opposed to the archaeology of the (prehistoric, historic, or ethnographic) Other. This “us” is predominately white and Euro-American, that is, the “us” that overwhelmingly predominates in academia.”] (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **An Archaeology of the Contemporary Era**. New York: Routledge, 2019, p. 02.)

<sup>120</sup> “Yet this us is becoming a minority in the global world, in demographic and cultural terms.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>121</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>122</sup> BENJAMIN, 1987, p. 225.

<sup>123</sup> SANTOS, Milton. **O Trabalho do Geógrafo no Terceiro Mundo**. São Paulo: Edusp, 2009.

<sup>124</sup> \_\_\_\_\_. **Geografia da Fome**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1967. A expressão foi originalmente usada pelo pensador e geógrafo Josué de Castro em livro homônimo. (CASTRO, Josué de. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. 10. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1983.)

<sup>125</sup> GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNET, L; RYZEWSKI, K. (Eds.). **Contemporary Archaeology and the City**. London: Oxford University Press, 2017.

<sup>126</sup> \_\_\_\_\_, 2019, p. 02.

<sup>127</sup> “Expanding the field to include other experiences of modernity means offering a more precise and complex portrait of our times. It means incorporating other temporalities and other materialities that are systematically marginalized in discourses on the modern.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>128</sup> GONZÁLEZ-RUIBAL, 2017, p. 143.

<sup>129</sup> TAYLOR, 2013, p. 59.

<sup>130</sup> Técnica secular de restauro japonesa que torna o objeto restaurado mais valioso que o original.

<sup>131</sup> FABIÃO, 2011, p. 66.

<sup>132</sup> RIVERA, Tania. Por uma ética do estranho. In FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (orgs.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015, p. 301.

<sup>133</sup> “Notions of the archaeological, sociological, and geographical imagination all imply *creative* understanding of life today, of possibilities of change, innovation, of the roles of individual perception, practice and agency.” (SHANKS, 2012, p. 17.)

<sup>134</sup> “Finally, the third strategy engenders spatiality as a blend of real and imagined spaces. It identifies the performative space as a “space between.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 114.)

<sup>135</sup> “...the depiction of pre-written narrative is not the main aim of the performance but rather the unfolding of the performance through an interplay, tensions and collisions between what we perceive as real (architectural and social space, community, audience) and what we perceive as imagined (text, sound, lights, movement, etc.). These unstable “bridges”: connections and conflicts between “real” and “imagined” are often at the core of dramaturgical structures in contemporary theatre. This is of course a crucial shift for scenography.” (LOTKER, 2016, p.167.)

<sup>136</sup> Depoimento concedido ao autor, novembro de 2019.

<sup>137</sup> “So, contemporary theatre can often be understood as one overall “situation” rather than a “narrative”. (LOTKER, 2016, p. 167.)

<sup>138</sup> “What does this mean for scenography? How has scenography changed? [...] it becomes a place of action of the performance itself and can gain its own non-illustrative role”. (LOTKER, 2016, p. 169.)

<sup>139</sup> Fundada por Guy-Ernest Debord em 1957, a Internacional Situacionista ou Situacionismo foi um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos. O grupo se definia como uma “vanguarda artística e política”, apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo, e realizou projetos, publicações e discussões em diversos países até 1972.

<sup>140</sup> SITUACIONISTA, INTERNACIONAL. Questões preliminares à construção de uma situação. IS no 1, 1958. In JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 62.

<sup>141</sup> Ibid., p. 62.

<sup>142</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>143</sup> DEBORD, Guy-Ernest. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional. In JACQUES, 2003, p. 54.

<sup>144</sup> Ibid., p. 54.

<sup>145</sup> ARDENNE, 2002, p. 41.

<sup>146</sup> Ibid., p. 41.

<sup>147</sup> IVAIN, Gilles. Formulário para um novo Urbanismo. In JACQUES, 2003, p. 69.

<sup>148</sup> TAYLOR, Diana. Eleonora Fabião: tocando o “ao vivo”. In FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 271.

<sup>149</sup> DEBORD in JACQUES, 2003, p. 49.

<sup>150</sup> Ibid., p. 49.

<sup>151</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus, 2008, p. 33.

<sup>152</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>153</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>154</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38

<sup>155</sup> Ibid., p. 35.

<sup>156</sup> DEBORD, G. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In JACQUES, 2003, p. 41.

<sup>157</sup> Ibid., p. 57.

<sup>158</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009, p. 11.

<sup>159</sup> FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b, p. 14.

<sup>160</sup> A ação integrou o “Programa de Residências e Intercâmbios Artísticos”, realizado com o apoio do Proac para Espaços Independentes de Arte do Estado de São Paulo.

<sup>161</sup> Ver seção “Materialidades/ UAP: Plataforma Rural Periférica.”

<sup>162</sup> Depoimento concedido ao autor em 2019.

<sup>163</sup> SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25 - 50, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2003, p. 25.

<sup>164</sup> Ibid., p. 28.

<sup>165</sup> FABIÃO, 2011, p. 65.

<sup>166</sup> Pergunta proposta pela urbanista Raquel Rolnik.

<sup>167</sup> Realizado por Marcella Klimuk, Natália Marossi e Nayara Nuenberger.

<sup>168</sup> Realizado por Gabriela Carvalho, Carolina Folego e Rogério Romualdo.

<sup>169</sup> Realizado por Ana Paula Simões, Juliana Semeghini e Natália Freitas.

<sup>170</sup> Realizado por Aline Dayse, Cibele Mion, Thaís Kaori e Ana Luiza Secco.

<sup>171</sup> Enfatiza Kaori: “o termo ‘fotografar’ está posto aqui como algo além de um registro, trata-se do nosso olhar atravessando o objeto.” Relato do curso, 2015.

<sup>172</sup> Relato do curso, 2015.

<sup>173</sup> Realizado por Andressa Parisi, Camila Olivetti e Jéssica Gouveia.

<sup>174</sup> Caderno de processo de Jéssica Gouveia.

<sup>175</sup> FABIÃO, 2011, p. 65.

<sup>176</sup> “The performer is included in all phases of planning and building.” (SCHECHNER, 1994, p. 39.)

<sup>177</sup> FABIÃO, 2011, p. 75.

<sup>178</sup> Ibid., p. 77.

<sup>179</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>180</sup> Ibid., p. 82.

<sup>181</sup> Ibid., p. 75.

<sup>182</sup> Ibid., p. 67.

<sup>183</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>184</sup> TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas** – paisagens multiespécies do Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019, p. 04.

<sup>185</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>186</sup> CARERI, Francesco. **Walkspaces** – O Caminhar como Prática Estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Ed. G. Gili, 2013, p.133.

<sup>187</sup> O Laboratório de Práticas Performativas do Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP, foi criado em 2012 pelos professores Marcos Bulhões, Marcelo Denny, Antônio Araújo e Ferdinando Martins, como um grupo de pesquisa teórico-prático sobre as relações entre a Arte da Performance e as diferentes linguagens artísticas, promovendo o diálogo entre diversas áreas do conhecimento: Artes, Sociologia, Comunicação, Filosofia, Antropologia, Estudos de Gênero, Arquitetura, Urbanismo, Política.

<sup>188</sup> “Which is to say the site is now structured (inter)textually rather than spatially, and its model is not a map but an itinerary, a fragmentary sequence of events and actions *through* spaces, that is, a nomadic narrative whose path is articulated by the passage of the artist.” (KWON, 2004, p. 95.)

<sup>189</sup> Utilizo a proposição de Eleonora Fabião, na qual o *programa* refere-se às ações performativas. Segundo a autora, “[p]erformar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas proposições).” (FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235 - 246, 2008, p. 237.)

<sup>190</sup> BOURRIAUD, 2011, p. 79.

<sup>191</sup> Ibid., p. 78.

<sup>192</sup> A Vila Itororó é um conjunto arquitetônico idealizado por Francisco de Castro, tombado como patrimônio em 2002. O Instituto Pedra, que coordena as ações de restauro, através do projeto “Canteiro Aberto”, enquanto realiza os levantamentos arquitetônicos do conjunto, abriu o canteiro de obras com o objetivo de compartilhar o conhecimento gerado no local e de debater coletivamente os seus usos futuros, como um experimento cultural no formato de uma praça pública que funcionou entre 2015 e 2018. Disponível em <http://vilaitororo.org.br/quem-somos/> Acesso em 10.04.2017.

<sup>193</sup> ROCHA, Carmela. Como atravessar um campo devastado: Ação-reflexão\_Poéticas da Destruição, 2017. Disponível em [https://issuu.com/carmelarocho/docs/ac\\_a\\_o-reflexao](https://issuu.com/carmelarocho/docs/ac_a_o-reflexao) / Acesso em 02.07.2020.

<sup>194</sup> ROCHA, 2017.

<sup>195</sup> CARERI, 2013, p. 27.

<sup>196</sup> Ibid., p. 27.

<sup>197</sup> Ibid., p. 30.

<sup>198</sup> Ibid., p. 97.

<sup>199</sup> Busquei nesta prática um deslocamento da região central por conta da dificuldade de acesso aos locais abandonados.

<sup>200</sup> “Each of the examples and their strategies for using spatiality emphasizes the nature of performative space as constantly mutating.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 114.)

<sup>201</sup> Todos os depoimentos dos artistas participantes desta pesquisa encontram-se integralmente transcritos na seção “Anexos”.

<sup>202</sup> FABIÃO, 2011, p. 78.

<sup>203</sup> Ibid., p. 83.

<sup>204</sup> Região do centro de São Paulo onde se concentram dezenas de armazéns varejistas e atacadistas de produtos naturais.

<sup>205</sup> FABIÃO, 2011, p. 78.

<sup>206</sup> “Much like a scientific research laboratory, these performative events have made it their aim to stress and isolate various crucial factors and experimental processes that partake in the act of generating materiality onstage. Here, artists experiment with a wide range of aspects, including the performance’s corporeality, spatiality, and tonality.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 76.)

<sup>207</sup> Como estávamos num extenso período de chuvas, a coleta de papeis descartados nas ruas foi impossibilitada pelo material não resistir à água. A investigação, contudo, poderia ter se desenvolvido com papeis molhados, em dissolução, proposta desafiadora e que envolveria riscos à saúde das participantes, dada a contaminação dos papeis junto a outros dejetos. As folhas descartadas de papel manilha rosado foram encontradas do ateliê da UAP.

<sup>208</sup> DEBORD in JACQUES, 2003, p. 54.

<sup>209</sup> “performative space”. (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 107.)

<sup>210</sup> “Unlike corporeality, spatiality, and tonality, temporality cannot be subsumed in the performance’s materiality. Yet it constitutes the condition of possibility for their appearance in space.” (Ibid., p. 130.)

<sup>211</sup> FABIÃO, 2011, p. 83.

<sup>212</sup> O edifício foi criado originalmente para receber a Escola de Farmácia de São Paulo.

<sup>213</sup> “Materiality represents an emergent phenomenon: it emerges, is stabilized for varying periods of time, and vanishes again.” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 130.)

<sup>214</sup> GOLDBERG, 2007, p. 10. [grifo da autora]

<sup>215</sup> “Cracolândia” é como é chamada popularmente uma área no centro de São Paulo, nas imediações das Avenidas Duque de Caxias, Rio Branco, Cásper Líbero, Rua Mauá, Estação Júlio Prestes, Alameda Dino Bueno e da Praça Princesa Isabel. A região é conhecida pelo tráfico de drogas e por reunir diariamente centenas de usuários de crack. Desde 2005, a Prefeitura de São Paulo deu início à desapropriação da área para atração de investimentos privados, gerando inúmeros conflitos.

<sup>216</sup> TAYLOR, 2013, p. 45.

<sup>217</sup> Ibid., p. 57.


<sup>218</sup> Ibid., p. 58.

<sup>219</sup> Ibid., p. 17.

<sup>220</sup> TAYLOR, 2013, p. 50.

<sup>221</sup> Ibid., p. 59.

<sup>222</sup> Ibid., p. 45.



**MATERIALIDADES:  
O CENÓGRAFO  
COMO  
ARQUEÓLOGO**

# MATERIALIDADES

A relação entre cenografia e materialidade tem percorrido um vasto campo de explorações, constituindo um dos principais eixos de criação teatral desde seus primórdios. Historicamente, entre a pintura dos telões em perspectiva e as maquinarias alegóricas do Barroco, a cenografia opera num dispositivo entre a verdade (dimensão “real” dos materiais e coisas) e a ficção (sua dimensão artificial e ilusionista), representando, através de uma espacialidade construída com materiais específicos (madeira, tecido, tinta, cordas, roldanas e contrapesos), formas e volumetrias. Estas formas e estes volumes são tratados para serem percebidos, em cena, como outros materiais (por exemplo, uma pedra feita de isopor ou papelão, oca por dentro, ou um portal cravejado de diamantes feito com madeira, tecido, papel e pintura de arte). Tal sistema cenográfico, que tem a caixa cênica como “máquina de ilusões e espetáculos”, aliado aos sistemas de iluminação, busca no efeito dos materiais e no cruzamento de mídias uma representação “verossímil”, a fim de sustentar a cena, ambientando e “enquadrando” uma situação apresentada e sustentada pelos atores. Trata-se de uma operação que parte do espaço em direção ao corpo, seja do/a ator/atriz, público ou da orquestra.

Do século XIX ao XX, inúmeras e distintas experiências foram realizadas por artistas cênicos no mundo todo, geralmente aliando liberdade criativa e tecnologia<sup>1</sup> na pesquisa de linguagem, tendo na relação entre espaço, corpo e *materialidade* uma tríade que sintetiza o trabalho de cenógrafo até hoje. Desde o Realismo, com seu mobiliário (mesclando elementos bidimensionais, como telões, e tridimensionais, como móveis e objetos cenográficos ou não) e *dressing*, que se desdobram numa linguagem utilizada pelo cinema e pela televisão; os volumes reais de Adolphe Appia; ou a experimentação formal-material e performativa do Construtivismo Russo e da Bauhaus, integrando cenografia e figurino (espaço e corpo) através de materiais em movimento, entre inúmeros outros exemplos, o modo de criar, construir e representar tem se expandido continuamente.

A linguagem cenográfica do palco italiano, assim como a prática teatral, passa a operar sob uma intenção (e interação) cada vez mais *performativa*, incluindo, nesta exploração, diversas *materialidades*, interessadas, não raramente, nos avanços



tecnológicos – como demonstra, por exemplo, o trabalho de Josef Svoboda na antiga Tchecoslováquia (atual República Tcheca), que incluía o uso de plástico, espelhos e de projeções, ou a estética pictórica e paisagística de Robert Wilson, precisamente desenhada quadro a quadro. Porém, com as constantes inovações propostas pelo cinema de Hollywood e dos shows da Broadway – que buscam, em sua intenção espetacular, a hiperrealidade (cuja imagem idealiza a própria realidade), disseminando-a em escala global - a noção – e representação – da “realidade” foi alterada de modo definitivo, ao mesmo tempo afastando-se do cotidiano e forjando-o à sua semelhança artificializada.

Na chamada cena Pós-dramática, na busca por *presentificar* mais do que a tradição do *representar*, o uso de lugares, objetos e materiais tem tomado o espaço cênico como “espaço performativo”. Esta “desilusão”, dissolução, transformação ou “enxugamento” da cenografia se dá por diversos fatores, em diferentes países, que vão da pesquisa de linguagem à economia de recursos, tendo na exploração da performatividade dos materiais e dos mecanismos um modo incorporado de criação. Assistimos tanto o uso de elementos naturais como água, terra, algodão e flores nas obras de Pina Bausch, como os incríveis cenários como “imitações da realidade”<sup>2</sup> criados por Bert Neumann no Teatro Volksbühne, de Frank Castorf e René Pollesch em Berlim. Se temos as engenhocas fantasmagóricas da instalação performativa/teatro musical “Stifters Dinge”<sup>3</sup> (2007), do diretor e compositor alemão Heiner Goebbels, temos também a exploração dos materiais nos cenários- instalação do francês Phillippe Quesne, bem como as propostas de Katrin Brack com acumulações de materiais informes e instáveis como espuma ou fumaça pelo palco.

Paralelamente, a produção cenográfica inclui, além de uma série de trabalhos que exploram esta qualidade material-imaterial apoiada no uso de maquinários para criar ilusões, projeções e efeitos de iluminação<sup>4</sup>, uma poética dos lugares existentes, muitas vezes abandonados, criada junto a elementos retirados de realidades como a da Guerra, do abandono, da condição de pobreza e do próprio tempo, entre outros processos de destruição. Estas práticas, interessadas na “visceralidade” destas *materialidades*, em sua “precariedade performativa”, encontram nas marcas presentes em seus elementos, seus modos de narrar.

Na segunda metade do século XX, a partir da nova condição provocada pelo Pós-guerra – tomando de um lado as ruínas de um modo de vida que havia sido destruído

e, de outro, a crítica a um novo modo de vida que surgia com o avanço industrial, baseado no ideal de consumo norte-americano –, surgem outras manifestações artísticas que tomam a materialidade destruída e a ser destruída como espécies de registro tanto *documental* quanto *alegórico*.

Essas manifestações de arte, tanto nas artes visuais como na performance, nomeadas por Raphael Ortiz por “Destrutivismo” (Destructivism)<sup>5</sup>, passam a incluir tanto a celebração e a denúncia dos traumas de guerra como a reimaginação de um mundo devastado cujos descartes passam a se acumular em quantidades cada vez maiores. Muitas vezes catárticas, as exposições incluíam processos destrutivos – cujos vestígios e restos tornam-se ‘objeto’ resultante<sup>6</sup> – assim como arranjos feitos com fragmentos de objetos e materiais coletados ou apropriados<sup>7</sup>. Contudo, essa “estética da destruição”<sup>8</sup>, já se manifesta com as vanguardas artísticas desde as reações diante da Primeira Guerra Mundial.

Entre os/as artistas, para citar alguns exemplos, destacam-se os os ‘conceitos espaciais’ de Lucio Fontana e os ‘buracos’ de Shozo Shimamoto, os trabalhos de Robert Smithson e Robert Morris nos Estados Unidos, assim como de Ortiz e Gustav Metzger; Gordon Mata-Clark pelas periferias de Nova Jersey e Nova Iorque; o Acionismo de Viena; o Novo Realismo francês, com Arman, Cesar, Niki de Saint-Phalle, Yves Klein, Raymond Hains, Jean Tinguely, Jacques Villeglé; o Fluxus, com Yoko Ono; o Movimento Gutai no Japão; a arte Povera, na Itália; os happenings de Alan Kaprow; entre inúmeros/as outros/as trabalhos provenientes de outras nacionalidades.

Nas artes cênicas, as ruínas e lugares abandonados ocupados por Peter Brook; as *embalagens* e os destroços coletados pelas ruas da Cracóvia por Tadeusz Kantor durante a Segunda Guerra; assim como, no Brasil, as carcaças de carros empilhadas por Victor Garcia em “Cemitério de Automóveis”, de 1968, os destroços da demolição do Bixiga e da construção do Minhocão utilizados em “Nas Selvas das Cidades”, de 1969, os edifícios simbólicos ocupadas pelo Teatro da Vertigem nos anos de 1990, os prédios e materiais encontrados nos armazéns da Vila Maria Zélia em “Hygiene”, do Grupo XIX, em 2005, entre muitos outros, são exemplos destas práticas que se constroem a partir dos restos da cidade, práticas que brotam por entre seus escombros. Contudo, apesar de resultarem em imagens ‘parecidas’, estas diferentes materialidades referem-se a diferentes imaginários e, portanto, a diferentes origens, contextos e orçamentos de realização.

No Brasil, essa estética de exacerbada materialidade dá-se no revelar uma região degradada da cidade de São Paulo, como em “Bom Retiro 958 metros”, do Teatro da Vertigem, espetáculo de 2012; na ocupação das ruínas da Vila Itororó em “Cidade Vodú”, do Teatro de Narradores<sup>9</sup>, de 2016; nas pilhas de resíduos sólidos descartados em “De Carne e de Concreto – Uma Instalação Coreográfica”, da Anti Status Quo Companhia de Dança; no uso de plástico transparente de “Pindorama”, de 2013, da Cia. Lia Rodrigues; ou o café, a farinha e a cúrcuma de “Para que o céu não caia”, de 2016, aplicado diretamente no corpo dos performers, desenhando formas coloridas pelo piso e ocupando todo o espaço. Inúmeros outros trabalhos no país lidam com tais repertórios das materialidades abandonadas ou efêmeras, com resultados estéticos variados. Contudo, a investigação sobre uma suposta materialidade brasileira demanda um estudo aprofundado, envolvendo a investigação de questões tanto regionais como nacionais.

Em meu trabalho, busco na dimensão material um modo de narrar minhas “histórias cenográficas”, narrativas paralelas que crio junto aos materiais, utilizando-os carregados de suas histórias associadas, muitas vezes de caráter alegórico; utilizando-os como “tradutores” de outras coisas, ou ainda, como um “fragmento de um todo maior”. Particularmente na caixa cênica, na ausência da *materialidade* dos lugares, em sua “neutralidade”, investigo a materialidade das coisas, buscando revelar os elementos originais dos quais são feitos os materiais industrializados, como, por exemplo, chapas de madeira compensada que um dia foram árvore. A partir desta associação, procuro demonstrar, num outro nível, todo o percurso deste elemento até a origem de seu sistema de produção – que inclui seu processo de extração, transporte, manufatura/ transformação, distribuição, consumo e descarte –, na tentativa de visibilizar ou “complexizar” cada material, apresentando-o em perspectiva crítica.

Assim, tal relação foi apresentada em “Congresso Internacional do Medo”, de 2008, do Grupo Espanca!, no qual uma mesa foi feita de um tronco “real”, muito pesado, evidenciando o momento anterior, de seu corte, antes de tornar-se tábua; em “O animal na sala”, de 2011, da Cia. Linhas Aéreas, com direção de Renata Melo, tal processo aparece com uma árvore de metal revestida com fragmentos de móveis de madeira, portas, armários, gavetas e outras caixas, “recursos naturais” que temos exportado continuamente, devastando nossas paisagens; e em “Black Brecht – e se Brecht fosse Negro?”, de 2019, direção de Eugênio Lima e com o coletivo Legítima Defesa, grandes baobás

africanos são representados como recortes em chapas de compensado, bidimensionais e sem acabamento, tornando-se tela para a projeção de imagens de baobás ancestrais “reais”<sup>10</sup>. Além destes, lembro das tábuas de construção manchadas de cimento e das cortinas plásticas que remetiam aos cenários de Hélio Oiticica feitos para os shows de Gal Costa nos anos 1970, usados em “Ópera dos Vivos”, da Cia. do Latão<sup>11</sup>, em 2012.

Link dos projetos citados:

“Congresso Internacional do Medo”:

<https://www.bolellireboucas.com/congresso-internacional-do-medo.html>

“O animal na sala”: <https://www.bolellireboucas.com/o-animal-na-sala.html>

“Ópera dos Vivos”: <https://www.bolellireboucas.com/oacutepera-dos-vivos.html>

“Rózà”: <https://www.bolellireboucas.com/roacutezagrave.html>

“Black Brecht – e se Brecht fosse Negro?”:

<https://www.bolellireboucas.com/black-brecht.html>

Se, especialmente no Brasil, é possível fazer teatro em qualquer lugar e de todo jeito, a *materialidade*, mais do que nunca, passa a constituir um aspecto determinante para a exploração da potencialidade da comunicação espaço-visual, tornando-se, ela mesma, em muitos casos, o conteúdo da cenografia e da própria “obra”. Estas linguagens partem da exploração das qualidades dos elementos, definindo situações que nesta materialidade ou a partir dela, com ela, possam ocorrer. Os materiais, ao serem explorados a partir de seu potencial performativo, passam a interessar por suas características e propriedades, em percepções que envolvem as artes visuais, a filosofia, a geografia, a antropologia, a arqueologia, o urbanismo, criando narrativas que se apoiam na cultura material e na história sociocultural das coisas, a história de suas matérias-primas (naturais ou artificiais). Tudo isso, evidentemente, amplia as possibilidades de abordagem do *cenógrafo expandido em contextos do Sul*, oferecendo-lhe outros contornos narrativos.

Alguns dos chamados “teatros do real”<sup>12</sup> têm utilizado também em suas cenas equipamentos eletrônicos, como televisores, projetores, computadores, aparelhos de som, liquidificadores, batedeiras, betoneiras – máquinas de toda ordem. Com estas, realizam, por exemplo, performances musicais, cuja presença assumida e caótica de fios, cabos e extensões passa a dominar, dando vez a uma série de trabalhos associada a uma estética *underground* ou “transgressora”. Um exemplo é o trabalho do grupo norte-americano Wooster Group. Ainda, ações de natureza entrópica, como o

derramamento de materiais líquidos, elementos viscosos ou triturados até o pó, tanto pelo espaço como junto ao corpo, de natureza informe, caracterizam uma “estética suja” que Nicolas Bourriaud chama de “regime precário de estética”<sup>13</sup>.

Porém, nesta “sujeira”, é preciso diferenciar propostas que utilizam materiais novos, encenando tal condição, das que utilizam os materiais usados e/ou descartados “reais”, assim como a natureza destas ações, que podem chegar a resultados parecidos a partir de diferentes intenções e modos de criação estética. Especialmente em obras imersivas, onde a plateia está dentro do espaço cenográfico, é preciso que a *materialidade* “seja”, e não que represente ou simule. Nesse contexto, a cenografia passa a explorar as características e a expressividade dos materiais, sua *performatividade*, numa *dinâmica entre o corpo e as coisas*, na qual os materiais se tornam uma extensão do corpo, expandindo-o, numa operação em que o espaço se torna mais um lugar de acontecimento do que um elemento narrativo, mais um território que acolhe o corpo expandido em direção às coisas, “enquadrando-o” sempre em relação às suas características.

Neste processo, a cenografia, *do objeto à situação*, passa a “dissolver-se”, desmontando a construção muitas vezes maciça de cenários, passando a funcionar como um *lugar de travessia*, cujo interesse se detém na relação com a própria materialidade utilizada para criar um sentido próprio desenvolvido a partir de experimentações prévias. O *cenógrafo expandido a partir do Sul* atua, portanto, na exploração das potências materiais, utilizando-a como elemento expressivo em si, criando novos modos de relação e criação entre coisas, lugares e corpos. O *cenógrafo expande-se*, agindo como artista visual, como arqueólogo, além de diretor e performer, investigando outras possibilidades de arranjar os materiais encontrados, experimentando-os através do corpo ou pelo espaço de entorno, desdobrando e sobrepondo significados, imaginando através deles.

Diferentes *materialidades* permitem, portanto, diferentes *performatividades*, constituindo, uma espécie de *dramaturgia cenográfica performativa contextual*, na qual os imaginários relacionados a cada material, sua história, estado, contexto, valor relativo, dentre outras simbologias, dão início a um potente e diverso campo de associações. É através dele que o processo de criação se desenvolve e a narratividade da cena/performance origina-se, interessada nas interações entre a *materialidade* do cenógrafo-performer e das coisas. Tais relações têm se desenvolvido no teatro e,

sobretudo, na dança – por muitas vezes localizar as obras em cenografias ou ambientações narrativas – porém, é especialmente na arte da performance que esta equivalência pode desenvolver-se com mais liberdade, de modo imprevisível.

A esse respeito, André Lepecki aponta que, num mundo regido pelo valor atribuído, se “a mercadoria regula não apenas sujeitos, mas também a própria vida dos objetos, a vida da matéria”<sup>14</sup>, ela domina nossa relação com o mundo. Desta maneira, “perante tal sistema, talvez a contra-força dos objetos (sua resistência) resida exatamente em ser e querer ser mera *coisa*”<sup>15</sup>, sugere o pesquisador. Lepecki defende que “objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação revelam a sua capacidade liberadora”<sup>16</sup>, não precisam ser comercializados, podendo ser apropriados de inúmeras maneiras. Seriam os materiais abandonados os únicos a adquirirem tal “qualidade”? Para McKinney e Palmer, a relação com a *materialidade* advém da condição afetiva dos elementos cenográficos, numa operação estética de nível individual, “pela qual queremos dizer as propriedades e capacidades das coisas, lugares, corpos e as formas nas quais eles interagem e impactam nossa experiência e compreensão da performance e do mundo de modo geral.”<sup>17</sup> Tal procedimento inclui, portanto, afetividades não apenas positivas, como negativas.

Assim como utilizo a noção de *precariedade* para caracterizar os projetos imersivos realizados em lugares abandonados, sem uso ou em processo de transformação, e a noção de *performatividade* para conduzir uma série de práticas de criação compartilhadas nestes lugares precários – através da exploração do corpo em relação a seu contexto, em diversos níveis – tomo a *materialidade* como o terceiro conceito agenciador desta pesquisa e desta praxis. Proponho analisar, assim, como a experiência visual-sensorial a partir dos restos, ruínas e escombros, pode configurar um campo de investigação para a prática do *cenógrafo expandido a partir do Sul*, envolvendo, através da relação com os materiais descartados que habitam suas paisagens, a dimensão performativa que inspira uma poética.

Para o historiador Daniel Roche, “conscientizar-se da importância da materialidade das produções do homem em seus laços com a inteligência criadora agindo em todas as atividades humanas supõe que reflitamos sobre a própria noção de cultura material.”<sup>18</sup> De acordo com o autor, o conceito de “cultura material”, noção fundamental para a

história, para a arqueologia e para a antropologia, “permite aos historiadores de qualquer período e de qualquer área cultural relacionar um conjunto de fatos marginais em relação ao essencial, o político, o religioso, o social, o econômico.”<sup>19</sup> Assim, diante de uma sociedade de consumo que dá mais atenção aos “materiais nobres” ou às “novidades” e inovações, é preciso ressaltar que

...refletir sobre a historicidade do que faz a trama da nossa vida comum não implica um materialismo vulgar, mesmo se, de uma certa forma, se trata realmente de rematerializar os princípios do nosso conhecimento e, desse modo, compreender melhor nossa relação com as coisas, nossa mediação com os objetos e com o mundo.<sup>20</sup>

Neste sentido, a *materialidade* dos lugares abandonados é inicialmente percebida por suas cascas – as superfícies das construções que esfarelam, se dissolvem, se descolam, originando fragmentos que podem ser tomados como *testemunhos* –, depois por outras camadas presentes, como suas atmosferas, estados, situações e arqueologias. O estado precário dos materiais, sua condição, lhe imprime certa *performatividade*, pois encontra-se “livre”, em processo contínuo de envelhecimento, a vagar ou dissolver-se e, portanto, sem a necessidade de ser conservado, cumprindo seu ciclo de destruição. Se estas características iniciam possibilidades associativas e narrativas experienciadas em espaços de exceção, de aspecto ruinoso, atualmente, diante de um processo cada vez mais acelerado de produção, consumo e descarte, as cascas que se despregam, aqui tomadas como as embalagens das coisas, têm sido vistas com cada vez mais frequência, passando de *rugosidades* a “normalidades”, passando a integrar a paisagem contemporânea não apenas periférica, mas global, total. Quais seriam, então, as *materialidades* que compõem nossas paisagens cada vez mais homogêneas?

Atualmente, passamos da materialidade orgânica e porosa que esfarela das ruínas à materialidade sintética, brilhante e de resistência secular dos plásticos. Este material, que tem dominado grande parte das práticas cotidianas por seu baixo custo e rápida produção, além da impermeabilidade, praticidade e durabilidade, passou a ser produzido industrialmente em larga escala após a Segunda Guerra Mundial, dominando atualmente todas as casas, cidades e ambientes, alastrando-se e ocupando uma vasta área da superfície do planeta. Neste sentido, se “[d]entre os fenômenos sociológicos deste início

do século XXI, a generalização do descartável é, sem dúvida, o que mais passa despercebido”<sup>21</sup>, tal fato expõe a gravidade da questão e a necessidade de sua urgente reformulação.

Porém, antes, faz-se fundamental reconhecer tal condição, pois sua invisibilização na paisagem é resultado de um longo processo de transformação de nossa percepção atrelado aos valores do nosso modo de vida e aos materiais a ele associados, produzidos em escala global, e à sua representação baseada em modelos comerciais criados por agências de marketing, pelas indústrias do entretenimento, que naturalizam estes “avanços” como forma de atender os diferentes estilos que estão “na moda”.

Manifestando-se em diferentes contextos, o processo de “cenografização” espaço-visual, consolidado pela cultura do consumo, tem dado origem a um mundo falsamente idealizado, reproduzido a partir de cópias de paisagens, estampas e objetos de toda ordem, feito de plástico e seus derivados provenientes do petróleo. A cenografia, tomada como princípio construtivo das cidades, ao operar em constante renovação do espaço urbano, é corresponsável por um processo de entulhamento de materiais e, conseqüentemente, em campo expandido, de escavação de suas superfícies para a coleta de suas cascas.

Deste modo, o cenógrafo, diante destes restos, passa a ocupar-se deles, agindo como um arqueólogo, investigando diferentes possibilidades, compondo com suas partes, recriando sentidos e imaginários. Em minha experiência, desde a residência artística entre os edifícios em ruínas da Vila Maria Zélia, iniciada em 2004, até a residência permanente na zona rural de Cotia, a partir de 2011, diferentes paisagens, contextos e *materialidades* têm surgido para ampliar as possibilidades de constituir outras linguagens e iniciar outros diálogos e relações.

É no deslocamento da percepção cotidiana, acredito, que evidenciamos nossa condição, pois a experiência de habitar outros lugares e regiões, e não apenas intervir ou ocupá-los, torna-se fundamental para a compreensão de outros modos de vida. Assim, questiono: como temos nos relacionado com estas *materialidades* e elementos que descartamos tanto nas áreas centrais como nas bordas das cidades? Como pode se posicionar a *prática cenográfica expandida a partir do Sul* diante de tal situação?



Como destaca Lange-Berndt, “engajar-se com os materiais também significa formular uma crítica ao logocentrismo e a predominância da linguagem escrita como uma ferramenta para gerar e comunicar significado”<sup>22</sup>, ressaltando a importância de “propor uma metodologia de *cumplicidade material*”<sup>23</sup> com uma “agenda política clara”<sup>24</sup>: a de “investigar as relações de poder da sociedade.”<sup>25</sup> Assim, questiono: Como os materiais se comunicam conosco e como são percebidos? Por que tomamos, afinal, a *materialidade* como algo “passivo” (sobretudo a artificial) à ação humana, que a manipula, a transforma e a recria?

Estudiosos como Manuel DeLanda<sup>26</sup>, Rosi Braidotti<sup>27</sup>, Jane Bennet<sup>28</sup>, Karen Barad<sup>29</sup>, Tim Ingold<sup>30</sup>, entre outros, têm apresentado e discutido, por diversas vias, diferentes perspectivas sobre o “novo materialismo” (*new materialism*), perspectiva que busca ampliar, por diversas vias, nossa percepção das matérias, o caráter ativo delas e seu poder de agenciamento. Esta possibilidade, de acordo com Barad, defende que a matéria “sente, conversa, sofre, deseja, anseia e se lembra”<sup>31</sup>, porque, segundo a autora, “sentimento, desejo e experiência não são características ou capacidades singulares da consciência humana.”<sup>32</sup> O Novo Materialismo propõe, nesse sentido, uma perspectiva de interesse na medida em que toma os materiais como *agentes*, como elementos *em si*, utilizados como instrumentos de fala. Assim, questiona Lange-Berndt: “[o] que significa dar agência ao material, segui-lo, atuar junto a ele?”<sup>33</sup>

Podemos tomar aqui como caminho de investigação a prática do arqueólogo, como aponta Ingold, defendendo que “entender os materiais é poder contar suas histórias”<sup>34</sup>, é direcionar a ênfase do discurso cenográfico/artístico mais para o material e menos para o objeto, é explorar sua performatividade de coisa, torná-lo um meio, um instrumento de travessia, uma *alegoria*. Esta relação entre cenografia e *materialidade*, ao extrapolar a noção de representação, encontra a partir das ruínas das coisas uma possibilidade *alegórica* de narrar, possibilidade esta que não é apenas a de enquadrar ou amparar o espaço de uma dada situação visualmente, mas de tornar coisas, lugares e corpos o próprio tema – a obra.

Se as práticas *site-specific* e pós-dramáticas têm exposto “o potencial adicional da cenografia como uma forma cultural”<sup>35</sup>, como destacam McKinney e Palmer, como imaginar, através do deslocamento de linguagem feito pelas instalações cenográficas, tais

formas e conteúdos? Para discutir estas questões, apresento uma *instalação cenográfica* cujas *materialidades* operam como condutores de seu processo de criação: os descartes de exposições que se tornaram matéria-prima do projeto “Árvore da Vida”, de 2010. Junto das práticas de deslocamento em campo expandido periférico, apresento a experiência da UAP – Usina da Alegria Planetária, plataforma de criação sediada na zona rural de Cotia, que utiliza materiais descartados de diferentes tipos para as mais diversas finalidades artísticas e cotidianas, dando origem a um modo de vida imbrincado com a natureza e a processos de criação que tomam estes descartes como uma alternativa ao seu abandono, propondo conviver com eles, recriando-os para a criação de um *lugar entre as coisas*. E ainda, as instalações de “Vestígios” e “*Topografías: Utopías y Distopías*” discutem operações de transposição dos lugares e materiais nestas recriações.

Porém, antes, proponho discutir como o processo de cenografização urbana, da cidade moderna à contemporânea – tendo a destruição criativa como estratégia de intervenção na paisagem – tem dado origem a um imaginário baseado numa cultura do descarte que tem gerado entulhamentos por todos os lados. O cenógrafo toma o arqueólogo como figura de travessia, alegoria da prática em campo expandido nos contextos do Sul, tanto para coletar fragmentos como para explorar sua leitura. Além dele, figura de perfil “intelectual”, as práticas do catador, do coletor e do *bricoleur* operam como figuras alegóricas diante de sua condição precária. Antes, são figuras complementares, frutos de sua experiência transdisciplinar, que atuam das duas maneiras, conforme a necessidade e a possibilidade, assim como os materiais que manipulam.

## CENOGRAFIZAÇÃO GLOBAL E PRODUÇÃO DE RESÍDUOS

A lição é severa. O progresso das Luzes e o da felicidade não andam no mesmo passo; a euforia da moda tem como complemento o abandono, a depressão, a perturbação existencial.<sup>36</sup>

Gilles Lipovetski

A transformação da cidade de Paris por Haussmann, ao introduzir um novo modelo urbano aliado à construção de edifícios culturais emblemáticos, como a Casa de Ópera e o Museu do Louvre, por exemplo, passa a criar um modelo espacial baseado no consumo de bens e serviços. Neste modelo, incluem-se cafés, galerias e lojas de todos os tipos. O processo de modernização urbano dá origem ao comércio de artigos industrializados nas lojas de departamento, cujos produtos, antes produzidos pelo sistema de encomendas, agora, encontram-se prontos, dispostos em vitrines e expositores.

Em 1850, surge em Paris a primeira loja de departamentos, a Bon Marché, pioneira na técnica de agrupamento de produtos e estratégias de marketing voltadas aos clientes, visando o aumento do consumo. Com o crescimento das cidades, surgem diferentes necessidades, “modernas”, dando origem a uma produção em escala global. A cidade burguesa tem uma meta: consumir e, para isso, ela precisa produzir, extraíndo recursos naturais e avançando na ocupação do território. Desde seu advento, o consumo utiliza a cenografia para dar-lhe face, ambientá-lo. Observa Benjamin que nas galerias, “em sua decoração, a arte põe-se a serviço do comerciante. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las.”<sup>37</sup>

O embelezamento estratégico das cidades torna-se, então, um procedimento espetacular associado, numa relação que tem se atualizado permanentemente até dominar os produtos e mercadorias, cuja meta é o *luxo*. Neste sentido, Benjamin aponta que “[a]s criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária.”<sup>38</sup> Assim, a *artificialização*, promovida pelo processo de industrialização, torna-se a experiência urbana por excelência, numa imposição do valor da “novidade” sobre toda a realidade material existente, acessível a um número cada vez maior de pessoas. “O novo é uma qualidade que independe do valor de uso da mercadoria. É a origem da falsa aparência, que pertence de modo inalienável e intransferível às imagens

geradas pelo inconsciente coletivo”<sup>39</sup>. A imagem das coisas, portanto, sua aparência, passa a corresponder a seu valor, criando uma associação entre embalagens, produtos (enquanto “objetos estéticos”) e suas performances, manipulando os imaginários sociais a partir de formas, texturas, cores e valores que “traduzem” ou simbolizam.

Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, em “A Estetização do Mundo”, apontam três fases deste capitalismo de consumo, que nomeiam de “capitalismo artista”: a primeira – que vai até a Segunda Guerra Mundial – baseia-se no fascinante mundo industrial, representado pela loja de departamentos, pelo cinema, pela publicidade e pela alta-costura, dando origem a um modelo global até hoje vigente. A segunda fase, dos anos 1950 aos 1980, amplia-se, sobretudo, através da popularização do design e da moda, levando à terceira fase, quando assistimos e participamos da “planetarização do sistema artista”<sup>40</sup> através de um hiperconsumo que “conserva os vestígios de suas figuras inaugurais”<sup>41</sup>, cuja beleza tornou-se hoje “clássica”, com características profundamente emblemáticas na proliferação dos imaginários. Neste processo, passa-se do valor atrelado à nobreza das coisas (uma mesa de madeira maciça, joias de ouro, etc.) à sua “novidade”, de natureza tecnológica, fetichizada além de seu valor material, cujo interesse é sua imagem e eficiência.

O historiador Lewis Mumford afirma, neste contexto, que “a cidade, desde os princípios do século XIX, foi tratada não como uma instituição pública, mas como uma aventura comercial privada”<sup>42</sup>, na qual “a lei do crescimento urbano, ditada pela economia capitalista, significou a inexorável destruição de todas as características naturais que deleitam e fortificam a alma humana em suas atividades diárias.”<sup>43</sup> Para contrapor tal natureza ou buscando redimi-la, “as lojas de departamento criam, por seu gigantismo, sua arquitetura e seu cenário, um mundo mágico e teatral, uma atmosfera de fascinação e festa, locais cheios de cores e sensações que provocam a imaginação”<sup>44</sup>, destacam Lipovetsky e Serroy. Inicia-se, portanto, um processo de *cenografização* tanto das lojas como das cidades, modelo estendido a praticamente todos os lugares do mundo, cujo alcance estende-se das fachadas comerciais ao interior das casas, além dos corpos e das mídias digitais.

Assim, como apontam os filósofos, “o que a decoração desenha procede claramente, aqui, de uma estética teatral: trata-se de fato de pôr em cena os produtos, num cenário apropriado, transformando-os num espetáculo deslumbrante.”<sup>45</sup> Assim,

tomando o luxo e o exótico<sup>46</sup> como linguagem, “as lojas de departamento contribuiram para propagar no corpo social a sensibilidade estética, o culto das novidades”<sup>47</sup>, através da criação de “um estilo de vida estético voltado aos prazeres consumistas.”<sup>48</sup> Tal modelo associou-se definitivamente à experiência urbana, passando a correspondê-la.

Nesta lógica, “se as lojas de departamento teatralizaram as vitrines, a alta-costura criou os desfiles de moda, as passarelas”<sup>49</sup>, num processo de encenação permanente que, somando-se ao imaginário norte-americano, ao turismo de luxo e às mídias televisivas, construiu uma estratégia e uma estética, uma “força material-imaginária”<sup>50</sup> baseada na espetacularização. Constitui-se, portanto, como sintetizam Lipovetsky e Serroy, uma cultura que, ao valorizar os bens materiais, “empenhou-se em estetizar os espaços de venda metamorfoseados em lugares de maravilhamento capazes de criar novos ritos, novos fetiches, um novo estilo de vida.”<sup>51</sup>

Todos os eventos excitantes que compõem este conjunto de novos hábitos, incluem, ainda, as exposições universais. De abrangência internacional, as exposições são, de acordo com Benjamin, o “centro de peregrinação ao fetiche mercadoria”<sup>52</sup> que, ao serem industrializadas, mecanizadas, tornam-se *necessárias*, de acordo com o estilo de vida moderno que se impõe. Assim, as exposições “criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano”<sup>53</sup>, como destaca o filósofo, “elevando-a”. O fetiche, ao ser comercializado, por meio de “sonhos de um paraíso materialista”<sup>54</sup>, como bem definiram Lipovetsky e Serroy, associa-se ao luxo para gerar desejo, tendo em sua embalagem um importante elemento de apresentação.

Desta maneira é criado o aparato material que acompanha a mercadoria, para que ela se diferencie, se torne “especial”, exclusiva, “jogando a carta da originalidade, da fantasia, do prazer das formas e das cores. É numa perspectiva de consumo exacerbado que se desenvolve o design hipermoderno”<sup>55</sup>. Excessivo, o design se multiplica em diversas estratégias, como “na forma do produto, no grafismo, na embalagem, no merchandising, no display [...] Ele se tornou o pré-requisito do desempenho comercial de todo novo lançamento”<sup>56</sup>, apesar de utilizar estilos *clean* ou *minimal*. De modo cada vez mais acelerado, o ciclo de produção, consumo e descarte de todas estas novidades tornou-se um hábito atrelado ao processo cultural globalizado, seus “luxos e excentricidades”, produzindo descartes de todas as ordens.

O sistema capitalista-consumista atua, portanto, não apenas como modelo político-econômico, mas como *modo de vida*, construído por uma arquitetura comercial de estilização cenográfica em fachadas bidimensionais, tornada paisagem cotidiana. Contudo, se nas grandes cidades o arquiteto-cenógrafo desenha as tendências de cada nova estação, em suas periferias, menos abastadas, o que se vê é a construção de grandes áreas comerciais onde opera “a simples aplicação dos princípios de racionalidade funcional e econômica”<sup>57</sup>, visando atender ao consumo. Este regime segue na constituição de “espaços-lixo genéricos” (*junkspaces*)<sup>58</sup>, resultando em “caixas de sapatos” de “arquitetura pobre, tediosa, estereotipada, que serão qualificadas de não-arquitetura e de poluição paisagística”<sup>59</sup>. Porém, ao serem replicadas de modo vertiginoso, inserem-se nos imaginários sociais, tornando-se parte da “realidade”. Neste sentido, o arqueólogo Alfredo González-Ruibal afirma que durante muito tempo, “[o] subúrbio, por mais que tenha suas características próprias (...), tem sempre como referencial o centro”.<sup>60</sup>

Este modelo, inteiramente fechado<sup>61</sup>, com climatização, luz e som ambiente controlados, aromas “frescos” e corredores planos, também utiliza a cenografia como estratégia de espacialização, pois “para transformar o centro comercial em um mundo maravilhoso do consumo, fonte de compra-prazer, é criado um átrio repleto de plantas tropicais e cenários paradisíacos; também encontramos aí obras de arte, fontes, iluminações decorativas”<sup>62</sup>, descrevem Lipovetsky e Serroy. Assim, seguindo as mesmas aparências adotadas no mundo todo, estes *simulacros* têm modificado a percepção e a relação entre realidade e cenografização – como por exemplo, a Disneylândia ou as praias artificiais na China. Neste sentido, afirma Jean Baudrillard que “nesta passagem a um espaço cuja curvatura já não é a do real, nem a da verdade, a era da simulação inicia-se.”<sup>63</sup> Assim, se “simular é fingir ter o que não se tem”<sup>64</sup>, neste processo de “embelezamento” (e de conseqüente empobrecimento de sua diversidade), não se trata de copiar, mas de oferecer “uma substituição no real dos signos do real, isto é, numa operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório.”<sup>65</sup> O simulacro, dispositivo cenográfico, hiperreal, “não tem mais relação com qualquer realidade”<sup>66</sup>, conclui o autor, pois “a simulação envolve o próprio edifício da representação como simulacro.”<sup>67</sup>

Assim, sob um processo de simplificação, e não apenas de reprodutibilidade técnica das imagens, tanto os simulacros hiper-reais como as cópias de baixa qualidade

passam a transitar em nosso dia a dia alterando definitivamente nossa percepção de mundo.

São todos, símbolos da cidade difusa e estilhaçada, do “pós-urbano”, os quais, uniformizando as paisagens, se tornaram agora comuns a todo o planeta: em toda parte, no Norte como no Sul, se difunde o urbanismo comercial monótono das novas centralidades da periferia, proporcionando uma vasta sensação de déjà-vu.<sup>68</sup>

Deste modo, a cidade, construída sob a *lógica cenográfica*, passa a ser desenhada por *cenógrafos* e *designers*, empenhados em atrair atenções e criar espetáculos. Contudo, por detrás de tais fachadas, por detrás do “embelezamento” urbano, se atentarmos para as práticas burguesas e seus agentes, “veremos o modo como eles realmente trabalham e atuam, veremos como esses sólidos cidadãos fariam o mundo em frangalhos”<sup>69</sup>, como aponta Berman. Complementa o autor que “o segredo da burguesia – que eles tentam esconder de si mesmos – é que, sob suas fachadas, constituem a classe dominante mais violentamente destruidora de toda a história.”<sup>70</sup>



Figura 1: “Tropical Islands” (2004), complexo de lazer com praia e floresta tropical artificial e coberta, construído dentro de um antigo em Krausnick, na Alemanha.



Figura 2: Interior de centro de compras Trafford Centre na Grande Manchester, Inglaterra.

Figura 3: Fachada de edifício em reforma coberto com impressão em tecido do mesmo edifício em escala real (Taipei, 2017).



Se o movimento cíclico em aceleração do urbano constitui a própria essência da cidade burguesa-capitalista, com suas demolições e reconstruções, temos já na declaração do Barão de Haussmann uma síntese: “eu sou um artista demolidor.”<sup>71</sup> De lá pra cá, esta destruição apresenta um movimento duplo e complementar, que de um lado extrai recursos naturais sem limites, ampliando o tamanho das cidades e a produção de lixo; e de outro, estetiza tal devastação de modo cenográfico, seguindo a lógica de um “embelezamento bidimensional” aplicado em tapumes que escondem as destruições e anunciam novos empreendimentos em superfícies plásticas adesivadas, camuflando as fachadas “reais” com imagens de qualquer coisa – imaginários regionais ou globais reconhecidos tanto pela memória como pelo desejo fetichizado. Não apenas fachadas, mas túneis do metrô, passarelas, elevadores, carros, geladeiras, malas, bolos: tudo pode ser impresso com qualquer imagem. O espaço, genérico, torna-se uma superfície gráfica a ser ocupada como mercadoria, calculada por metro quadrado, criando e abandonando cascas, estampas, decalques.

Se todos os lugares tendem a ser *cenografados*, compartilhando uma linguagem padronizada por estilos e tendências escolhidas em catálogos de decoração, como lidar com a produção cenográfica teatral ou das artes diante de tal deslocamento? Ao ser utilizada como procedimento de criação de ambientes cotidianos, a cenografia tende a deslocar também, por sua vez, sua linguagem artística e sua *materialidade*, pois ambas se tornaram muito parecidas, de modo que frequentemente são confundidas ou tomadas como se partissem de uma mesma intenção. Neste sentido, frente à materialidade deste sistema urbano global, opõe-se à brilhante e fetichista matéria plastificada de seus espetáculos, acumulativas pilhas de escombros descartados em todos os países do mundo, despejados à margem.

É nas margens deste sistema, onde se dispensa o “embelezamento”, que se acumulam as destruições. É ali que os escombros têm sido despejados, consolidando uma paisagem de empilhamentos informes. Nestes territórios que foram colônias, “não resta, portanto, senão o enredo da destruição (do exterior ou do interior), ou aquele de uma morte lenta, a de um corpo purulento em vias de decomposição”<sup>72</sup>, identifica Mongin. Assim, entre os restos descartados, avistam-se cemitérios de aviões despejados nos Estados-Unidos e nodeserto de Mojave, na África; estaleiros para desmanche de navios



mercantes, militares e de cruzeiros, como o de Gadani, no Paquistão ou na baía de Alang, no Sul da Ásia; as imensas fogueiras que derretem o plástico dos aparelhos eletrônicos para a reciclagem de lixo eletrônico, na Índia; e inúmeros contêineres com lixo tóxico que chegam ilegalmente ao Brasil de países europeus.<sup>73</sup> Pouco visibilizados, ignorados ou escondidos, estes destroços, de interesse arqueológico, constituem as paisagens “reais” contemporâneas, ou ainda, suas contra-paisagens – o resultado de um longo processo de operações destrutivas de descarte, entulhamento e contaminação.<sup>74</sup>



Figura 4: Desmanche de navios na cidade de Alang, na Índia.

Figura 5: 680 toneladas de dejetos ilegais foram encontrados em 25 contêineres despachados da Inglaterra no Porto de Santos, em 2009.

Figura 6: Depósito de lixo de Agbogbloshie, em Acra/Gana, entre as casas e o rio, o segundo maior depósito de lixo da África Ocidental (2015).

As estratégias destrutivas, portanto, ao mesmo tempo que se mantêm como modelo, incentivam a renovação de espaços, materiais e objetos, numa cenografização mundial genérica que toma tudo como aparência a ser transformada, conformando paisagens cada vez mais entulhadas de materiais efêmeros e precários, que circulam e são descartados diariamente. Se, no Norte, tais materiais são coletados para serem “reciclados”, no Sul, ao dominarem a paisagem, já não são mais percebidos. Ao naturalizar este processo, os invisibilizamos, pois, apesar de tropeçar nos destroços, nossa atenção está direcionada ao novo. Por que, então, insistimos na compreensão, na representação da “realidade” e em sua materialidade física como algo definitivo, sólido e acabado, em detrimento da proliferação contínua de espaços provisórios, moventes e fragmentados, constantemente descartados e arruinados?

Entre resíduos de todos os tipos, o *cenógrafo expandido a partir do Sul*, apesar de muitas vezes dedicar-se à representação de um universo ordenado ao qual foi educado, na prática, dedica-se à “cidade-sucata”<sup>75</sup>, cujas diferenças materiais criam em seu fazer outros modos de apropriação. Neste “imenso terreno devastado”<sup>76</sup>, como nomeia Mongin, “os espaços urbanos, quaisquer que sejam, estão condenados a se tornar informes, disformes, monstruosos”<sup>77</sup>. Atravessando diversos territórios e países durante a realização desta pesquisa, torna-se evidente a disassociação entre as paisagens que nos rodeiam e as imagens que escolhemos ou “desenhamos” para conviver, especialmente nas cidades, onde a cenografização normatizou-se. Faz-se importante, assim, não a busca por uma identificação ou “fidelidade” à *precariedade*, mas a compreensão dos elementos que a compõem, de modo a considerá-los como parte constitutiva dos processos de criação. Este “ajuste” da visão pode tornar-se, dependendo dos enfoques e de suas intenções, uma ferramenta potente para o desenvolvimento da linguagem, bem como de seus dispositivos espaço-visuais.

## DO SITE-SPECIFIC AO LUGAR QUALQUER, DO OBJET TROUVÉ AO RESTO

Pouco ficou deste pó  
de que teu branco sapato se cobriu. Ficaram poucas roupas,  
poucos véus rotos pouco, pouco, muito pouco.  
Mas de tudo fica um pouco. Da ponte bombardeada,  
de duas folhas de grama, do maço  
- vazio - de cigarros, ficou um pouco.<sup>78</sup>

Carlos Drummond de Andrade

A materialidade das ruínas e dos escombros é composta por diversas camadas, que vão de sua atmosfera à qualidade dos resíduos de suas edificações. O interesse por práticas *site-specific* nestes locais busca, em sua condição entrópica, explorar uma *performatividade* própria, que exala de matérias vibrantes. Os restos narram, nesta perspectiva, uma história das coisas abandonadas, interrompidas, acumuladas. Suas formas carregadas de temporalidade interessam à medida em que despertam relações criativas, provocando nosso imaginário. Hoje “faz-se do resto, das energias que nos restam, da restituição e da conservação dos restos, o problema crucial da humanidade. É uma questão insolúvel enquanto tal. Toda a nova energia libertada ou gasta deixará um novo resto. Todo o desejo, toda a energia libidinal produzirá um novo recalçamento”<sup>79</sup>, afirma Baudrillard.

Neste sentido, ao apontar que “onde há projeto há refugo”<sup>80</sup>, Bauman aponta que, a partir da concepção de um mundo moderno cuja “evolução” é baseada em *projetos*, os refugos também passaram a se espalhar na mesma proporção, intrínsecos à própria prática da modernidade. Com o excessivo crescimento do consumo associado à produção industrial global, a partir de 1980, as taxas de acúmulo de resíduos sólidos descartados atingiram índices escandalosos no mundo todo, fazendo com que esta “natureza projetual” e seu *caráter destrutivo* – cuja necessidade de expansão a tudo devora – passasse a dominar grande parte da superfície do planeta. Nossos restos, portanto, nos devolvem nossas ações.

Fazendo-se presente, o *resto*, afirma Baudrillard, “tornou-se hoje o vocabulário forte”<sup>81</sup>, pois, defende, é “sobre o resto que se baseia uma inteligibilidade nova. Fim de uma certa lógica das oposições distintivas, onde o vocabulário fraco jogava com o

vocabulário residual. Tudo se inverte hoje em dia.”<sup>82</sup> Porém, mesmo não constituindo uma oposição binária ou contrária à ideia de ‘totalidade’, o *resto* passou, segundo o filósofo, de “uma economia política da produção” a “uma economia política da reprodução, da reciclagem – ecologia e poluição –, uma economia política do resto”<sup>83</sup>, que inclui “todos os domínios, do não-dito, do feminino, do louco, do marginal, do excremento e do detrito em arte, etc.”<sup>84</sup>

Se, como afirma o autor, tomar os restos “é apenas uma espécie de inversão da estrutura, de regresso do recalçado como tempo forte, de regresso do resto como acréscimo de sentido, como excedente”<sup>85</sup>, haveriam, ainda, outras epistemologias e relações com a tal condição. Dominante, na cultura material global, os restos esparramam-se por tudo e, como parte da lógica do mercado, seguem produzindo novos restos. Se o resto faz parte do consumo e, portanto, integra o ciclo da vida, o problema reside, além de seu volume, em sua *materialidade*. Não apenas psíquicos ou afetivo-emocionais, estes resíduos têm gerado consequências alarmantes não apenas para nosso próprio modo de vida, como de todo o planeta, acumulando-se em escalas quilométricas ao nosso redor.

Ao ser reconhecido, percebido, o *resto* pode adquirir valor e operar, ainda que rejeitado, como “parte do sistema”, até então negado, ou ganhar o verniz da “renovação” e retornar como “novidade”, reinventado, passando a agregar valor financeiro. Assim, inserir o resto nesta economia seria fetichizá-lo, torná-lo mercadoria, porém, acredito que as perspectivas que movem seu uso e, especificamente, as intenções dos artistas em utilizá-los, variam bastante. Se, como conclui Baudrillard, “[o] outro lado do resto, o oposto ao resto seria então o resto do resto”<sup>86</sup>, o refugio nos contextos do Sul constitui não apenas um *avesso das coisas*, mas a *própria coisa*, promovendo-a à categoria de protagonista.

Neste sentido, como adverte Bauman, “não é a diferença entre produtos úteis e refugio que demarca a divisa”<sup>87</sup> entre categorias, pois o refugio não é uma qualidade intrínseca a algo, ele depende da lógica com que é associado e/ou manipulado. Sua presença ou qualidade pode tornar-se incômoda por diversos motivos, marcando “a diferença entre o admitido e o rejeitado, o incluído e o excluído.”<sup>88</sup> A afetividade em relação a estes materiais pode determinar, portanto, sua visibilidade ou invisibilidade.

Ao buscar o *resto* não exatamente como *oposição* material, mas como uma face existente da realidade, elemento complementar, defendo que sua *materialidade*, performativa, passa a constituir arquivos expressivos que se referem diretamente ao nosso modo de vida, crenças e valores, conseqüentemente, ao nosso processo histórico e atual de representação. A prática imersiva *site-specific*, sobretudo a que explora os lugares abandonados, “sem uso”, permite uma experiência espaço-visual complementar ao nosso cotidiano de imagens publicitárias brilhantes e coloridas.

Diante deste processo de permanente renovação das coisas, constato, portanto, que não importam mais os lugares em si, suas histórias, memórias ou condição, mas sua capacidade de *atualização*. Nesta devastadora jornada do progresso, cuja lógica funciona a partir de *projetos*, tudo tende a funcionar como mercadoria, renovando-se para inserir-se, tornando-se consumível e sendo posteriormente descartada. Os lugares, nesta política, tendem a se gentrificar – como assistimos desde os anos 1960 na Inglaterra, e depois no mundo todo, ou antes, desde 1860, em Paris. Assim, mesmo carregando suas narrativas e memórias, eles mantêm uma suposta “integridade” com relação ao seu passado, acabam por despotencializar-se, pois acrescidos de *camadas cenográficas*, podem representar ou se referir a qualquer outro lugar, estilo ou imaginário. Como configurar, então, práticas a partir da *materialidade*, se esta tornou-se simulacro? Como compreender a linguagem cenográfica se esta tornou-se o modo global de espacialização não apenas urbano, mas total?

É neste sentido que esta pesquisa traça um percurso que segue do *site-specific ao lugar qualquer*, assim como, na escala das coisas encontradas e coletadas, do *objet trouvé ao resto*. Os processos de renovação e gentrificação, etapa do projeto coletivo de destruição ao qual temos assistido e do qual participado, têm reproduzido tanto em construções novas como em requalificações um caráter cenográfico, não apenas ilusório, mas hiperreal, utilizando sobretudo o plástico para gerar toda sorte de materiais, de plantas ornamentais a peças cromadas a ouro, de paredes de tijolos antigos a pisos de madeira maciça. Este mundo industrialmente “cenografado”, coberto por todo tipo de aparência, tenta esconder seus restos, mas tropeça neles, já sem se importar, pois os desconsidera. O *cenógrafo expandido do Sul*, com suas memórias destroçadas e rodeado de resíduos alheios, percebe que os lugares, assim como as coisas, não importam mais em suas identidades, mas apenas em sua capacidade de constituir “novidades”.

Se a produção de resíduos se sistematizou, constituindo modos de generalizar os lugares e produtos, conseqüentemente, os imaginários a eles associados – não apenas os *arquivos*, mas também os *repertórios* – sobretudo em contextos periféricos, tornaram-se, em sua maioria, descarte e lixo. Essa situação, ao produzir cópias falsas a partir de materiais baratos para serem rapidamente identificados, consumidos e substituídos, acaba por constituir uma *poética da destruição*, cujos materiais desconstroem-se na paisagem à medida em que são descartados, vagando como “semi-novos”, arrastando-se e deformando-se lentamente.

Neste processo, as coisas, ao se desmontarem, se separarem, definharem, acabam por ressaltar, entre suas camadas, suas materialidades originais (e o modo como foram feitas), apresentando agora suas partes inacabadas, voltando a uma espécie de estado anterior. São estas partes, estes materiais, estas coisas, que se destacam e se deslocam cada vez mais pelos espaços, adquirindo, ao meu ver, uma potência performativa relativa à sua própria situação *precária*, de caráter alegórico.

Se o imaginário sobre o *resto*, visualmente, continua atrelado a algo negativo, apesar de seu reconhecimento e suposta integração ao sistema, sua potência crítica enquanto prática artística tem sido utilizada como contra-narrativa à lógica moderna espetacular, pois o resto está continuamente sem função, rejeitado da ordem do *objeto*<sup>89</sup>. O que teriam a nos “dizer”, portanto, os objetos, os materiais descartados de toda ordem, destinados a vagar, como o plástico ou o alumínio, por mais de 200 anos?

Para além da memória associada aos objetos, muitas vezes calcada nas experiências afetivas da infância, juventude e de caráter familiar ou “patrimonial”, a relação com os materiais descartados permite dialogar a partir de outras sensibilidades. Assim, a dinâmica com os materiais passa a incluir como repertório a própria história da modernidade – a história da cultura material –, pois está diretamente associada aos novos meios de produção. Se nos encontramos não apenas rodeados, mas saturados de coisas, é a partir desta relação que podem se desencadear outras possibilidades de criação. Não seria, afinal, esta a estética de nossas paisagens, que insistimos em representar idealmente, ignorando sua realidade?

Após a Segunda Guerra Mundial, as práticas artísticas e performativas formularam-se mais sistematicamente como proposta (e denúncia) diante de catástrofes como o holocausto, a bomba atômica e a possibilidade de aniquilamento global, tendo no vocabulário do *resto* um modo de traduzir a fragilidade do homem, exposto para além das condições naturais da morte, vivendo em “situação limite”. Assim, explodem obras (da pintura à instalação, do *happening* à arte da performance) que transformaram o processo de realização dos trabalhos em rituais de destruição, tornando-se este o próprio tema da ação. Os trabalhos, neste sentido, focam no processo destrutivo de objetos e coisas, assim como numa relação destrutiva do artista com seu próprio corpo ou com o corpo de outrem.

Na América Latina, a prática performativa torna-se denúncia sobretudo do processo de colonização e escravização, tendo em *restos* de todos os tipos um modo de refazer sua história – nacional e pessoal –, funcionando tanto de modo arqueológico, na constituição de arquivos (documentos), expostos como esculturas ou instalações, quanto de modo performativo, através dos repertórios (experiências e situações efêmeras construídas com os materiais), como no *happening* e na performance. Como aponta Taylor, se “[a] performance e a estética da vida cotidiana variam de comunidade para comunidade, refletindo a especificidade cultural e histórica existente tanto na encenação quanto na recepção”<sup>90</sup>, de uma perspectiva do Sul, é possível afirmar que nossos *restos* – tanto das performances artísticas quanto cotidianas – revelam nossas destruições, não exatamente caracterizadas por uma construção de linguagem, mas, antes, por sua própria condição *precária*.

Abrangendo uma vasta e complexa relação que inclui esses *restos*, “a história do uso dos materiais precários na arte demandaria muitos volumes”<sup>91</sup>, destaca Bourriaud, pois os artistas do século XX exploraram em suas obras, senão todos, incontáveis objetos e coisas ordinárias, além dos dejetos, “mas com fins estéticos muito diversos.”<sup>92</sup> Porém, se “[a] precariedade hoje impregna a totalidade da estética contemporânea”<sup>93</sup>, como afirma o curador, esta percepção pode se centrar-se tanto sobre um contexto estilístico como econômico-social, pois, como vimos, as *precariedades* do Norte diferem-se das do Sul, apesar das aproximações. Ao questionar se “a precariedade [é] algo ruim em si”; e se “[s]erá possível redescobrir algo de incisivo no universo precário”<sup>94</sup>, o autor nos convida a nos debruçarmos sobre tal condição. Contudo, faz-se necessário, considerar

amplamente os contextos periféricos para traçar um conjunto de possíveis respostas “globais” mais amplo, pois a realidade destes territórios tem sido responder diariamente a esta pergunta, como modo de sobrevivência. Se, por um lado, tais diferenças constituem perspectivas distintas, no mundo global contemporâneo, a *precariedade*, assim como a destruição, aproxima os dois contextos, passando a constituir uma realidade compartilhada. Como destaca Lévi-Strauss,

[um] espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização. Poder-se-ia, com mais acerto, aplicar a fórmula às cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada.”<sup>95</sup>

Neste sentido, o próprio território torna-se “uma bricolagem de heterogeneidade”<sup>96</sup>, como aponta a historiadora de arte Gillian Whiteley, uma “gigantesca assemblagem de lixo continuamente refabricada e reinscrita”<sup>97</sup>, evidenciando nesta *materialidade* um caráter profundamente alegórico, social e político. *Do lugar à coisa, da coisa ao resto, a cenografia expandida contemporânea, a partir do Sul* desloca sua investigação diretamente a estes materiais. Apesar da condição precária, é preciso, como aponta Gagnebin, “lembrar que temos em mãos restos, rastros, cacos, pedrinhas, preciosas ou não, que podemos usar como balizas provisórias na exploração dos territórios desconhecidos do presente”.<sup>98</sup>

Desta maneira, ao tomar estes resíduos, deve-se atentar, como ressalta a autora, para “[n]ão escamotear as rachaduras, as fraturas, as esquizas de que o mundo sofre, mesmo que só se possa falar delas, mas não repará-las.”<sup>99</sup> É evidenciando tais formas, tais atmosferas, tal desfuncionalidade, que o uso dos *restos* se torna potente, porém, sem prescindir de uma “redenção” ou novo uso funcional. Antes, “[a] salvação não consiste em uma recriação inteiramente nova, mas em um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos”<sup>100</sup>, defende a filósofa. O *cenógrafo expandido a partir do Sul*, atuando como um arqueólogo, um coletor, um catador, ao juntar tais elementos, cria um acervo de coisas que utiliza de modo cenográfico, atravessando diferentes lugares, e carregando consigo seus fragmentos despregados.



## ENTULHAMENTOS INVISIBILIZADOS

Talvez o excesso de material seja o que melhor define a era contemporânea e é uma das razões pelas quais a supermodernidade deve ser abordada com uma perspectiva arqueológica.<sup>101</sup>

**Alfredo González-Ruibal**

A invisibilização dos materiais descartados, condição apontada por pesquisadores, cientistas, ambientalistas, filósofos e artistas, tem demonstrado a relação que desenvolvemos com os sistemas de produção, consumo e descarte, especialmente com nossos resíduos plásticos, tendo no processo de obsolescência programada um modo construtivo. “Tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa o seu rastro em mil configurações da vida, desde construções duradouras até modas fugazes”<sup>102</sup>, constatou Benjamin sobre o fato, hoje tornado nosso *modus operandi* global.

Diante desta “cultura estética democrática”<sup>103</sup> e cenográfica, na qual convivem diversos estilos, a realidade passa a ser compreendida como um movimento de objetos e superfícies descartáveis ou semi-descartáveis, que teria a *precariedade* como aspecto comum. É justamente nesta precariedade generalizada, cuja aceleração já impregnou nossa percepção do mundo, onde tudo é permanentemente renovado, que tal realidade entulhada é invisibilizada em nosso cotidiano, da escala pessoal à planetária.

O repertório da destruição, apesar de cada vez mais perceptível, é camuflado socialmente por nossas facilidades, confortos e praticidades diárias baseadas no consumo, identificadas em todos os lugares por onde circula o capital e seus empreendimentos e coisas, levando-nos a uma percepção equivocada de que este ciclo segue funcionando até o fim, ou seja, que a reciclagem dos materiais se dá em sua totalidade de modo satisfatório e humanizado, cumprindo um percurso “sustentável”. Contudo, González-Ruibal aponta que, diante de uma produção global de resíduos, “[e]m algumas regiões, a supermodernidade é mais pesada do que em outras.”<sup>104</sup> Assim, seguindo a mesma lógica que manteve as colônias europeias e seus povos escravizados como recursos materiais e humanos infinitos e descartáveis, para sustentar seu modo de vida “civilizado”, “resíduos perigosos e fábricas poluidoras foram deslocadas [da Europa

e América do Norte] para a China, Bangladesh ou Gana. Neste processo, o Ocidente não apenas terceiriza as indústrias, como também terceiriza seu lixo”<sup>105</sup>.

Porém, apesar destas operações de “salvamento”, pseudo-sustentáveis, por parte dos países ricos, atualmente não apenas nos países do Sul, mas em todos os lugares é possível encontrar fragmentos de materiais diversos espalhados por todas as paisagens do mundo, não apenas nas áreas urbanas. Isso é resultado de uma ética mundial baseada no binômio consumo-descarte como “saída” para o modo de vida adotado. A sociedade urbana moderna, ao sistematizar seus restos como integrante do processo de destruição criativa, associa-o a um imaginário ao mesmo tempo de exclusão e inclusão, espetacular e subterrâneo, no qual embalagens e materiais baratos, em constante circulação, são superexibidos coabitando as paisagens numa impressionante naturalização deste processo. Sintetiza Baumann: “[a] modernidade líquida é uma civilização do excesso, da superfluidade, do refugo e de sua remoção.”<sup>106</sup>



Figura 7: Em Agbogbloshie, moradores queimam as imensas pilhas de equipamentos eletrônicos para derreter o plástico e retirar o cobre, processo que libera alta quantidade de chumbo em toda a área.



Figura 8: Centro industrial de Dzerzhinsk, na Rússia, que de 1930 a 1998, depositou indevidamente no solo cerca de 300 mil toneladas de lixo químico.

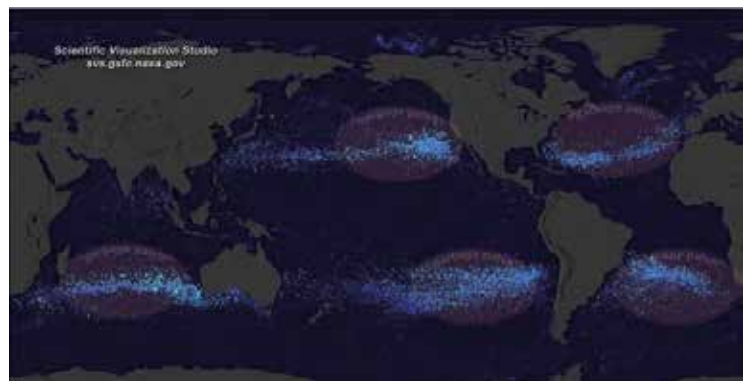


Figura 9: Thilafushi, em Malé/Ilhas Maldivas, conhecida como “ilha-lixão” (2018). Desde a década de 1990, com o aumento exponencial do turismo, a quantidade de lixo produzido não consegue ser absorvida ou reciclada, sendo acumulado em montanhas do tamanho de prédios e posteriormente queimados.

Foto 10: Imagem da NASA, a agência especial norte-americana, apresenta mapeamento dos 5 “giros” existentes nos oceanos.



Figura 11: Detalhe da Grande Mancha de Lixo do Pacífico que flutua entre as costas da Califórnia e do Havaí, um dos 5 “giros” existentes (imensos agrupamentos de lixo presentes em diversos oceanos).

A relação com os resíduos inicia-se com restos da alimentação e com os excrementos humanos, processo que se dá no ambiente rural ou “natural” de modo orgânico, mas que na condição urbana se torna um problema a ser resolvido. De acordo com a Revista Médica, por exemplo, em São Paulo, já em 1900, a cidade tornava-se diariamente palco de “um desagradável espetáculo, devido às carroças que recebiam os detritos das casas, circulando de madrugada pelas ruas centrais da cidade, lotadas de lixo.”<sup>107</sup> Os resíduos, reconhecidos como restos, lixo ou como tudo aquilo desprovido de uma aparente utilidade objetiva, “foram adquirindo uma imagem negativa, quase sempre associada à sujeira, à morte e à miséria”<sup>108</sup>, aponta Velloso. Porém, desde a promulgação do Código Sanitário do Estado e da Diretoria de Higiene, em 1894, é possível compreender que os restos participarão efetivamente da geografia das cidades, passando a integrar zoneamentos específicos e indicando, assim, através dos índices de salubridade e insalubridade, um aspecto fundamental do processo de urbanização.

Se a proximidade das pessoas com o lixo era, até meados do século XIX, percebida e vivida como algo, se não natural, pelo menos pouco questionável, é através do processo de higienização e saneamento das cidades que estas relações passam a ser revistas, somadas, paralelamente, a uma crescente aglomeração urbana e, com ela, a intensificação da necessidade de consumo e descarte. Como ameaça à saúde, os resíduos foram diretamente associados às doenças, sendo, em geral, enviados para locais distantes do convívio urbano, como por exemplo nos curtumes, aterros sanitários e cemitérios. A partir da década de 1970, o lixo começou a ser mais amplamente considerado como uma questão ambiental, constituindo, como destaca Bauman, “o segredo sombrio e vergonhoso de toda produção.”<sup>109</sup>

Diante de uma espacialidade cada vez mais *entulhada*, os resíduos passam a ser diferenciados através de sua origem, proveniente de atividades domésticas, comerciais, industriais ou hospitalares. E ainda, passam a ser classificados segundo o risco que causam à população, em orgânico, atômico, espacial, químico e radioativo, resultantes de atividades industriais poluentes. Em 1973, a “garbologia” (*garbology*), ramo da arqueologia criado a partir do termo em inglês *garbage* (lixo), adotado pelo arqueólogo William L. Rathje<sup>110</sup>, passa a se dedicar ao estudo dos resíduos e descartes contemporâneos compreendendo-os como um fenômeno físico-social coletivo. Conclui Bauman, neste sentido, que “a sobrevivência moderna – a sobrevivência da forma de vida moderna – depende da destreza e da proficiência na remoção do lixo.”<sup>111</sup>

Tal destreza está associada, em boa parte, pelo desafio diante da longevidade e fácil disseminação dos *plásticos*. Pela primeira vez na História, produzimos um material que o ambiente não consegue absorver em velocidade suficiente, desequilibrando definitivamente o ciclo de produção e descarte e aumentando o antagonismo entre a lógica industrial e a ambiental. A partir dos anos 1950, este material passa a ser produzido em vertiginosa ascensão, introduzido no dia a dia através de toda a sorte de produtos e embalagens, além de servir de matéria-prima à confecção de tecidos, roupas, brinquedos e milhares de outras mercadorias. Começava, portanto, “a era dos plásticos modernos feitos à base de petróleo, carvão e gás natural.”<sup>112</sup> Desde então, centenas de derivados – como o poliéster, o PVC, o náilon, o poliuretano, o teflon e o silicone – foram criados pelas empresas petroquímicas para as mais diferentes finalidades.

De acordo com pesquisas recentes na área <sup>113</sup>, a produção global de plásticos passou, de 70 milhões de toneladas em 1980, a 313 milhões em 2010, podendo chegar a 550 milhões de toneladas em 2030. Nas últimas décadas do século passado, a procura pelo material se multiplicou graças à intensificação dos plásticos de “uso único”, como embalagens descartáveis, copos, canudos, talheres e sacolas. Esses produtos inundaram o mercado, substituindo principalmente bens manufaturados de uso pessoal e doméstico, feitos de outros materiais como vidro, madeira, papel e metal, em prol de uma praticidade que modificou nosso modo de consumo. Atualmente, as embalagens representam 40% da produção total de plásticos, cuja decomposição varia, em média, de 200 a 500 anos. Neste sentido, Bourriaud proclama: “[b]em-vindos ao mundo descartável: um mundo de destinos customizados, regido pela mecânica de uma economia que se desenvolve, tal como a ciência, com total autonomia em relação ao real vivido.” <sup>114</sup>

A produção de lixo, apesar de atingir todos os continentes – e oceanos –, é gerada de forma bastante desigual. Os Estados Unidos lidera, tendo somado em 2016, 70,8 milhões de toneladas, seguidos pela China, que somou 54,7 milhões e a Índia, com 19,3 milhões. O Brasil ocupa o quarto lugar, tendo produzido 11,3 milhões de toneladas de refugo naquele ano. Afirma González-Ruibal que, do ponto de vista arqueológico, “a enorme quantidade de coisas criadas pelo homem é uma das características da era contemporânea e talvez a que é mais imediatamente evidente. A quantidade de material produzido, consumido e descartado no Ocidente não tem paralelo na história.” <sup>115</sup> Mesmo com as grandes diferenças entre a riqueza e o poder de compra entre diferentes países, o consumo se mantém elevado, pois, enquanto um alemão adulto possuiu, em média, 10 mil objetos, no Brasil, por exemplo, cerca de 1,5 milhão de sacolinhas plásticas são distribuídas por hora. <sup>116</sup> E o fato é que nos orgulhamos disso, porque, numa sociedade que tem “o capitalismo como religião” <sup>117</sup>, como descreveu Benjamin, qualidade e a quantidade consumidas atestam, portanto, uma “vitória sagrada”.



Figura 12:  
‘Ilha’ com montanha  
de resíduos plásticos  
no Oceano Pacífico.



Figuras 13 e 14: Imagem do documentário “Ilha das Flores”, dirigido por Jorge Furtado (1989), que mostra o aterro sanitário homônimo em Porto Alegre.

Como resultado deste “sucesso”, uma das situações mais críticas é a do lixo plástico que chega aos oceanos, seja por terra (em descartes realizados nas praias ou em áreas próximas), seja diretamente nas águas, descartado por barcos e navios, seja de pesca, sejam cruzeiros turísticos, criando grandes aglomerações de plástico flutuante – os chamados *giros* – que estão presentes em todos os oceanos. Um exemplo é a Grande Mancha de Lixo do Pacífico, o maior desses *giros*, que se forma na altura do Havaí e da Califórnia e se estende até o Japão <sup>118</sup>, com 1,6 milhão de metros quadrados e 79 mil toneladas de detritos. <sup>119</sup>

Os oceanos recebem hoje, em média, de todos os países, o equivalente a um caminhão de plástico por minuto, sendo que, atualmente, para cada 3 quilos de peixe, há 1 quilo de plástico, proporção alarmante que poderá chegar ao volume de 1 para 1 em 2050 <sup>120</sup>. A maioria dos resíduos é produzida pela China, Indonésia, Filipinas, Vietnã e Tailândia, e provém de produtos utilizados apenas uma vez, que correspondem a 50% do volume total consumido, constituindo 90% dos materiais inorgânicos existentes na superfície das águas. Em 2012, Chris Jordan realizou uma fotografia que ficou famosa no mundo todo, mostrando um albatroz morto em decomposição. Na foto, vê-se o corpo repleto de elementos plásticos coloridos que o animal ingeriu, levando-o à morte.

Estima-se, hoje, que mais de um milhão de aves marinhas e 100 mil mamíferos marinhos morram anualmente em decorrência de ingestão e enroscamento em objetos e fragmentos plásticos. <sup>121</sup> “No Brasil, parte importante do lixo que chega ao mar é gerado em áreas ocupadas irregularmente, como terrenos em morros e manguezais, onde não há oferta de serviço de coleta de lixo. É, portanto, um problema ligado à ocupação territorial

irregular e que tem raiz essencialmente socioeconômica”<sup>122</sup>, explica o ecólogo Alexander Turra. Ainda em 2016, “[a] maior parte dos resíduos gerados no país, 10,3 milhões de toneladas ou 91% do total, foi coletada pelo serviço de limpeza urbana, mas somente 145 mil toneladas, o equivalente a 1,28%, foram encaminhadas para reciclagem”<sup>123</sup>, aponta Vasconcelos.



Figura 15: Albatroz morto pela ingestão de resíduos plásticos, fotografado por Chris Jordan (2012).



Figura 16: Homem entre milhares de embalagens plásticas descartadas em Pequim.

Sob a ação do sol, os materiais plásticos se decompõem em escala diminuta, produzindo nanopolímeros que se confundem, a olho nu, com grãos de areia, algas ou peixes pequenos. O efeito disso tem sido determinante para a vida de muitos microorganismos marítimos e de toda a cadeia alimentar que chega até o homem. Não apenas nos oceanos, mas em todos os cantos do planeta, estes resíduos acomodam-se não apenas nas águas, mas também no solo, nas bordas aparentemente sem uso das cidades, proliferando-se em áreas intersticiais próximas a viadutos, pontes, rodovias e ferrovias.

Esses *lugares*, muitas vezes ocupados por favelas e moradias efêmeras de pessoas em situação de rua, são marcados por uma densa acumulação de lixo, cuja materialidade genérica, composta por restos de todo o tipo, domina. Para Bauman, “[t]odo refugio, incluindo as pessoas refugadas, tende a ser empilhado de maneira indiscriminada nos mesmos depósitos.”<sup>124</sup> Se tais práticas são invisibilizadas, é porque nos educamos a não perceber tais refugos. É porque temos repugnância deles, mesmo que sua produção seja de nossa responsabilidade.

Para confirmar tal condição de entulhamento generalizado, não apenas os aterros sanitários – novas ruínas da modernidade – mas os lixões, os ferros-velhos, os cemitérios, os terrenos baldios, passam a compor os territórios onde os restos são descartados, passando a constituir *ruínas ambientais*. Assim, os resíduos encontrados nos solos, mares, na atmosfera e até na exosfera, onde milhares de detritos espaciais orbitam a Terra, confirmam que nossas paisagens estão infestadas de materiais sem utilidade em processo de decomposição e contaminação. A produção de descarte, deste modo, se dá em todas as escalas: individual, local, nacional, global e espacial.<sup>125</sup> Afirma Carroll Muffett, presidente do Centro de Direito Ambiental Internacional dos Estados Unidos, que, além de já “esta[r]mos vivendo em um planeta de plástico, estamos, cada vez mais, nos tornando plástico.”<sup>126</sup> Estudos recentes comprovam tal afirmação, ao constatar que uma pessoa consome em média por semana uma quantidade de plástico equivalente a um cartão de crédito.<sup>127</sup>

Se os resíduos existem, portanto, em todos os lugares, esta condição, de acordo com Baudrillard, “faz com que nem sequer haja resto, pelo fato de estar em toda a parte”<sup>128</sup>. Esta estratégia, que temos adotado de modo irresponsável, esconde os destroços de nossas próprias destruições coletivas de modo cenográfico, cujos dejetos têm sido encaminhados aos países da África, Ásia e Europa Oriental, os mais visados para depósitos de eletrônicos, além de aviões, navios cargueiros e inúmeros outros meios de transporte, edificações e produto cujas práticas de “reciclagem” mantêm suas populações trabalhando em condições sub-humanas, estabelecendo assim, além dos resíduos, uma paisagem arruinada entre destroços materiais e humanos. Nestes países, bem como em outros territórios do Sul, chega a 93% o percentual dos resíduos que são depositados em lixões a céu aberto. Ao caracterizar o presente a partir dos “excessos”, González-Ruibal afirma que “a materialidade de nossa época, [...] particularmente suas ruínas e lixo, revela algo profundo, original e perturbador sobre a humanidade.”<sup>129</sup>

Entre a invisibilização do descarte e a superexibição dos destroços, a realidade tem demonstrado que o lixo há tempos começou a escapar de suas zonas de contenção, dada sua quantidade exorbitante, mesmo que continuamente ignorado para que mantenhamos uma sensação de evolução e desenvolvimento. Em geral, em contextos periféricos, muitos deles situados no Sul, é possível avistar melhor tamanho entulhamento. É nas margens, sobretudo, que se configuram primeiro essas outras paisagens. Se “todo real



é residual”<sup>130</sup>, como afirma Baudrillard, “o resíduo pode ser a dimensão total do real.”<sup>131</sup> Todos estes *restos*, portanto, caracterizam uma *materialidade* que tende à nossa própria destruição, constituindo arquivos-repertórios cinicamente integrados ao cotidiano. Ainda, como prossegue o filósofo, se “tudo o que é residual está destinado a repetir-se indefinidamente no fantasmal”<sup>132</sup>, um caminho possível para lidar com tais excessos seria enfrentar todos estes nossos *fantasmas*. Encará-los, visibilizá-los e nomeá-los para que possam, ao serem finalmente percebidos e aceitos, configurar outros imaginários, mais próximos de nossas ações.

## UAP | PLATAFORMA DE CRIAÇÃO RURAL.

Nós deixamos rastro demais e toda cultura que deixa rastros é insustentável.<sup>133</sup>

**Ailton Krenak**

Buscando modos de aprofundar a investigação das relações entre produção, consumo e descarte, não apenas em minha prática como cenógrafo expandido em contextos periféricos, mas também como artista inserido “entre mundos e epistemologias”, entre o espetáculo e seus escombros, e como habitante de um país de uma América Latina que possui a maior e uma das últimas reservas naturais do mundo – resto de um processo histórico de devastação, escravização e opressão sistêmicas –, me mudei em 2011 para a zona rural de Cotia para, junto a Kabila Aruanda, Bukuritós Aruanda, Giselle Peixe, Vivianne Kiritani e Simone Donatelli, criar a UAP – Usina da Alegria Planetária, uma plataforma coletiva de pesquisa e criação artística descentralizada geograficamente da região metropolitana de São Paulo, localizada no cruzamento entre o rural e o urbano, entre o “natural”, o construído e o destruído.

Caracterizada por complexos desafios socioambientais, a área, situada na região do Caputera, no entroncamento entre as cidades de Cotia, Embu das Artes e Itapeverica da Serra, numa zona fronteira – marcada tanto pela continuidade entrópica dos ciclos da natureza, cada vez mais confinada em “áreas restritas”<sup>134</sup>, como pela temporalidade melancólica das ruínas anônimas, “ruínas pobres”<sup>135</sup> e periféricas –, a área tornou-se território para a acumulação de restos de toda ordem: árvores de matas nativas sobreviventes, entulhos de construções, carcaças de carros e muitas embalagens de plástico.

Em 10 anos de habitação, pudemos acompanhar a transformação ao longo do trajeto, com o surgimento de autoconstruções, centros comerciais, shopping centers, condomínios fechados horizontais e verticais, assim como ruas e rodovias. Atualmente, a região se configura como uma espécie de arquipélago em processo de urbanização, composto por ilhas de vegetação.

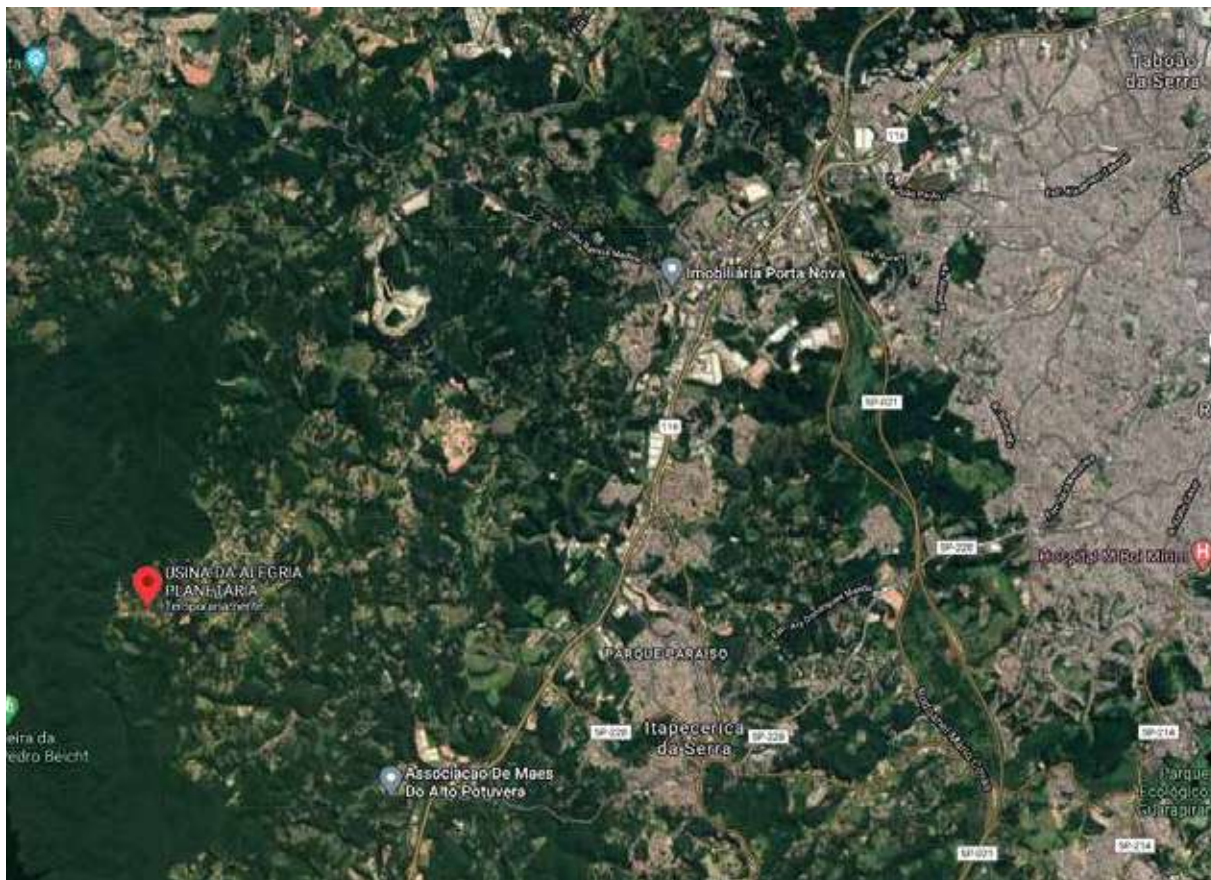


Figura 17: Mapa com localização da Usina da Alegria Planetária, sediada na região do Caputera, em Cotia/SP.

A partir deste deslocamento, uma série de questões se transformam em minha experiência artística. Perguntava: o que eu vejo daqui? Como minha percepção é alterada, quais outras perspectivas e *materialidades* são possíveis acessar deste lugar, destas fronteiras? Ou, ainda, como configurar este contexto em meu imaginário? Como me inserir nele, como habitá-lo e como permitir que ele me habite? O que carregam, portanto, estas paisagens em estado de permanente devastação?

Na zona rural, assim como em outras periferias e nos lugares abandonados, os materiais, sem a presença da cenografização urbana e sua constante manutenção para manter a aparência do “novo”, evidenciam a necessidade de renovação permanente dos lugares e suas fachadas. Resultado de uma complexa combinação de questões financeiras, socioculturais e de ordem prática, ali as paisagens e suas construções envelhecem de maneira mais visível e prolongada, entrópicas, obedecendo uma temporalidade orgânica, evidenciada pelos processos de decomposição a partir de sua exposição ao tempo.

A primeira distinção observada neste novo contexto, portanto, se dá entre elementos *naturais* e *artificiais*, questão que remete à cisão colonial entre *natureza* e *cultura*. Incluindo uma distinção entre selvagem e civilizado, manufatura e indústria, passado e futuro, tradição e inovação, a relação com os materiais, a partir deste contexto, compreende o encontro – antes, o confronto – entre o *orgânico* e o *inorgânico*. Tal deslocamento passa a constituir, assim, um primeiro aspecto a ser avaliado na relação com os materiais numa zona rural.

A redução de inúmeras demandas presentes nas cidades estimula noções relacionais e conviviais que despertam, por sua vez, o estabelecimento de outras demandas, locais. O deslocamento de um olhar “sobre” a natureza para um convívio mais integrado com ela, estimula a reflexão e o questionamento de nossos imaginários e valores, em geral associados ao urbano, e a sensibilização e potencialização dos sentidos. Esta *ruralidade* possui, portanto, outra temporalidade e velocidade que implicam outra lógica, outros conhecimentos, culturas, tradições, sonoridades e, claro, *materialidades*, oferecendo inúmeras possibilidades de relação com o ambiente natural, que convencionamos chamar de “Natureza”, algo externo à nossa essência.

Nas cidades, antropocêntricas, sobretudo numa megalópole como São Paulo, é possível identificar que, num espaço de entorno em sua maioria artificial, nos sentimos dominadores <sup>136</sup>. Porém, quando nos encontramos mais amplamente envolvidos pela dimensão dos ciclos naturais, evidencia-se para nós a justa escala humana e seu pertencimento ao ecossistema, sendo possível, desde esse ponto, perceber os fenômenos de modo mais complexo e interconectados.

Assim, não apenas como *locus* de observação, mas de habitação, de presença permanente, passamos a aglutinar, na UAP, experiências imersivas entre o habitar e o produzir, a partir de um modo de criação mais orgânico, cuja desaceleração e dinâmica altera diretamente nosso ritmo interno (acelerado pelo ritmo externo das cidades), expandindo nosso processo de percepção, já viciado em certos modos de ver. Se, por um lado, tais paisagens rurais se apresentam como *precárias*, a partir de uma avaliação que toma o imaginário urbano e um certo padrão de riqueza euro-americanizado como modelo, por outro, esta suposta “inferioridade” do precário nos aproxima de outros imaginários e riquezas existentes, como dos povos nativos destas terras – os indígenas –

e dos povos escravizados aqui trazidos – os africanos –, despertando processos culturais que têm nessa *espacialidade* e na própria mata seu território de habitação.

Esta dimensão, organizada sob a ideia de “modo de vida” – uma experiência integrada entre cotidiano, trabalho, consumo, lazer e produção artística, e as dinâmicas que o conjunto dessas práticas cotidianas estabelece com as relações sociais de nosso entorno –, ao envolver nosso deslocamento permanente para a região, permite a percepção desta relação de modo mais evidente. Novos contextos (para quem os vive pela primeira vez) permitem, potencialmente, uma nova disponibilidade diante da realidade, que se amplia, neste caso, através de um aprendizado ambiental mais integrado, que opera nas margens do sistema global. Deste modo, se num imaginário ‘romantizado’, o subúrbio se torna o lugar de uma experiência distinta da urbana, temida mas desejada, faz-se importante investigar, na prática, quais as transformações que este modo de vida acarreta no cotidiano. Trata-se, certamente, de uma reflexão sobre nossos valores.



Figuras 18, 19: Imagens da região de entorno à UAP (2020).



Figura 20: “Modo de vida UAP” – roupas secando ao sol.



Figura 21: Interação entre performance e café no Workshop de Bukuritós Aruanda, que integrou o Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos UAP, 2017.

Se o imaginário urbano sobre a *ruralidade* tende, em geral, a romantizá-la ou dramatizá-la, além de menosprezá-la, é na experiência, então, que se constrói uma relação efetiva – e afetiva – com outros modos de “praticar o cotidiano”.<sup>137</sup> É, portanto, através das práticas e suas intenções, que se desenvolvem os procedimentos e as táticas do *cenógrafo expandido*, inserido agora em *contexto rural, periférico*, através de experiências que oferecem, em suas relações e processos de trabalho, outras percepções e aprendizados que possibilitam *outros modos de existência*. Ao lidar com nossos entornos periféricos locais e globais – os ambientes naturais –, buscamos integrar tais imaginários, visualidades, *materialidades* e *performatividades*. Se a materialidade em geral é intrínseca ao fazer cenográfico, porém pouco problematizada, pois concentrada, em sua maioria, apenas nos resultados estéticos das criações, faz-se necessário, portanto, debruçarmo-nos sobre tal relação, num retorno aos nossos “inícios”, às nossas “origens e essências”, às nossas naturezas e relações mais profundas com os ambientes e ecossistemas que nos rodeiam.

Aprendendo com os conflitos e desafios diante da condição de “etnógrafo” e sua “fantasia primitivista”<sup>138</sup>, como analisa Hall Foster, o *cenógrafo expandido*, ao habitar as fronteiras, identifica nossa dificuldade em lidar com os processos de envelhecimento e dissolução, em detrimento da busca pela renovação de nossas aparências pessoais, espaciais e institucionais, como se tal imagem do “novo” pudesse garantir nossa aceitação e sucesso. Resultado de inúmeros confrontos e processos de miscigenação entre os povos originais e europeus, com suas experiências, relações e modelos socioculturais, carregamos em nosso imaginário e em nosso processo de percepção, valorização ou desprezo estético, sérias consequências advindas de tais traumas. O *cenógrafo expandido* alia-se a outras parcerias para a construção de lugares, produzindo uma linguagem própria, ou antes, linguagens múltiplas.

É a partir desta perspectiva que, em colaboração com um grupo multidisciplinar, formado por artistas visuais, arquitetos, cenógrafos, figurinistas, museólogos, produtores, educadores, pesquisadores e performers, a plataforma UAP propõe, desde 2010, a discussão das relações entre a cultura material contemporânea – seus processos de extração, produção, consumo, descarte, coleta e reuso – e as nossas tradições socioculturais e de patrimônio imaterial. Buscamos, assim, reunir conhecimentos e práticas, modos de fazer e de expressão, através da realização de experimentos, projetos,

intercâmbios e residências artísticas criadas a partir de um modo de vida compartilhado, *ruralizado*, mais integrado aos ciclos e à terra, e, de diferentes modos, mais conectado às nossas *origens*.

Como uma plataforma de pesquisa compartilhada que abarca projetos coletivizados em diferentes áreas, com diferentes processos e formatos – de caráter, senão de “sustentabilidade”<sup>139</sup>, de responsabilidade diante da nossa produção de resíduos – a UAP, compreendendo as origens das *materialidades* (que advém de materiais naturais e seres vivos tomados como “recursos naturais” ou “matéria-prima”), busca uma abordagem mais atenta às questões que a prática construtiva e cenográfica envolve, através de “signos que nos identificam e nos conectam a dois pontos fundamentais: à nossa origem e a uma conexão com o planetário”, como propõe Kabila Aruanda.<sup>140</sup>

Neste sentido, seria possível encontrar na “materialidade vibrátil”<sup>141</sup> dos elementos em decomposição, na vitalidade das matérias naturais, outras possibilidades de compreender e reimaginar nossas origens e, conseqüentemente, nossas relações com as coisas. A UAP, neste sentido, desenvolve e acolhe projetos interessados nas relações de reinserção e transformação não apenas dos materiais, mas também dos indivíduos e do entorno, dos ambientes e contextos que integramos – o que envolve, por exemplo, o reflorestamento de grande parte dos terrenos, devastados pelo plantio de eucalipto. As práticas não se resumem, portanto, apenas à investigação dos materiais por suas propriedades e manifestações, mas também por suas *arqueologias* – incluindo histórias e genealogias ligadas ao modo de produção, à condição e sensação que despertam. Que imaginários carregam, afinal, tais coisas vivas e mortas, suas presenças e vibrações?

Em 2011, Kabila Aruanda deu início à construção da sede da UAP, um galpão-estúdio que comporta ateliês de criação, local de armazenamento de materiais e espaço para outras atividades de caráter multiuso, em formato de oficina integrada. O espaço propõe uma dinâmica de trabalho livre, deixando à mostra materiais, maquinários e ferramentas, permitindo contato entre as diversas áreas (marcenaria, confecção e costura, guardas de materiais, cozinha), dispondo ainda de um acervo de objetos, figurinos e outras peças descartadas exposto e disponível para uso, estimulando a criatividade como uma “prática de liberdade”. Funcionando como uma plataforma de pesquisa, a UAP permite o relacionamento com fazeres e técnicas, materiais e espaços,



incentivando a investigação de novas formas de trabalho, afirmando-se, neste sentido, como espaço de experimentação e discussão do fazer artístico contemporâneo a partir de e em relação às *materialidades* descartadas e suas inúmeras potencialidades expressivas.

O galpão, de estrutura pré-moldada, foi revestido com diversos materiais reaproveitados, como azulejos e pisos cerâmicos, portas, janelas, louças sanitárias e de cozinha, entre inúmeros outros elementos utilizados na construção, como ferragens, placas de vidro e chapas de madeira, além de descartes cenográficos, como um piso de grama sintética que reveste toda a fachada. Além disso, o conjunto de objetos e materiais, recebido de diferentes doadores, pessoas próximas e desconhecidas, passou a formar um acervo que inclui não apenas materiais de construção, mas restos de cenários e móveis de eventos, teatro, cinema e exposições, fantasias de carnaval, figurinos, adereços e objetos usados, refugo de produtos industrializados com defeitos, assim como objetos pessoais, peças de roupa, bordados e crochês, e ainda, cartelas de amostra de tecidos, revestimentos cerâmicos, fórmica, botões e aviamentos. Todo esse material é utilizado na confecção de cenários, figurinos, adereços e objetos, e usado nas construções do conjunto, sendo compartilhado com os moradores do entorno.



Figuras 22, 23: Vista externa do galpão-ateliê da Usina da Alegria Planetária (Cotia/SP, 2013) com janelas de madeira pertencentes ao Hospital Santa Catarina (São Paulo), e grama sintética doada como revestimento das paredes.



Figuras 24, 25, 26: Registros do processo de construção com a coleta e separação dos materiais para reuso na obra.



Figuras 27, 28, 29: Interior do ateliê e acervo de materiais.

145

Estes objetos e materiais, peças anônimas e “originais”, que não têm mais uso ou dono, ao serem acolhidos afetivamente, carregam consigo suas memórias narradas e associadas, como “uma boneca que intimamente acompanhou um período do existir de uma criança e sua família”<sup>142</sup>, como afirma Aruanda. Eles passam a conviver no ateliê junto aos artistas permanentes em residência ou visitantes. E assim, materiais de categorias diferentes são expostos lado a lado, provocando outras possibilidades de percepção, disassociados de sua categoria original e remetendo a outros contextos. Neste sentido, aponta Taylor que “[o] que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual é selecionado para análise”<sup>143</sup>, ou seja, não apenas suas formas e propriedades, suas características físicas devem ser consideradas, mas suas *memórias afetivas associadas*.

O acervo da UAP, portanto, carrega, em seu modo de organização, a configuração do estúdio, do ateliê, da oficina, da sala de ensaio, do laboratório – da *usina*. Seu modo museográfico, expositivo, que apresenta os fragmentos em conjunto, remete também à lógica da arqueologia<sup>144</sup> e seus modos de organizar o que coleta, analisando através de abordagens transversais as culturas e os modos de vida que se apresentam a partir da análise de seus vestígios materiais, como nos propõe a museóloga Giselle Peixe. Ou ainda, trata-se de um modo “ritualístico” de dispor e “cerimonializar” objetos, considerando não apenas sua visualidade e história, mas também sua *vitalidade*, suas *vibrações* e sua *imaterialidade*, comum tanto às práticas dos rituais como às práticas artísticas, aproximadas ou sobrepostas inúmeras vezes pela arte da performance e suas derivações.

Tal compreensão expandida das matérias deu-se, por exemplo, na performance-manifesto “Verdade do Objeto – Verdade do Artista”, de 2012, uma sequência de composições efêmeras e simultâneas utilizando os objetos do acervo, e na colaboração entre Kabila Aruanda e o artista norte-americano Les Joynes, no projeto Form Laboratory, realizado no MuBE – Museu Brasileiro da Escultura no mesmo ano. Ali, foram apresentadas as diferentes etnias que compõem a identidade paulistana – indígenas, africanos, europeus, japoneses, chineses, árabes – por meio de objetos (neste caso, foram utilizadas peças do acervo da UAP), manipulados a partir de ações performativas de seleção e criação de “artefatos-arquivos”<sup>145</sup>. Os trabalhos foram montados como assemblagens, transformando assim o objeto, que abandona gradualmente sua essência de *ready-made* ou de *objet trouvé*, atravessando sua própria condição material.

*Assemblagem*, prática livre que congrega artistas e fazedores de todas as culturas e suas relações com suas coisas, afirma-se em nosso contexto como um meio e processo experimental de composição adequado às materialidades periféricas.



Figuras 30, 31: Performance “Verdade do Objeto – Verdade do Artista”, Ateliê UAP, 2012.



Figuras 32, 33: Seleção de materiais para o projeto Form Laboratory.



Figura 34: Performance no MuBE/ São Paulo, Les Joyes com a colaboração de Kabila Aruanda, 2012.

Assim, a trajetória dos elementos coletados passa a ser considerada em toda sua dimensão, não para reconstituir sua história, mas para incluir todas as suas camadas e invisibilidades, suas densidades e fantasmagorias. Esta seria, portanto, uma “verdade do objeto”. Defende o manifesto que

[o]s objetos não têm memória em si, são inanimados. Porém, sua trajetória, de alguma forma, está impressa como um selo. Ao interagir com a “verdade” do objeto, o artista revela dimensões desconhecidas, decodificando os selos, reinsertando, transformando, agrupando, “estetizando” e instigando a observação mais atenta.<sup>146</sup>

Deste modo, revelam-se seus processos de transformação, suas marcas e características físicas, e a realidade “espiritual, ritual e empírica que se deflagra na observação, contato, coleta e seleção desses objetos”<sup>147</sup>, que estavam anteriormente “inseridos em um ambiente de ritual cotidiano”.<sup>148</sup>

Investigar as relações entre arte, natureza e suas dimensões materiais e temporais nos leva a práticas ritualizadas tanto de caráter instalativo (ligadas às coisas e aos lugares) como performativo (ligada aos corpos), exploradas no projeto “Vista sua Existência”, realizado a partir de 2012. Este toma o corpo como território para experimentos com diferentes objetos e coisas, registrados em fotografia e impressos em lambe-lambes. A mesma investigação se desdobra nas “Cercas Vivas”, instalações coletivas com peças de roupa e tecidos realizadas junto à comunidade de entorno, tomando por base a memória das roupas secando nas cercas dos quintais.

O projeto “vestiu” as divisas do terreno, expostas ao tempo, criadas e recriadas em camadas de diferentes cores e texturas que *performam* sua dissolução, seu desaparecimento, passando a ser habitadas por musgos, líquens, trepadeiras e inúmeros outros seres vivos que contribuem para o clima úmido da região, e remetem, alegoricamente, tanto aos *fantasmas, antepassados* – habitantes ancestrais destas terras e sua dimensão de morte – como aos ciclos de renovação permanente que fazem brotar pela decomposição – sua dimensão de vida.



Figuras 35, 36: Projeto “Vista sua Existência”, realizado a partir de 2012, utilizando retalhos de tecidos e objetos doados e descartados, tendo o corpo como suporte.



Figuras 37, 38: Pesquisa com elementos naturais (no caso, insetos), para a criação de registros performativos.

Figuras 39, 40, 41, 42, 43: “Cercas Vivas”, instalações feitas com peças de roupa descartadas e sem uso.



Além destas obras, Aruanda criou ainda a “Tendalegria”, uma área de convívio repleta de materiais e objetos – lugar-instalação coletivo onde acontecem os encontros e refeições, que deram origem à UAP. A obra também foi montada em mutirão artístico, utilizando fragmentos de janelas, portas e chapas de madeira para revestimento, assim como restos de pisos e azulejos; além de uma parede de ex-votos contemporâneos, que se tornaram uma espécie de museu material-devocional, cujos elementos expostos ao tempo envelhecem diariamente e podem ser assistidos em seus processos de dissolução. Aqui, as peças oferecidas, de caráter instalativo-performativo, encontram-se em transformação permanente, performando suas *materialidades invisíveis*, que evidenciam a ideia de casca, invólucro sobre a essência das coisas, numa alegoria da cultura material e seus símbolos repletos de aparências.



Figura 44: Instalação anterior provisória que deu origem à “Tendalegria”.



Figura 45: Vista externa da “Tendalegria”, lugar-instalação onde acontecem encontros, refeições e também funciona como acervo.

Figuras 46, 47: Interior da “Tendalegria”, com uma diversidade de objetos e elementos pendurados e instalados junto das paredes e teto.





Figuras 48, 49, 50, 51: Parede de ex-votos, instalação de Kabila Aruanda, com objetos doados, criada em 2012, sob a ação do tempo.





Figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58: Instalações junto da natureza criadas pelos artistas com materiais descartados e coletados.

A partir de diferentes tipos de materiais coletados, de restos de outros projetos e doações recebidas, surgem *visualidades efêmeras* criadas por um movimento contínuo de decomposição. Nestes processos, revela-se a *performatividade das coisas*, seus diferentes comportamentos entrópicos através do tempo, pelo qual identificamos um interesse estético – seja em relação à condição desses objetos antigos, envelhecidos, inusuais, fora de linha, e sua utilização em projetos artísticos e cenográficos; seja pela dimensão vibrátil das diferentes matérias que se decompõem, desconstruindo-se e reintegrando-se à natureza.

Através do embate com estas coisas e suas formas irregulares, desarranjadas, desmanchadas, desordenadas, desatadas, transtornadas, seus resultados informes e disformes, revela-se o mundo na perspectiva de uma crítica materialista periférica, que busca uma interação mais “direta” com os elementos, com modos de manipulá-los, reorganizá-los, recriá-los, ritualizá-los.

Neste sentido, a construção de um espaço independente, um *lugar de invenção*, na margem, assim como a *invenção de um território entre as coisas orgânicas e inorgânicas*, expande nosso modo de relacionamento e nos convida a viver rodeado delas, imersos entre natureza e artifício, num “entre-fragmentos” que resulta de uma cultura material estilhaçada, do Sul. Somos, nesse processo, enredados pelo movimento cíclico e efêmero do tempo e seus mistérios. Através de experiências diversas de observação, reflexão e ação sobre as matérias, criamos certo confronto com o envelhecimento das coisas. Neste enfrentamento, é possível compartilhar um tipo de memória coletivizada pelo reconhecimento destas próprias coisas (uma estampa, um objeto, uma peça de roupa) que pertenceram a uma determinada época de nossa vida (geração, familiares ou outros laços afetivos), “despertando-as” e sendo despertados por elas.

Este modo de vida propõe lidar com nossos restos de maneira mais produtivas, não apenas com relação ao fazer artístico, mas com todo o cotidiano. Os resíduos orgânicos são enterrados em composteiras, gerando adubo, papéis e madeiras se tornam combustível para fogueiras. Os resíduos artificiais sem utilidade no ateliê, são reciclados em troca de mudas nativas por uma iniciativa regional. Tais práticas, contudo, não caracterizam uma condição estritamente rural. É através da desaceleração do tempo e do alargamento dos horizontes, portanto, que se abrem possibilidades de se imaginar outras

relações e, assim, outras experiências, valores, ideias, imaginários e processos de criação. Habitar um lugar-entre-lugares, uma paisagem tanto “nova” como “ancestral”, desperta curiosidades sobre o espaço em que se vive e certo estranhamento inicial ligado a um princípio orgânico oposto ao modelo urbano.



Figura 59: Parte da instalação “Memorial” se decompondo exposta ao tempo.

Figuras 60, 61: Materiais decompondo-se junto da Natureza.

Se, como aponta Schechner, “[r]ituais são memórias coletivas codificadas em ações”<sup>149</sup>, é através do modo de vida ruralizado que tais práticas são experienciadas na UAP de maneira performativa, *ritualística*, carregando em suas visualidades, *materialidades* e performances, uma diversidade de elementos, cores, cheiros e texturas associadas às nossas origens. Essa proposta, seguindo a lógica benjaminiana, “está ligada a uma tradição viva e coletiva, característica das comunidades em que os indivíduos não estão separados pela divisão capitalista do trabalho”, aponta Gagnebin, “mas cuja organização coletiva reforça a vinculação consciente a um passado comum, permanentemente vivo nos relatos dos narradores”<sup>150</sup>.

Neste sentido, trata-se de *experienciar* uma dinâmica performativa, integrada a um modo de vida mais abrangente, ritualizada entre lugares repletos de objetos e suas memórias, naturezas e seres em processos contínuos de transformação, crescimento e dissolução. Esta dimensão artística cotidiana “traz e traduz mistérios, transforma, impacta e conforta, mexe com sentidos muitas vezes desconhecidos a olho nu”, afirma Kabila. Esta expansão está baseada na relação entre “Arte-Vida-Lazer”, proposta por Bukuritós, buscando modos mais integrados de ação e “experimentando outras ferramentas de atuação e pontos de vista mais amplos sobre nossas transformações e como atuamos diretamente sobre o que nos afeta.”<sup>151</sup> É através das experiências integradas à percepção cotidiana, portanto, que se pratica esta dimensão ritualística do fazer, dimensão que está presente na prática artística independente de seu contexto, mas que amplia, nesta aproximação com a natureza, nossos modos de criação.

A UAP funciona, neste sentido, como um agente articulador para a investigação e o desenvolvimento de práticas coletivizadas integradas ao cotidiano, oferecendo aos participantes, residentes, e visitantes, repertório estético, sensorial e técnico focado na reinserção de materiais e objetos como condutores de significados. Para isso, cria linguagens transdisciplinares e efêmeras, dando origem a um território focado mais nos processos do que em seus resultados para que a imersão junto à natureza possa oferecer alternativas à produção contemporânea. A UAP, neste sentido, propõe perspectivas expandidas sobre as dimensões sociocultural, antropológica, ambiental e ritual-performativa que carregam as coisas e nosso fazer junto delas.

Através destas experiências performativas, *incorporações* que envolvem o corpo imerso entre diferentes “materialidades vitais”<sup>152</sup>, vibrações, temporalidades e presenças vivas e mortas, demos continuidade à investigação criativa a partir da reinscrição. Assim, além de “Arqueologia da Roupa” e “Tramas” – práticas compartilhadas aqui apresentadas na seção Performatividades – no projeto “Vista sua Existência” deslocamos as possibilidades de relacionamento com os materiais através do ato de vestir-se.

A *materialidade* como elemento que move a ação desperta um corpo performativo que *se coloca em situação* com diferentes materiais e elementos, aproximando e confrontando diferentes repertórios e imaginários. Os atos de *vestir-se* e *ser vestido* criam, portanto, um campo aberto para a imaginação e a memória, despertando imagens, situações e composições espaço-visuais, pois, como aponta Foucault

...a máscara, a tatuagem, o enfeite colocam o corpo em outro espaço, o fazem entrar em um lugar que não tem lugar diretamente no mundo, fazem desse corpo um fragmento de um espaço imaginário, que entra em comunicação com o universo das divindades ou com o universo do outro.<sup>153</sup>

Para compartilhar e desdobrar esta investigação, criamos a partir de 2012 um Programa de Residências Artísticas, que recebe brasileiros/as e estrangeiros/as para visitas, imersões e residências, gerando experiências cotidianas que envolvem práticas compartilhadas de habitação – tais como o convívio, a organização e manutenção dos espaços, o preparo dos alimentos – além do próprio fazer artístico e suas dinâmicas, que inclui a observação e escuta dos materiais do acervo, do ambiente natural e das instalações expostas ao tempo, em lento processo de destruição, assim como trocas diversas entre os/as participantes do ateliê.

As dinâmicas de trabalho da Residência possuem linguagens e formatos variados, como na série “Terapia da Imagem” – registros fotográficos performativos de autorepresentação, idealizados por Kabila e realizadas desde 2012 em parceria com fotógrafos/as, como Andrea Lavezzaro<sup>154</sup>, utilizando diferentes tipologias de materiais. Entre eles, insetos e animais mortos que passei a colecionar, elementos vegetais coletados em nosso entorno e figurinos de diferentes épocas e estilos doados; ou ainda na série “Kleinwort” (Pequena Palavra) – realizada entre 2012 e 2013, em parceria com a figurinista Arianne Vitale, residente em Berlim no período, a partir de uma troca de

materiais em Cotia/São Paulo e Berlim (oriundos de mercados de pulga, feiras de rua, doações, restos de figurinos e peças de nossos acervos), envolvendo o envio de pacotes por correio.<sup>155</sup>



Figuras 62, 63, 64:  
Série “Terapia da Imagem”.  
Nas fotos, Marina Medeiros,  
e Renato Bolelli Rebouças.





Figuras 65, 66, 67 e 68: Residência artística “A Saia do Mundo Gira”, com a figurinista Arianne Vitale, 2012.



Figuras 69, 70, 71, 72, 73  
Série “Tia Teresa”,  
proposta por Kabila  
Aruanda e performance  
de Renato Bolelli  
Rebouças.

Vista sua existência:

Link: <https://www.bolellireboucas.com/vista-sua-existecircncia.html>

Link: <https://www.bolellireboucas.com/tia-teresa.html>

Em 2017, realizamos o Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência”<sup>156</sup>, que ocupou diferentes áreas do conjunto, como o ateliê-sede, os espaços comunitários, terrenos, ruas e casas do entorno, para a realização de 12 residências artísticas e *workshops*, entre artes cênicas e performativas. Essas ações tomavam o corpo como um instrumento e um território de criação junto a diferentes abordagens e estímulos materiais, reunindo mais de 200 participantes das cidades do entorno, além de São Paulo. A partir da interação com o acervo de figurinos, adereços, objetos e materiais, além das edificações e da mata, o “vestir-se” foi tomado como dispositivo relacional, ação de incorporação de elementos que se inicia no corpo e ativa processos de percepção, criando performances registradas em fotografias e aplicadas em lambe-lambes.<sup>157</sup>

O processo criativo, ao ser vivido no próprio corpo atravessado pelas experiências estéticas, vestido destas camadas de memórias e subjetividades, tomou-o como dimensão, território de criação, desdobrando-se num corpo performativo, ritualizado, integrando assemblagens entre o orgânico e o inorgânico. Como afirma Bennet, nessas assemblagens (assembleias), “os *objetos* aparecem como coisas, isto é, como entidades vivas não inteiramente redutíveis aos contextos em que os sujeitos (humanos) os colocavam, nunca inteiramente exauridos por sua semiótica.”<sup>158</sup>



Figura 74: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - workshop de Vera Hamburger, 2017.





Figura 75: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos  
“Vista sua Existência - workshop de Arianne Vitale, 2017.



Figura 76: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos  
“Vista sua Existência - residência de Kabila Aruanda, 2017.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/vista-sua-existecircncia.html>

O fazer artístico como um processo de experimentação permite que os materiais possam iniciar e criar outros movimentos, dando corpo a abstrações, alegorias, figuras que habitam os imaginários, resultando em composições imprevistas e efêmeras, vividas. Cada material, portanto, inicia uma experiência, uma investigação própria, sugerindo caminhos, como nas coleções de animais mortos que dei início, nas vestes com elementos vegetais proposta por Vivianne Kiritani, nas máscaras criadas diretamente no rosto por Bukuritós, ou ainda na *roupa-ritual* de Kabila, feita com retalhos e aparas de tecido. Nestes processos de criação, evidencia-se a construção de uma linguagem feita a partir dos fragmentos, assemblagem arranjadas em camadas, com características barrocas, formando composições de caráter arqueológico que variam suas formas a partir de como cada material conecta-se aos corpos, espaços e entre si.



Figura 77: “Verdes Vestes” com elementos vegetais, de Vivianne Kiritani.



Figura 78: Máscara de Bukuritós Aruanda, feita com fragmentos de materiais doados.

Figura 79: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - residência de Lowri Evans, 2017.

Figura 80: “Roupa-ritual” de Kabila Aruanda, com retalhos e reuso de tecidos trançados em crochê.



Tais *figuras*, portanto, que ultrapassam as noções de personagem ou de caracterização, somando diferentes imaginações a partir da relação do/a artista com os materiais, busca performá-los, possibilitando ao corpo entrar em contato com a força vital ativa dessas matérias e suas vibrações.

Neste sentido, “[é] o próprio corpo que volta contra si seu poder utópico e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contra-mundo [...]. Então, o corpo, em sua materialidade, em sua carne, seria como o produtor de suas próprias fantasias”<sup>159</sup>, defende Foucault. Desta forma, estas práticas estabelecem estratégias que inauguram *novas paisagens*, mapeia *novas geografias*, imagina *novas formas de trabalho*, propondo outras possibilidades de ação e compreensão do fazer cenográfico expandido em contextos periféricos.

Ritualizadas como *decalques*, *marcas*, *vestígios artísticos*, em movimento permanente e provisório, estas práticas, ao resultarem em assemblagens, apresentam resultados formais que acabam por surpreender os próprios criadores. Se, como afirma Seitz, “[t]oda obra de arte é uma encarnação: um investimento da matéria com espírito”<sup>160</sup>, seria possível considerar, portanto, a assemblagem como uma espécie de *prática performativa*.

Além destas práticas incorporadas, o interesse em utilizar linguagens mais “diretas”, sem o intermédio de aparatos e dispositivos cenográficos – seja pela praticidade, custo ou precariedade – passa a constituir, para o *cenógrafo expandido nos contextos do Sul*, uma questão de linguagem, na qual seu corpo é utilizado como agente ou instrumento.

Junto a esta linguagem, passamos a investigar “novos” instrumentos e dispositivos de criação, como o *estêncil*, tanto utilizado para estamperia como para decalcar frases, assim como o *lambe-lambe*, feito a partir das imagens fotografadas, impressas e aplicadas às fachadas das cidades. Estes dispositivos de criação – que deslocam ou, antes, expandem, uma vez mais, as estratégias e possibilidades do *cenógrafo expandido a partir do Sul* – possibilitam a exploração de linguagens móveis, autoportáteis, de baixo custo, que se afirmam em meio à precariedade das ruas e das paisagens das estradas.



Figuras 81, 82, 83: Série de estêncis.

E ainda, os *lambe-lambes* do projeto “Vista sua Existência” foram realizados em duas edições: na primeira, em 2015, foram aplicados em 6 cidades europeias, além de São Paulo<sup>161</sup>; a segunda, em 2017, como ação final do Programa de Residência e Intercâmbios, ocupou 03 galerias públicas instaladas em Cotia, Embu das Artes e São Paulo (Oficina Cultural Oswald de Andrade), de modo a reinserir estes corpos e suas *materialidades* no espaço urbano, em diferentes escalas. Os *lambe-lambes*, ao ganhar muros, fachadas e empenas, (re)inscrevem os corpos nas paisagens, agora incorporado na materialidade do papel que, ao deteriorar-se, revela, uma vez mais, o processo cíclico de decomposição das coisas vivas em mortas, de caráter alegórico.



Figuras 84, 85, 86, 87: Lambe-lambes criados pelo coletivo.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/lambe-lambe.html>

Como plataforma de pesquisa transdisciplinar e residência, a UAP torna o processo criativo um território para vivenciar *multiexperiências*<sup>162</sup>, investigando uma diversidade de práticas, fazeres e técnicas a partir dos materiais descartados. Ao acolher as coisas, ao performatizar as coisas – originalmente elementos naturais – e perceber seus processos de transformação, reinserção ou dissolução, outros imaginários são despertados de modo orgânico. É, portanto, a partir desta perspectiva *expandida e fronteiriça* que é possível pensar a relação com as *materialidades* não a partir de uma dimensão apenas plástica, mas sociocultural, arqueológica e ritualística – sagrada<sup>163</sup>. Compreender as coisas como matérias vibrantes, ativas, abre um caminho para imaginar e praticar outras dinâmicas envolvendo ações performativas entre corpo e matéria.

Se, como aponta Aruanda, “o deslocamento do indivíduo entre o perpétuo e o efêmero é constante e permanente”<sup>164</sup>, num “duelo interminável” entre consumo e descarte, entre construção e destruição, entre vida e morte, seguindo o próprio movimento do universo, cabe aos *artistas situados a partir do Sul*, portanto, atuar na ampliação dos modos de imaginar as relações no presente através dos *restos* de nosso passado e presente, experimentando novas *ações de agenciamento com as coisas*. Do artificial ao natural, da ocupação à habitação, do espaço ao corpo, entre a Instalação e a Performance, o *cenógrafo expandido imerso nestes contextos* incorpora as matérias criando assemblagens; dança com elas, transforma-as novamente, gastando-as, consumindo-as até o seu fim, decalcando-as provisoriamente, integrando-se assim aos seus habitats para se dissolver com elas, performando, afinal, o Tempo.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/uap.html>

Link website UAP: <https://www.uap-residence.com/>

## INSTALAÇÕES CENOGRÁFICAS: ENTRE TEMPOS, LUGARES E MATERIAIS

A destruição da experiência e das memórias tem sido considerada uma característica da modernidade tardia: a idade que apaga o passado em troca de um futuro incerto.<sup>165</sup>

**Alfredo González-Ruibal**

Além de projetos autorais, como cenógrafo, muitas vezes sou convidado a colaborar com outros grupos, coletivos e artistas para a criação de obras em linguagens diversas. Nestes processos, a materialidade conforma-se, em muitos casos, como um caminho profícuo de criação e assim, buscando manter minhas investigações com relações às origens das coisas, torna-se possível a construção de diálogos diversos entre elementos, espaços, materiais e suas histórias.

*A cenografia expandida*, ao relacionar-se com a *materialidade* a partir da lógica das artes visuais – cuja relação apresenta-se de modo “direto”, tendo na relação físico-conceitual entre matéria e forma um caminho para construir discursos e associações – passa a abranger em sua práxis outros conceitos além da “forma”, como o “informe, anti-forma, materialidade, desmaterialização, imaterialidade, inter e transmaterialidade”<sup>166</sup>, nas palavras da historiadora de arte Petra Large-Berndt, demonstrando quão diversificada pode ser a criação a partir da perspectiva – e do confronto – com as matérias. Além dos tipos, passam a interessar, também, os *arranjos* e composições, seus modos de organização no espaço, sua relação com os performers e o público. Esta materialidade, compositiva, passa a se organizar de diferentes maneiras nas cenas, performances, *happenings*, intervenções e exposições, num processo de interação a partir das propriedades específicas de cada material.

Entre seus inúmeros formatos, as cenografias podem desdobrar-se em *instalações cenográficas*, dispositivo em geral de caráter imersivo, transmidiático, entre o expográfico e o performativo, nos quais as materialidades passam a conduzir a lógica de criação e a ativar sua dinâmica e funcionamento, oferecendo outros imaginários e despertando outras ações, criando uma linguagem própria. A partir do conceito de *instalação* – dispositivo construído em diferentes espaços dos museus e galerias que “lança a obra



no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento está dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador”<sup>167</sup> – é possível compreender tal expansão, sendo preciso percorrê-la, atravessar sua atmosfera (dos elementos, materiais, texturas, cores), inserindo o público no interior do trabalho, criando diferentes possibilidades de interação, entre a narrativa apresentada e as situações e durações vividas.

As *instalações cenográficas*, apropriadas por artistas de diferentes áreas como um território que congrega linguagens e mídias complementares, se apresentam como um modo expandido de trabalho do cenógrafo, interessado em investigar outras possibilidades de comunicação e expressão, propondo investigar outras performatividade a partir da relação “direta” com as coisas.

Estas propostas têm sido produzidas por cenógrafos e cenógrafas no mundo todo, assim como por diretores/as, performers, artistas visuais, arquitetos/as e outros profissionais que atuam a partir do espaço, como apontam as produções dos festivais de teatro, dança e performance, as últimas edições da Quadrienal de Praga e publicações recentes da área. Neste sentido, estas instalações não se diferenciariam das instalações das artes visuais por seus resultados formais, compositivos ou estéticos – que inúmeras vezes se assemelham – mas por sua origem, intenção e destino. Na instalação, a relação com a matéria torna-se, de certa maneira, determinante, na medida que estabelece relações com seus agenciadores ou “performers”, que podem ser tanto os atores como o público.

Entre os projetos realizados, apresento inicialmente a instalação cenográfica “Árvore da Vida”<sup>168</sup>, de 2010, criada pela UAP, ocupou uma área de 500m<sup>2</sup> do Sesc Pinheiros (São Paulo), criada a partir da reinserção de materiais descartados pelas próprias unidades do Sesc na cidade, provenientes de exposições e requalificações do espaço. A partir do interesse em desenvolver oficinas de criação que trabalhassem com base nos resíduos, criamos um ambiente cenográfico para acolher todas as atividades, concebido não apenas como um cenário, mas como uma instalação imersiva e interativa, um lugar “animado” ou ativado, que pudesse dialogar diretamente com o público, sobretudo infantil, ativando sua curiosidade e convidando-o a refletir sobre o que fazer com tantos descartes.



Figura 88: Instalação cenográfica “Árvore da Vida”, no Sesc Pinheiros (São Paulo, 2010).

Neste caso, a partir de uma ideia inicial – a criação de um pequeno ecossistema feito de materiais descartados – nossa proposta foi inverter o procedimento cenográfico usual, que segue do conceito ao desenho e do desenho à construção, e assim, passamos a coletar diferentes elementos e explorar suas possibilidades de uso para definição das formas. *Dos materiais à instalação cenográfica*, esta lógica projetual relacional, periférica, busca, a partir dos resíduos, um modo de composição arqueológico que envolve, da coleta à recriação, outras possibilidades de produção de linguagem. O *cenógrafo expandido a partir do Sul* organiza os materiais de trabalho a partir de suas necessidades, traduzindo seu modo de criar na figura do *bricoleur*, que toma diferentes fragmentos como matéria-prima, num modo de ação mais sensorial, cujo resultado artístico, mais próximo ao repertório das artes visuais, passa a operar de um modo compositivo-expositivo ao modo das instalações.

A coleta inicial dos materiais para a composição de “Árvore da Vida” envolveu a visita a diversas unidades do Sesc, além de depósitos, de onde foram selecionados restos de cenário, de mobiliário e de reformas<sup>169</sup>. A primeira seleção buscou agrupar os materiais de acordo com sua capacidade estrutural e de resistência – barras e peças de metal,

chapas e pedaços de madeira, como telas, além de diversos móveis, como mesas, cadeiras, prateleiras e camas. Posteriormente, agrupamos elementos que seriam usados como revestimentos (tecidos, treliças, cordas, papel, fibras naturais), acabamentos (pintura, objetos) e elementos menores, matéria-prima para as oficinas. Foram consideradas a viabilidade técnica (integridade das estruturas, resistência, durabilidade, capacidade, segurança, etc.) dos elementos, suas formas de fixação, quantidades disponíveis de cada material, suas texturas e paletas cromáticas, a fim de avaliar possibilidades efetivas de construção do projeto e quais elementos ainda seria necessário buscar.



Figuras 89, 90, 91: Processo de coleta de materiais.

Num ateliê montado no quinto subsolo da unidade Pinheiros, os materiais foram higienizados, testados, quantificados e separados em seus tipos, passando a integrar um “arquivo” de peças para dar forma ao projeto. Como a premissa era não comprar materiais novos, mas utilizar ao máximo todos os elementos disponíveis, buscamos explorar suas diferentes possibilidades de uso, criando propostas a partir daquele conjunto. Assim, entre peças de metal, madeira, tecido e plástico, fomos definindo, entre desejos, necessidades e possibilidades, cada elemento desta instalação cenográfica.

A árvore, metáfora central que dá nome ao projeto, símbolo sagrado da vida em diversas culturas, representando a criação, a fecundidade, o cosmos e o conhecimento, nos interessava por sua noção de totalidade e completude, assim como por seus ciclos de permanente transformação, onde todos os elementos constituintes – suas raízes, troncos, galhos, folhas, flores, frutos e sementes – possuem função, destino e utilidade, tanto vivos como mortos. Não há, no processo evolutivo da árvore, do seu nascimento à sua morte, resto.



Figuras 92, 93, 94:  
Os materiais são desmontados  
e separados por tipo e quantidade.



Figuras 95, 96, 97, 98:  
Processo de criação no ateliê.

A partir desta árvore, então, montanhas, jardins, pedreiras e riachos, além de cabanas, foram criando atmosferas variadas a partir dos diferentes materiais disponíveis, num processo que envolveu a criação tridimensional dos elementos para testar sua viabilidade, experimentando diferentes possibilidades de uso. Da escala maior à menor, dos elementos estruturais aos revestimentos, móveis e adereços como pássaros, nuvens, flores e frutos, entre outros, todas as criações foram desenvolvidas no ateliê com os materiais, pensando a partir deles, testando-os, investigando-os, através de discussões e propostas realizadas por toda a equipe. É a *materialidade*, nesta perspectiva, que, com sua potencialidade cenográfica, passa a definir o projeto, cujo desenho completo se forma apenas ao final do processo de execução.



Figuras 99, 100, 101, 102, 103, 104:  
Diferentes dispositivos e elementos criados com os materiais disponíveis.

A equipe transdisciplinar de artistas envolveu arquitetos, artistas plásticos, escultores, aderecistas, costureiras e cenotécnicos com experiência no uso de materiais descartados. O trabalho a partir dos materiais descartados e sem uso, apesar de constituir um universo fascinante, repleto de possibilidades, demanda, na prática, uma série de necessidades referentes às suas características, como logística de busca, tempo de conserto ou restauro, praticidade e valor final.

Este processo envolve também a coleta, o transporte, a estocagem, a renovação/reforma, entre outras necessidades dependendo de cada peça. Na cenografia, dependendo da área de atuação, tais materiais ganham maior ou menor utilidade, contudo, por solicitar muitas vezes uma equipe especializada para tratar cada material com equipamentos, ferramentas de necessidade própria. A reinserção de materiais em cenários acaba por dificultar sua viabilidade, somada à necessidade de local para armazenamento e manutenção.

A ideia de “sustentabilidade”, longe de constituir uma premissa, dada a desproporcional relação entre descarte e reciclagem/reinserção, pode neste caso atuar como uma espécie de “perspectiva utópica” diante da realidade distópica e cenograficamente dissimulada em que vivemos, podendo auxiliar na conscientização sobre nossos impactos no meio ambiente. Assim, buscamos utilizar insumos para o revestimento e proteção dos brinquedos (tintas, vernizes e colas) apenas à base de água, dando preferência também a outras técnicas de fixação, como aparafusamento, amarração ou costura, dependendo da necessidade, tornando também os modos de compor e fixar um desafio criativo. “Árvore da Vida” constitui, em sua amplitude, uma exceção diante do modelo de produção atual, utilizando em todo o projeto 80% de material descartado (sendo utilizado 100% daquilo que foi coletado) e 20% de elementos para sua montagem, como ferragens, tintas, cabos de aço, arames, ferramentas e equipamentos como refletores.

Esta instalação cenográfica, feita de restos de outras exposições, buscou, através de seu modo construtivo-imaginativo, despertar uma postura perceptivo-criativa tanto em quem vê como em quem a pratica (neste caso, os participantes das diversas oficinas), propondo outras maneiras de fazer, e reflexões sobre os diferentes descartes que produzimos. Tal processo, que aponta para “uma ecologia interna e externa”<sup>170</sup>, como

afirma Bukuritós, permite lidar com o que consumimos – nossas embalagens – de maneira mais direta, sendo possível perceber o quanto podem atender a várias necessidades antes de seguirem ao seu destino final, seja a lixeira, seja o abandono. Para a curadora Selma Maria,

...antigamente a criança tinha no fundo da casa uma árvore, da qual ela fazia brinquedos, junto aos restos do cotidiano; tinha a marcenaria do avô, que também fazia brinquedos com ela. Estas milhões de embalagens de lixo têm, portanto, um potencial, tornam-se um material criativo que, hoje em dia, a criança pode usufruir.<sup>171</sup>

Link: <https://www.bolellireboucas.com/aacutervore-da-vida.html>

Making of <https://www.youtube.com/watch?v=jLiJvdWcYfs>

Ao coletar e fazer outro uso de objetos que foram destituídos de sua função, o trabalho com *sucata* torna-se uma ação “desviacionista”<sup>172</sup>, como aponta Michel de Certeau, uma das “maneiras de fazer” assumida pelo *bricoleur* que propõe a reapropriação do sistema produzido pelo consumo. Como um meio de “praticar o cotidiano”<sup>173</sup> através de um fazer livre que “fabrica coisas” a partir dos *restos*, o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* modifica as coisas utilizando práticas de montagem desierarquizadas, provisórias, que ressignificam seus fragmentos em uma nova estrutura.

Criar novas relações entre os materiais, tarefa transdisciplinar, realizada pelo *bricoleur*, pelo catador e pelo reciclador, permite propor novas possibilidades de uso a partir da reorganização das disposições internas dos objetos e elementos, agora não mais determinados por sua função original, ganhando novos arranjos, subvertendo seus imaginários associados, escapando a uma função que lhes fixa uma identidade. Neste sentido, como definiu Lévi-Strauss,

[o] *bricoleur* é adepto de realizar um grande número de tarefas, mas diferente do engenheiro ele não subordina nenhuma delas à disponibilidade de matérias-primas e instrumentos concebidos e procurados para o propósito de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regras de seu jogo é sempre fazer, com seus “meios-limites” [qualquer coisa que ele tenha à mão], isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores.<sup>174</sup>

O *cenógrafo expandido a partir do Sul*, ao agir como um *bricoleur*, como um antropófago e um “hibridizador” que conecta elementos, costura rupturas, cria gambiarras e manipula as coisas, lhes dando sentido provisório, reimagina-as, na lógica de que “isso sempre pode servir”<sup>175</sup>. A pergunta que deve se fazer é, portanto: “por que não?” As práticas do *bricoleur*, que têm origem no modo de vida dos povos considerados “primitivos”, associadas ao campo da arte, configuram *assemblagens*. São composições com objetos e materiais tridimensionais, orientadas a partir de uma “estética da acumulação”, baseada no princípio de que todo e qualquer material pode ser incorporado a uma obra (dependendo dos critérios adotados por cada artista), criando novos conjuntos, sem, contudo, perder seu sentido original.

Neste sentido, em 1961, a exposição *The Art of Assemblage*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), ‘oficializou’ a assemblagem como um método artístico praticado no século XX. A exposição abarcava as colagens cubistas e outros movimentos de vanguarda que recorreram a essa linguagem para, de acordo com seu curador, William Seitz, “denotar não apenas um procedimento e forma técnica específica usada nas artes literárias e musicais, como também nas artes plásticas, mas também um complexo de atitudes e ideias.”<sup>176</sup> Assim, o trabalho arqueológico não apenas de coletar, mas de desmontar e remontar os elementos, investigá-los, *escavá-los*, permite ao cenógrafo uma experiência estimulante da criatividade, revelando como as coisas são feitas, ação que remete ao brincar das crianças, como descreve Benjamin. Ou ainda, este processo remete à experiência do colecionador e seus arranjos numa coleção, construindo para si um imaginário com ordenação própria, feito a partir de fragmentos da realidade, reconfigurando-a. Ao criar assemblagens, o *cenógrafo expandido* vai organizando provisoriamente as coisas que encontra, acumulando-as, setorizando-as a partir de categorias próprias, mutáveis, *precárias*, passando a “criar um lugar”, um território para armazenar tais coisas desprezadas.

Além deste projeto, a UAP criou e realizou outros trabalhos de cenografia, expografia e instalações cenográficas com temas diversos, utilizando tais materiais armazenados para criar dispositivos espaciais, objetos, assemblagens e gambiarras. São exemplos os *móveis-monsters* criados por Bukuritós para a exposição “Lá e Cá: Os Livros Viajantes”<sup>177</sup>, realizada em diversas unidades do Sesc no estado de São Paulo, utilizando fragmentos de móveis entalhados de madeira; móveis, objetos e figurinos utilizados na



instalação cenográfica “Circo da Gente” (2014), no Sesc Santo André, que apresentou um circo popular brasileiro, rodeado pelas caravanas dos artistas e da cidade ao seu redor; e objetos do acervo para compor uma cozinha tradicional brasileira – a cozinha de terreiro – criada para o projeto “Ounjé – O Alimento dos Orixás” (2019), no Sesc Ipiranga, uma “imersão artística na culinária e na cultura das religiões afro-brasileiras”, que recebeu instalações, exposições, demonstrações, oficinas, debates, peças e shows.

“Lá e Cá: Os Livros Viajantes”:

<https://www.bolellireboucas.com/laacute-e-caacute-os-livros-viajantes.html>

“Circo da Gente” ”: <https://www.bolellireboucas.com/circo-da-gente.html>

“Ounjé – O Alimento dos Orixás” ”:

<https://www.bolellireboucas.com/ounjeacute---o-alimento-dos-orixaacutes.html>

Além das propostas da UAP, apresento brevemente outras duas experiências criadas a partir de pesquisas relacionadas às minhas investigações com a história, memória e condição dos materiais: os sambaquis indígenas no Sul do Brasil habitados por Marta Soares em “Vestígios”, também de 2010; e a floresta imaginária *made in China* criada junto ao MAPA Teatro nas “Topografias: Utopias y Distopias”, de 2018. Tais projetos, apesar de não utilizarem materiais descartados, constituem obras de interesse que refletem nossa relação contemporânea com as diferentes paisagens, ‘realidades’ e materialidades, assim como seus elementos naturais e artificiais, questionando o que se visibiliza ou invisibiliza em meio aos processos de transformação e supressão.

“Vestígios”<sup>178</sup> é uma instalação coreográfica imersiva concebida pela coreógrafa e bailarina Marta Soares na hibridação entre as linguagens da Dança, das Artes Visuais (instalação e vídeo) e da Performance, resultado de uma experiência ao longo de mais de três anos nos sambaquis localizados na região de Laguna, em Santa Catarina.<sup>179</sup>

Os sambaquis, depósitos construídos pelo homem, são constituídos pela acumulação de materiais orgânicos e calcários sob a ação do tempo (restos faunísticos e de vestígios culturais)<sup>180</sup>, compondo sítios arqueológicos pré-históricos (entre 2 mil e 8 mil anos), resultantes de cerimônias rituais fúnebres indígenas, compondo uma intrincada camada estratigráfica, material e imaterial. Como uma importante fonte dos estudos arqueológicos, os sambaquis revelam aspectos sobre a vida dos primeiros povos

do atual território brasileiro. Assim, acompanhando o processo de escavação, Marta coloca-se junto aos vestígios dos rituais funerários deste sítio arqueológico, entre covas contendo esqueletos fletidos em posição fetal e pedras de sepultamento.



Figura 105: Stil da imagem do telão mostrando a paisagem com os sambaquis.

Se, como afirma Didi-Huberman, “olhar as coisas de um ponto de vista arqueológico é comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”<sup>181</sup>, o sambaqui como marca impressa no ambiente, como acumulação, assemblagem e rugosidade de tempos pretéritos, produz um atrito de ruína no espaço, estabelecendo uma fricção. A noção de *instalação* aqui torna-se fundamental para a compreensão desta obra *expandida*, resultado de colaborações entre cenografia, figurino, vídeo, fotografia, luz e som. É através das imersões do corpo na paisagem que surge esta instalação coreográfica, resultante da investigação que a coreógrafa vem realizando, desde 2003, com “O Banho”, focada nas relações entre estética, clínica e materialidade.

Com relação à materialidade dos lugares e das coisas, as instalações cenográficas, por seu caráter geralmente imersivo e contemplativo, discutem as operações de deslocamento dos elementos de seus contextos originais para serem reorganizados em outros lugares e formatos, remetendo à essência da dialética entre “o *site* e o *não-site*” (*lugar/não-lugar*) proposta pelo artista norte-americano Robert Smithson. Assim, entre o *site* – lugar natural da paisagem, da investigação e da coleta de vestígios – e o espaço do *non-site* – local de “transposição” do *site* assim como os próprios materiais dele retirados – cria-se um espaço metafórico, sintético e muitas vezes abstrato, formado por um novo sistema de signos que adotam significados ‘negativos’ para reimaginar tais paisagens periféricas e/ou excluídas.

Trata-se, neste sentido, de uma operação que atua de modo alegórico, pois o *não-site* refere-se não apenas à *transposição* dos elementos de um determinado local para um outro espaço de exibição, mas também ao deslocamento de sua linguagem. Explica Jack Flam que “[o] Não-Site, até certo ponto, traz o *site* das margens geográficas, psicológicas e sociais a um ‘centro’ – seja o estúdio do artista, uma galeria de arte, um museu ou a página de um livro.”<sup>182</sup> Assim, a transposição do sítio arqueológico para a instalação utilizou diferentes mídias e linguagens.

Iniciamente, o dispositivo – uma plataforma metálica com tampo de madeira (3m x 2,5m) coberta por pedaços da pedra arenito, sobre a qual se deita a bailarina, recebendo sobre seu corpo aproximadamente 500 quilos de areia de duna – remete a estrutura de um sambaqui. Numa das extremidades, está acoplado um ventilador direcionado para a areia, que passa a ventá-la lentamente durante 50 minutos, revelando, pouco a pouco, um corpo que vai surgindo, impactante. Neste sentido, “Vestígios” é também um “ritual de exumação”<sup>183</sup>, conclui a coreógrafa. Além dela, dois telões com imagens do local fotografadas em time lapse e editadas num vídeo<sup>184</sup>, expandem a compreensão daquele ambiente<sup>185</sup>, mostrando o sambaqui como “um monumento resultante dos episódios de deposições massivos e repetidos durante um longo período de tempo”<sup>186</sup>, como descreve o arqueólogo Paulo De Blasis, que coordenou as escavações visitadas.



Figura 106: Vista geral de “Vestígios”, 2010.

Assim, a instalação cenográfica, um *non-site*, funciona como uma tentativa de recorte do território, recriando-o através de materiais semelhantes, mesmo que não originais<sup>187</sup>. Miwon Kwon lembra neste sentido que, “nas práticas avançadas de arte dos últimos trinta anos a definição operante de lugar tem se transformado de uma localização física – terrena, fixa, real – para uma discursiva – não terrena, fluida, virtual.”<sup>188</sup> Nestes deslocamentos, o corpo passa a ser compreendido de modo simbiótico, num amálgama de materiais, criando provisoriamente outras vias em nossa relação com as coisas. Para configurar tal sensação, foi possível escolher tanto a cor da areia, como o arenito usado na base da plataforma<sup>189</sup> – “solo rachado” sobre o qual o corpo repousa – aproximando-os da cor da pele da artista e seu figurino, numa camuflagem entre *matérias informes e pulsantes*.

A partir do espaço criado pela instalação, o público fica livre para percorrer a sala, passando por diferentes estágios de comportamento, olhando de perto e de longe, contemplando a performance e os vídeos, e ficando também em suspensão por descobrir que o corpo que, entre algumas indagações, se revela, é o da bailarina. A curiosidade que move o deslocamento do público, portanto, leva a outras possibilidades imprevistas incorporadas ao trabalho, como a camada de poeira fina de areia que cai sobre o chão, que produz marcas de pés e corpos (ao andar ou sentar-se no chão), criando formas expandidas e provisórias que se misturam à situação apresentada. “Logo, nunca poderemos dizer; não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, (...) [c]onvém saber olhar como um arqueólogo”<sup>190</sup>, defende Didi-Huberman. O filósofo acredita que “é através de um olhar desse tipo – de uma interrogação desse tipo – que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.”<sup>191</sup>





Figuras 107, 108, 109, 110: Imagens da instalação coreográfica.

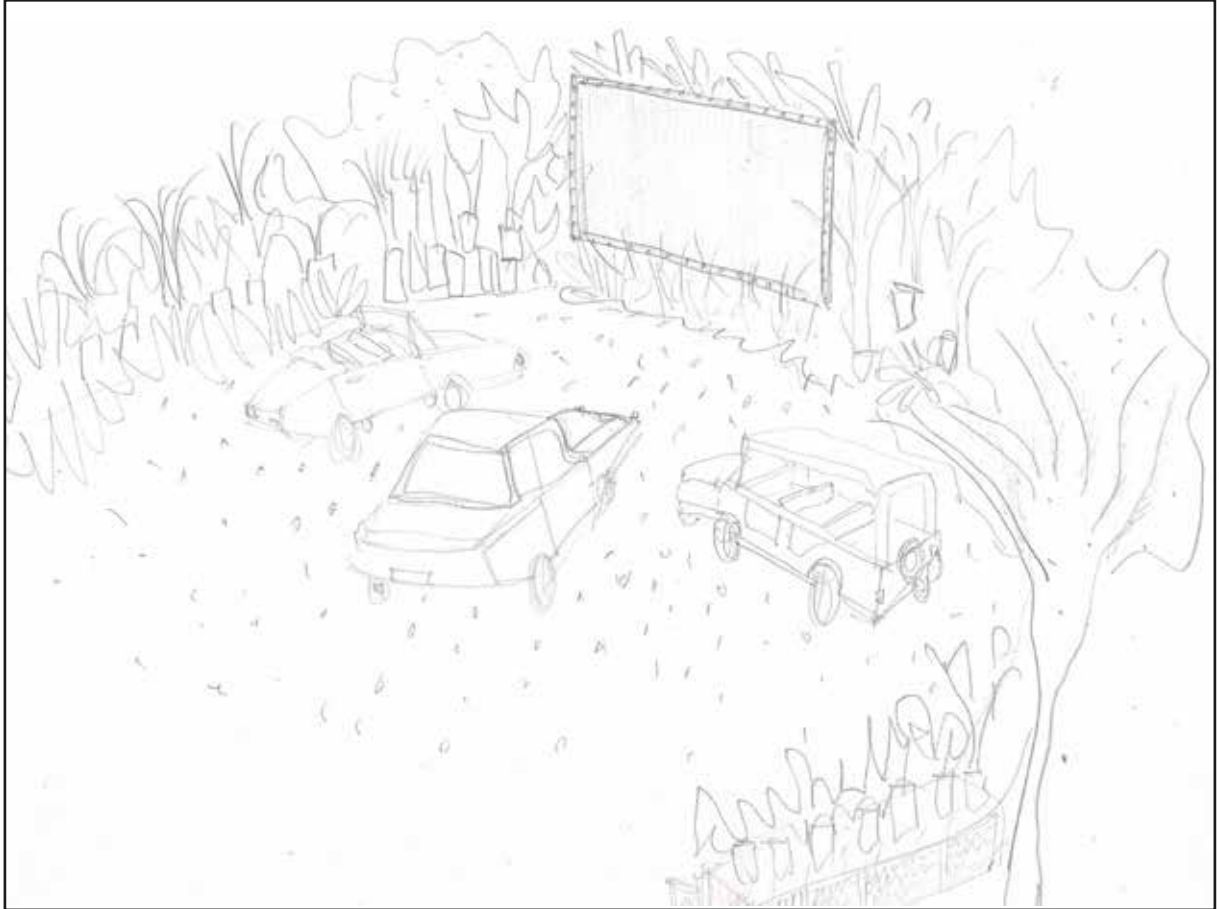
Link: <https://www.bolellireboucas.com/vestiacutegios.html>

Finalmente, apresento a instalação cenográfica “Topografías: Utopías y Distopias”, realizada em colaboração com o Mapa Teatro para a quinta edição do Festival Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas<sup>192</sup>. Como um laboratório dedicado à criação artística transdisciplinar sediado em Bogotá, o Mapa Teatro foi fundado em 1986 pelos artistas visuais e cênicos suíços-colombianos Heidi, Elizabeth e Rolf Abderhalden, interessados na criação de um espaço propício à transgressão de fronteiras – geográficas, linguísticas, artísticas –, tomando a realidade colombiana como um “laboratório de imaginação social.”<sup>193</sup>

A concepção do projeto deu-se a partir da investigação realizada em “La Despedida” (2017), última peça do projeto “Anatomia da Violência na Colômbia” (2010-2017), que encenou a tensão permanente entre Estado e violência<sup>194</sup>. A obra, ao abordar o abismo entre as utopias do passado e as situações distópicas da América Latina hoje – “alegoria dos dispositivos de guerra e de morte”<sup>195</sup>, como define o grupo – toma os três atores da violência no país (guerrilha, paramilitarismo e narcotráfico) para criar uma espécie de “festa de despedida” entre elementos bélicos, tradições culturais de origem revolucionárias e práticas ritualísticas ancestrais dos xamãs na floresta.

A instalação propunha a recriação cenográfica de uma selva equatorial, território entre as *utopias* (descrições imaginativas de uma sociedade ideal) e as *distopias* (lugares ou estados imaginários em que se vive em condições de extrema opressão, desespero ou privação), inspirado na conversão de um antigo campo de guerrilha da FARC<sup>196</sup> em um “museu aberto” para ser visitado à maneira de atrações turísticas, “como antigamente foram visitadas as aldeias das tribos recém- descobertas, transformadas em museus etnográficos exóticos, onde são postos em cena os ícones e práticas da revolução”<sup>197</sup>, destacam os artistas.

Nesta *topografia*, se encontram um cinema *drive-in* que exhibe filmes antigos de ficção científica; um carro anos 1940, símbolo reluzente e nostálgico de um passado glamoroso que remete ao início da modernidade periférica colonial; duas carcaças de automóveis queimados, nas quais era possível entrar para assistir ao telão, além de uma cabana de madeira estilizada que funcionava como abrigo.<sup>198</sup>



Figuras 111, 112: Croqui do processo e montagem a partir de colagens.

A floresta alegórica possuía três acessos interconectados, criando um espaço labiríntico e precário de descobertas, um território suspenso entre mundos, tempos e imaginários que buscava atravessar as dicotomias criadas entre natureza e cultura, e suas dimensões natural e artificial. Para isso, justapunha os elementos misturando-os, formando um conjunto híbrido, contaminado. Assim, rodeados por estruturas de *box truss* sobre as quais centenas de vasos de plantas naturais e artificiais, troncos, galhos e folhas secas eram dispostos como na mata, percorríamos o local descobrindo elementos tecnológicos, como telões e antenas parabólicas que funcionavam como suporte para imagens projetadas do interior da floresta Amazônica (com animais em movimento), assim como imagens de espetáculos anteriores da cia., acompanhados por trilha sonora e desenho de luz que simulava o movimento da luz natural na mata num ciclo de 24h. Ainda, inúmeros cabos de energia, refletores e equipamentos, globos de espelhos, cortinas de metaloide verdes, douradas e prateadas, bancos de carros e de madeira com textos inscritos nos assentos espalhados pelo espaço compunham a instalação.

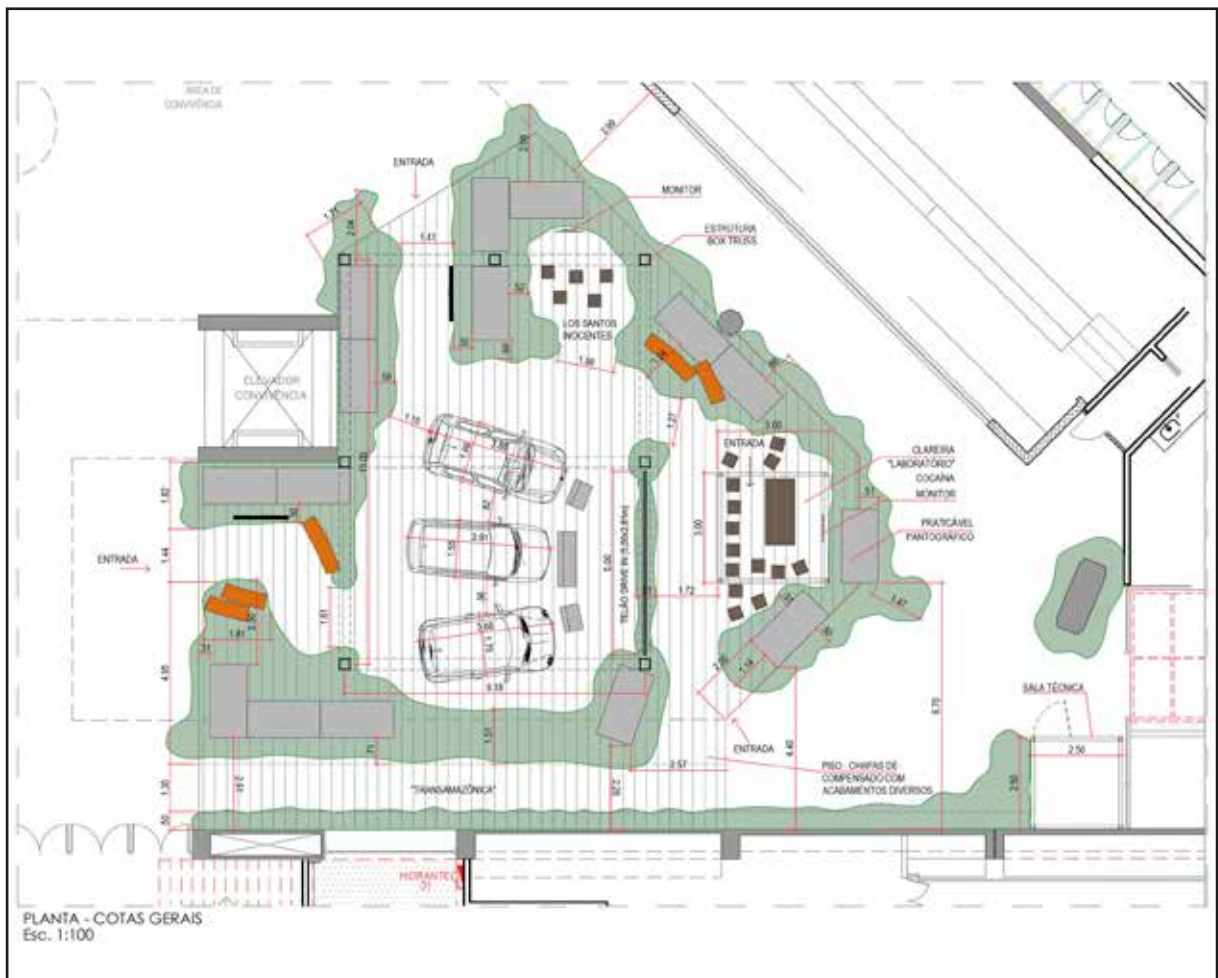


Figura 113: Planta final da instalação com distribuição dos espaços. Desenho de Aline Arroyo.



Montada dentro do *hall* do Sesc Santos, a vegetação da floresta cenográfica revelava seu próprio artifício, afirmando a precariedade – ou antes, a impossibilidade – de sua própria representação, assumidamente *fake*, numa “mistura de restos reais e mentiras, metaloides e vegetais, [que] inventa um lugar fora de todos os lugares”<sup>199</sup>, como descreve Ricardo Muniz Fernandes, criando um conjunto interconectado de elementos, volumes, formas e materiais, produzindo um estranhamento entre a “utopia” e a “distopia”, entre o *kitsch* e o alegórico. Neste sentido, a instalação funcionava como uma assemblagem não apenas de “materiais vibrantes de todos os tipos”<sup>200</sup>, como defende Bennet, mas também de imaginários, propondo um campo imaginativo a partir da acumulação de diversos restos: das performances do Mapa Teatro, da Natureza, de uma ideia revolucionária, de um modo de vida em desaparecimento. Sua topografia irregular alude à “formação de um ser de tipo novo”<sup>201</sup>, como observou Lévi-Strauss sobre o *bricoleur*, que “trabalha um pouco à maneira do caleidoscópio, instrumento que também contém sobras e pedaços por meio dos quais se realizam arranjos estruturais”<sup>202</sup>.

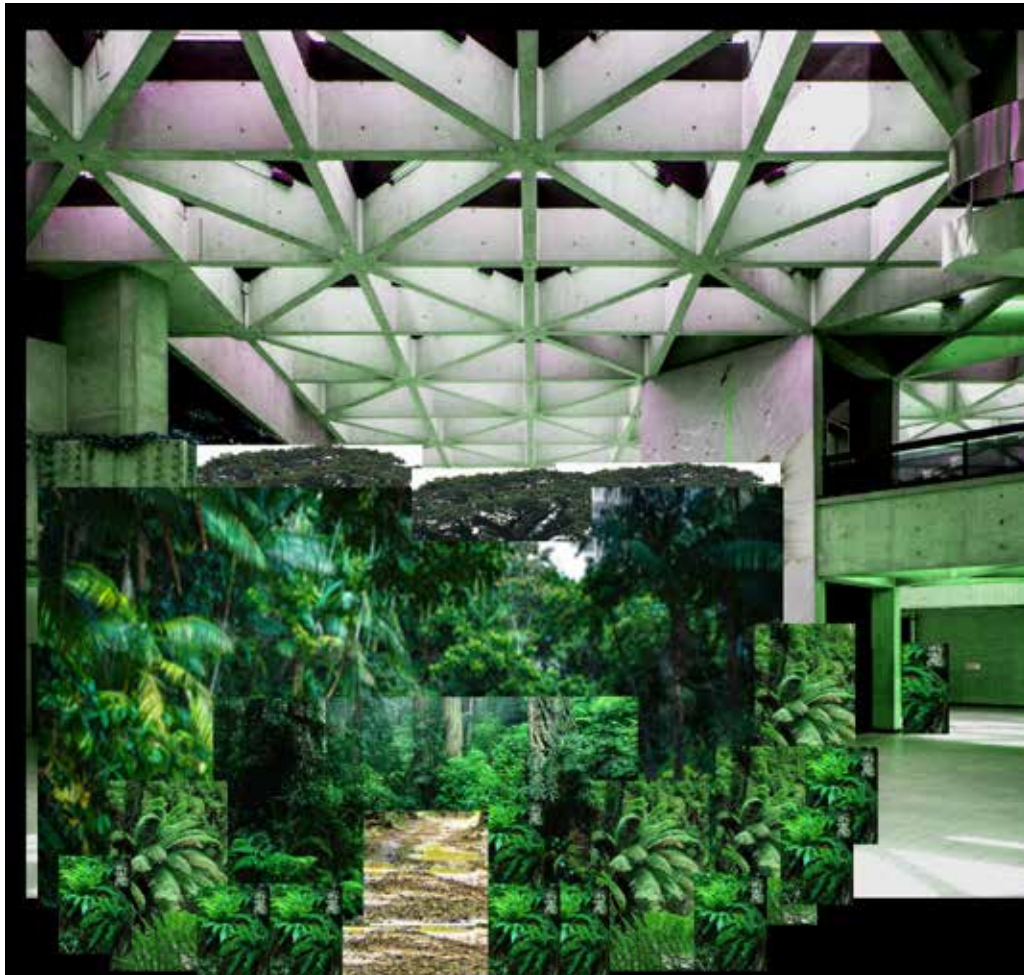


Figura 114: Montagem fotográfica sobre imagem do Sesc Santos.



Figuras 115, 116, 117, 118, 119:  
Imagens da instalação “Topografias:  
Utopías y Distopías”, 2018.

Estas acumulações, ao construir situações de caráter ruinoso, passam a pertencer ao futuro do pretérito, tanto em relação aos fragmentos naturais coletados, submetidos a tal condição, como aos elementos industrializados, consumidos e posteriormente descartados. É a partir dos materiais, portanto, que se apresenta este conjunto precário de coisas, entre o exótico e o devastado. Assim, junto das plantas de plástico foram colocadas etiquetas com o escrito “Made in China”, denunciando sua artificialidade e dimensão ficcional. Evidencia-se, a partir desta floresta carnavalesca, “fantástica e teatral”<sup>203</sup>, que antes de nosso imaginário ser natural, ele é artificial, acostumados que somos a um sistema no qual o cotidiano é todo rodeado por plástico, usado para imitar ou substituir todos os tipos de materiais, sobretudo os mais nobres.



Figuras 120, 121:  
Detalhes da instalação.





Figura 122: Etiqueta Made in China, colocada nas plantas artificiais.

O uso de cópias plásticas de materiais orgânicos como crítica revela, portanto, nossa própria naturalização e participação neste sistema, expondo, por detrás da obra e seu processo de montagem, uma série de rastros destas operações destrutivas necessária para a realização de nossos espetáculos – como objetos fabricados por indústrias chinesas sob péssimas condições de trabalho, a poluição que sua importação promove, assim como seu futuro descarte, mesmo que após inúmeros reusos. Se a compreensão que temos da floresta é aquém de sua complexidade e totalidade, sua representação ou “encenação”, neste sentido, também carregaria os limites de nossa imaginação que, apesar de *periférica*, identifica-se inúmeras vezes com uma perspectiva externa.

Estas instalações cenográficas, ao se apresentarem em salas e espaços internos, dão continuidade às questões envolvidas nas operações cenográficas de materialização de lugares, elementos e atmosferas, valendo-se de certo vocabulário teatral ou espetacular – mesmo que desconstruído/reconstruído – para a criação de situações a partir da investigação dos materiais como potência narrativa e performativa. Ao criticar certos procedimentos de criação através das *materialidades*, o *cenógrafo expandido do Sul* busca discutir as imagens e imaginários que carregamos sobre as coisas, assim como o poder antropocêntrico que exercemos sobre as mesmas. Ao desarranjar os imaginários conhecidos, possibilita que se desmontem e se reorganizem de outras maneiras, recriando espaços de experimentação que, apesar das dificuldades e desafios intrínsecos, apontam outros caminhos, menos devastadores. Conceber novas possibilidades de imaginar a partir da coleta, seleção e organização dos materiais no espaço, encontrando outros procedimentos formais, torna-se tarefa fundamental na construção de linguagens mais apropriadas.

Entre os vestígios dos sambaquis e as florestas reais cada vez mais devastadas, entre lugares destruídos e renovados, numa tentativa de representação precária de seus contextos, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* atravessa diversos tipos de espetacularização, tendo na alegoria um modo de compor. Aqui, o procedimento arqueológico expande-se na exploração de outras situações, como na concepção do próprio dispositivo cenográfico, ou ainda na criação das assemblagens, buscando outros modos possíveis de representar, imaginar e traduzir nossa própria *realidade*. Neste paradoxo, produz novos restos, coletando fragmentos do constante processo de destruição, e recriando com tais vestígios lugares entre o selvagem, o onírico e o ancestral.

Link:

<https://www.bolellireboucas.com/topografiacuteas-utopias-y-distopias.html>

## O CENÓGRAFO COMO ARQUEÓLOGO: O COLETOR, O CATADOR, O BRICOLEUR

As relações estabelecidas com diferentes *materialidades* e seus contextos permitem uma investigação dos modos de narrar e presentificar, de conceber o próprio processo cenográfico, suas intenções e visualidades. Nestas práticas, o *cenógrafo expandido* se desdobra em novas figuras que dele emergem, tanto por seu desejo e interesse como pela própria necessidade. Em diferentes contextos periféricos, *em situação*, o cenógrafo desloca-se, investiga ao seu redor, coleta fragmentos, torna-se um *arqueólogo*. Tais atos afirmam, de diversas maneiras e por diversos motivos, uma recusa, um posicionamento, uma reinvenção, caminho pelo qual acaba por constituir uma performatividade própria, um modo performativo de atuar, vasculhando, coletando, selecionando, surpreendendo-se, imaginando a partir de outras perspectivas.

Originário dos povos nômades caçadores-coletores, cuja lógica é ambiental, o *cenógrafo expandido a partir do Sul*, através desta ecologia de saberes - fazeres (que pode também ser compreendido como etapas de um único processo), vai ampliando sua prática e, conseqüentemente, consolidando sua linguagem híbrida, múltipla, feita em camadas – linguagem neobarroca. E assim, além de dedicar-se às coisas, seu “tesouro de ideias” <sup>204</sup>, passa a se dedicar aos seus arranjos, às composições dos diferentes elementos, temas e materiais que selecionou, atuando como artista visual e/ou *bricoleur*, construindo, assim, “mundos próprios”. Nessas novas configurações, a noção de “resultado final” ou “produto” dissolve-se, pois a ação construtiva, incorporada, compreende, ela própria, a práxis, o pensar-fazer, em atrito direto com as coisas, feita com suas partes, e não a partir de uma imaginação *a priori*.

Assim, ao tomar a arqueologia como modo de operar, evidencio uma espécie de dever, ou obrigação, por parte deste cenógrafo, para com as coisas coletadas e suas materialidades específicas. Neste sentido, declaram os arqueólogos Olsen, Shanks, Webmoor e Witmore que, “[d]e fato, em seus compromissos com as coisas, os arqueólogos são obrigados a ser *bricoleurs*. Coletamos pedaços, não por causa de um capricho errático (embora, às vezes, esse certamente seja o caso), mas por causa de um compromisso, uma fidelidade aos materiais que empregamos.” <sup>205</sup> Assim como a figura do “narrador sucateiro” <sup>206</sup> – apresentada por Jeanne Marie Gagnebin a partir da figura no

narrador/ historiador discutida por Benjamin –, que recolhe o que é deixado de lado por não possuir valor, sentido ou importância para a “história oficial” ou para o consumo, o *cenógrafo expandido*, através destas coisas que coleta e manipula, toma para si a tarefa de transmitir o inenarrável, posicionando-se, como descreve Gagnebin, “contra uma estética da harmonia e do belo”<sup>207</sup>.

Este cenógrafo incorpora as figuras do *trapeiro*, do catador de sucata, formulando outra exigência, experimentando “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”<sup>208</sup>, como descreve Gagnebin. Sua linguagem artística, portanto, “aprecia recorrer às arestas da alegoria porque renuncia a uma transparência considerada a partir de então ilusória e enganadora”<sup>209</sup>, aponta a autora, instalando-se em diferentes locais e contextos, sintetizando, assim, um modo incorporado e ritualizado. Neste sentido, se “[a] construção do mundo é uma atividade fundamental na imaginação arqueológica”<sup>210</sup>, como afirma Shanks, seu trabalho e sua atenção dedicam-se a preencher tais lacunas, dedicando-se – em um mundo saturado de objetos – em revelá-los, dar-lhes visibilidade, compor com eles, tomá-los como indício.

Como arqueólogo, coletor, trapeiro, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* desloca-se por terra, vasculha o cotidiano, escava a realidade para coletar suas cascas, carregando consigo tais materiais em suas travessias. Do objeto ao material, de caráter investigativo, a ação de coleta envolve, desta maneira, uma relação corporal e contextual com os espaços, os modos de vida sociais e seus restos descartados, revelando diretamente a face de nossa cultura consumista e destrutiva, já que, como afirma Bauman, “os próprios consumidores não se dispõem a fazer o trabalho dos coletores. Afinal, foram criados para obter prazer com as coisas, e não sofrimento.”<sup>211</sup> Neste sentido, as práticas de coleta, com suas diferentes finalidades, apesar de configurarem um procedimento de sobrevivência econômica, dão vazão a um tipo de linguagem estética e poética, não apenas do Sul, de aspecto nômade e muitas vezes indeterminado, fragmentado e compositivo.

Na Paris do século XIX, o trapeiro (*chiffonier*) fascinou e inspirou artistas e escritores, sendo visto como uma figura simbólica – e heróica – da modernidade. Para Charles Baudelaire, que aproximou as figuras do catador e do poeta, o trapeiro operava como um *arquivista*, um catalogador que examinava tudo o que a grande cidade despreza,

perde e descarta, vasculhando detritos à cata de objetos e materiais para vender. “Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica”<sup>212</sup>, afirmou Benjamin a esse respeito, inspirado pelos escritos de Baudelaire, que assim explica aquele fazer: “Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona.”<sup>213</sup> Contudo, se “os coletores de lixo são os heróis não decantados da modernidade”<sup>214</sup>, como aponta Bauman, na prática, eles são louvados apenas à distância e rejeitados no cotidiano, afinal, “dia após dia, eles reavivam a linha da fronteira entre desejável e repulsivo, aceito e rejeitado [...], o dentro e o fora do universo humano”<sup>215</sup>.

Se o lixo aparece aqui dialeticamente oposto ao “valor”, fica claro que, numa sociedade operada pelo consumo, o lixo não é um objeto dado, mas uma categoria socialmente construída. Assim, se atualmente a coleta dos resíduos urbanos é realizada por “empresas especializadas”, dando a impressão de profissionalismo e eficiência, é nas bordas deste processo de descarte que tal modernização reencontra os catadores e sua ação fundamental. Já em 1928, Georges Lacombe, no documentário “La Zone”, descreveu o cotidiano desta parcela da população que destoava na Paris moderna e civilizada criada por Haussmann, com suas carroças, cestos e sacos com os quais atravessavam a cidade até suas “zonas” periféricas. Em 1989, o documentário brasileiro “Ilha das Flores”, de Jorge Furtado, por sua vez, apresentou toda a complexidade de ações que leva um *resto* até um lixão, bem como a população que ali habita, vivendo entre os descartes e dejetos repulsivos da sociedade.

De acordo com a pesquisadora Maria Cecília Loschiavo Santos, desde a década de 1970, “um grupo de moradores de rua tratou de escavar os resíduos das ruas das principais cidades, assim começando uma prática de coleta que deu origem a uma economia informal chamada catação.”<sup>216</sup>

Relata a autora que, no Brasil, “o reuso dos materiais e produtos é prática corrente em vários âmbitos, seja na produção da habitação informal — ver, por exemplo, a produção de barracos em favelas —, seja no design de objetos vernaculares, sobretudo no nordeste”, e que nos últimos trinta anos este processo se acentuou “por meio da economia informal dos catadores de materiais recicláveis”<sup>217</sup>, tornando-se uma fonte de geração de renda e subsistência de parcela significativa de populações excluídas, ainda



mais em gigantescas áreas periféricas, cheias de “megafavelas”<sup>218</sup> (*megalums*), como é o caso de São Paulo, Caracas, Bogotá, Cidade do México, Lagos, Cairo, Cape Town, entre outras.

Neste sentido, ao deter-se sobre nosso consumo e, conseqüentemente, nossos descartes, o *cenógrafo expandido* se aprofunda na complexidade de operações nas quais tais ações estão enraizadas pois, “para compreender a relação entre a produção dos objetos e seu consumo, é preciso questionar a clássica oposição entre infra-estruturas e as superestruturas, entre as realidades e as representações”<sup>219</sup>, afirma o historiador Daniel Roche. Se as rugosidades, no século XXI, tornaram-se descartes – pedaços de plásticos, isopor, papelão, latas de alumínio e garrafas pet – os diferentes tipos de descartes produzidos pela humanidade, apesar de produzirem diferentes *materialidades*, sobrepõem-se, indistintos, e de um modo geral, são tomados como um único conjunto, num único processo de reciclagem, forjando a fantasia cínica globalizada de que este sistema funciona ou que “tudo vai ficar bem”.

O interesse pela história da civilização material através da vida cotidiana pode, portanto, “contribuir para uma releitura da história econômica e social e reencontrar as interrogações que mobilizam nossa compreensão das economias dominantes de consumo e comercialização, seu nascimento e desenvolvimento, e a construção das fronteiras que estebeleceram”<sup>220</sup>, ampliando nossa compreensão sobre as ideologias de produção de mercadorias e seus processos destrutivos associados.

Sendo assim, ao interrogar “todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um deles poderia “significar”, contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado”<sup>221</sup>, como afirma Lévi-Strauss, o *bricoleur*, ou este *cenógrafo-fazedor*, “se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura”<sup>222</sup>. De acordo com o antropólogo, se “o engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se *além* [...] o *bricoleur*, de bom ou mau-grado, permanece *aquém*”<sup>223</sup>.

Entre a globalização e a identidade, entre o vínculo com seu ambiente e seu desenraizamento, o artista expandido desde o Sul age de modo nômade, “por circuitos e experimentação, e não mais em termos de instalação permanente, de perenização, de

edificado.”<sup>224</sup> A criação se daria então, nestes termos, defende Bourriaud, “entre o sujeito e as superfícies que ele atravessa, às quais prende suas raízes de modo a produzir o que poderíamos chamar de instalação: instalamo-nos em uma situação, em um lugar, de maneira precária.”<sup>225</sup>

O cenógrafo-bricoleur toma, por fim, a *alegoria* como uma possibilidade efetiva de linguagem – um modo de ver e de comunicar diante da destruição que testemunha. Como *alegorista*, manipula estes materiais e coisas que restaram pelo caminho. Neste sentido, afirma Benjamin que “a visão alegórica funda-se sempre sobre a desvalorização do mundo aparente”<sup>226</sup>, cujos “cacos da história”, como destaca Gagnebin, “talvez possam ter mais de um sentido.”<sup>227</sup> Em sua realidade *neobarroca*, latino-americana, diante de todos estes restos, a criação encontraria um modo de existência ancestral, um gesto e uma necessidade que se refazem a cada geração, mantendo e atualizando seu contra-movimento. “Mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele”<sup>228</sup>, afirma Lévi-Strauss. Nestes processos, os fragmentos se sobrepõem instaurando uma fricção entre corpo, matéria e lugar, quando “o acontecimento e a prática tomam o lugar do objeto artístico”<sup>229</sup>, afirma Caballero.

Aceitando a precariedade e efemeridade de suas ações, utilizando procedimentos como a assemblagem, a justaposição, a gambiarra, a bricolagem – processos que envolvem a coleta, separação, higienização, catalogação e reinserção dos materiais, atividades semelhantes às práticas arqueológica, museológica e dos catadores – o *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul* decalca em seu corpo suas experiências, estampa provisoriamente o espaço urbano, inscreve-se nele, performa, intervém, sobrepõe, cria situações, manipula materiais, ritualiza seus dejetos. Ao tomar a instalação, o estêncil e o lambe-lambe como dispositivos cenográficos, ele “se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento.”<sup>230</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> Compreendo a “tecnologia” como uma técnica, um modo de fazer, podendo ser tanto manual, elétrico ou digital.

<sup>2</sup> HURTZIG, Hannah (org). **Imitation of Life**: Bert Neumann Bühnenbilder. Berlim: Theatre der Zeit, 2001.

<sup>3</sup> O projeto tem cenografia, iluminação e vídeo assinados por Klaus Grünberg.

<sup>4</sup> Por exemplo, as atmosferas criadas por Robert Wilson, além de uma *cenografia digital*, como a *lanterna mágica tecnológica* de Joseph Svoboda ou a magia visual de Robert Lepage, a partir dos anos 1980. (Cf. DENNY, Marcelo. **Cenografia Digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019.)

<sup>5</sup> ORTIZ, Rafael. Montanez. *Destructivism: a manifesto by Rafael Montañez Ortiz, 1962*. **Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior 1960, Years of the Psyche**, New York: El Museu del Barrio, 1998.

<sup>6</sup> A destruição teria particular relevância e ressonância em relação a objetos considerados tanto precários como preciosos, em termos materiais, afetivos e simbólicos. Esta relatividade permite uma intensa experiência do público no caráter destrutivo da obra, como participantes ou testemunhas de atos de destruição. Com relação as técnicas e materiais, uma série delas é citada no “Manifesto Auto-Destructive Art” de Gustav Metzger em 1960: “Ácido, Adesivos, Balística, Tela, Argila, Combustão, Compressão, Concreto, Corrosão, Cibernética, Gota, Elasticidade, Eletricidade, Eletrólise, Feedback, Vidro, Calor, Energia Humana, Gelo, Jato, Luz, Carga, Produção em massa, Metal, Filme, Forças naturais, Energia nuclear, Tinta, Papel, Fotografia, Gesso, Plástico, Pressão, Radiação, Areia, Energia solar, Som, Vapor, Estresse, Terracota, Vibração, Água, Soldagem, Arame, Madeira” (<http://radicalart.info/destruction/metzger.html> disponível em 01.10.2019). Somadas a elas, criações para serem destruídas, além de objetos como pianos, lâmpadas, livros, manequins, fotografias e prédios abandonados são “atacados” durante o DIAS, cujos restos tornaram-se assemblages após suas destruições, criando uma série de composições em camadas que cria justaposições de texturas e significados, elementos e conjuntos disformes, fragmentados, estilhaçados.

<sup>7</sup> Muitos foram os artistas que atuaram nestas investigações. Em 1966, foi realizado em Londres o DIAS (Destruction in Art Symposium), que reuniu cerca de cinquenta artistas, teóricos e poetas de diversas partes do mundo para discutir de modo interdisciplinar a destruição na arte. In PECORELLI, Biagio. **“Poéticas do Sacrifício (1960-1978): Excesso e martírio na arte da performance à luz dos escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena”**, USP, São Paulo, 2019, p. 196. (Tese de Doutorado)

<sup>8</sup> PELLEGRINI, Aldo. Fundamentos para una estética de la destrucción, **Revista Que**, Buenos Aires, ano 1. N.1, 1928.

<sup>9</sup> Direção de José Fernando Peixoto Azevedo e arquitetura cênica de Arianne Vitale.

<sup>10</sup> Parte das imagens são de Daniel Lima e videointervenção de Bianca Turner.

<sup>11</sup> Direção de Sérgio de Carvalho.

<sup>12</sup> SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel** – Pratiques de la représentation dans le Théâtre Contemporain. Paris-Montreal: L’Harmattan, 1998.

<sup>13</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: Por uma estética da globalização. Trad. Dorothee de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 85.

<sup>14</sup> LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Revista Urdimento**, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis - SC, v. 2, n. 19, p. 93 - 99, 2012b, p. 95.

<sup>15</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>17</sup> “The final concept is materiality, by which we mean the properties and capacities of things, places, bodies and the ways they interact and impact on our experience and understanding of performance and of the world more generally.” (MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (org.). **Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design**. London: Bloomsbury, 2017, p. 08.)

<sup>18</sup> ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais** – Nascimento do consumo séc. XVII – XIX. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>21</sup> BOURRIAUD, 2011, p. 79.

<sup>22</sup> “To engage with materials also means to formulate a critique of logocentrism and the predominance of written language as a tool to generate and communicate meaning.” (LANGE-BERNDT, 2015, p. 13.)

<sup>23</sup> “to propose a methodology of material complicity.” (*Ibid.*, loc. cit.) [grifo meu]

<sup>24</sup> “material complicity is more than basic research as has a clear political agenda.” (*Ibid.*, loc. cit.)

<sup>25</sup> “Investigate societal power relations.” (LANGE-BERNDT, 2015, p. 16.)

<sup>26</sup> DELANDA, Manuel. **Assemblage Theory**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016; DELANDA, Manuel. *A new philosophy of society*. New York: Continuum, 2006.

<sup>27</sup> BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**. Cambridge: Polity Press, 2002; BRAIDOTTI, Rosi. *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.

<sup>28</sup> BENNET, Jane. **Vibrant Matter** – a political ecology of things. London: Duke University Press, 2010.

<sup>29</sup> BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. London: Duke University Press, 2007; BARAD, Karen. *Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers: Interview with Karen Barad*. In DOLPHIJN, Rick Dolphijn; VAN DER TUIN, Iris. *What May I Hope For? New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: Open University Press, p. 48 – 70, 2012.

<sup>30</sup> INGOLD, Tim. **Making anthropology, archaeology, art and architecture**. New York: Routledge, 2013.

<sup>31</sup> “Matter feels, converses, suffers, desires, yearns, and remembers.” (BARAD in DOLPHIJN; VAN DER TUIN, 2012, p. 59.)

<sup>32</sup> “feeling, desiring and experiencing are not singular characteristics or capacities of human consciousness.” (*Ibid.*, loc. cit.)

<sup>33</sup> “What does it mean to give agency to the material, to follow the material and to act with material? For a start, materials are neither objects nor things.” (LANGE-BERNDT, 2015, p. 13.)

<sup>34</sup> “To understand materials is to be able to tell their histories.” (INGOLD, Tim. *Toward an Ecology of Materials*, **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto-CA, n 41, p. 427 - 442, out. 2012, p. 434.)

<sup>35</sup> “from postdramatic and site-specific performance practices that have exposed the further potential for scenography as a cultural form.” (MCKINNEY; PALMER, 2017, p. 13.)

<sup>35</sup> LIPOVETSKY G. **O Império do Efêmero** – a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 285.

- <sup>37</sup> BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin**. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 30-43, p. 31.
- <sup>38</sup> BENJAMIN in KOTHE, 1985, p. 36.
- <sup>39</sup> Ibid., p. 40.
- <sup>40</sup> LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo** – viver na era do capitalismo artista. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2015, p. 94.
- <sup>41</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>42</sup> MUMFORD, L. **A cidade na história** – suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 461.
- <sup>43</sup> Ibid., p. 462.
- <sup>44</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 95.
- <sup>45</sup> Ibid., p. 97.
- <sup>46</sup> A chinoiserie, inspirada na imitação ou evocação de estilos chineses, desde o século XVIII, busca na arte e na decoração ocidental tal exotismo, dando origem a outras modas ‘etnográficas’ e exóticas, advindas do período de colonização, e às descobertas da natureza diversa e da cultura material dos povos ‘selvagens’, como os indígenas em toda a América.
- <sup>47</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 100.
- <sup>48</sup> Ibid., p. 102.
- <sup>49</sup> Ibid., p. 105.
- <sup>50</sup> Ibid. loc. cit.
- <sup>51</sup> Ibid. loc. cit.
- <sup>52</sup> BENJAMIN in KOTHE, 1985, p. 35.
- <sup>53</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>54</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 98.
- <sup>55</sup> Ibid., p. 161.
- <sup>56</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>57</sup> Ibid., loc. cit.
- <sup>58</sup> KOOLHAAS, Rem. Junkspace, **Revista October**, n 100, Obsolescence, Primavera de 2002, p. 175-190.
- <sup>59</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 131.
- <sup>60</sup> GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **Ruins of the South**. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). Contemporary Archaeology and the City: Creativity, ruination, and political action. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129-154, p. 130.
- <sup>61</sup> O Southdale Center, inaugurado em 1956, em Minneapolis (EUA), foi o primeiro empreendimento neste formato de *shopping center*.

<sup>62</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 132.

<sup>63</sup> BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 09.

<sup>64</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>65</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>66</sup> Ibid., p. 13.

<sup>67</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>68</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 225.

<sup>69</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986, p. 97.

<sup>70</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>71</sup> “*artiste démolisseur*”. (BENJAMIN in KOTHE, 1985, p. 41.) [grifo do autor]

<sup>72</sup> MONGIN, Olivier. **A condição urbana: A cidade na era da globalização**. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, p. 175.

<sup>73</sup> JÚNIOR, Diniz. **Toma que o lixo é teu!** Rio Grande: Portos e Mercados, 2016, p. 133.

<sup>74</sup> No Monte Everest, estima-se que alpinistas já deixaram mais de 50 toneladas de resíduos em suas encostas, incluindo garrafas, embalagens de alimentos e equipamentos quebrados. No ano de 2010, por exemplo, numa operação de limpeza, foram coletadas cerca de duas toneladas de resíduos sólidos nas áreas acima de 8.000 metros. (Cf. COLOMBIJN, Freek; RIAL, Carmen. Abordagens Antropológicas dos Resíduos Sólidos em Sociedades Pós-Indutrias. In RIAL, Carmen (org.). **O Poder do Lixo: Abordagens Antropológicas dos Resíduos Sólidos**. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2016, p. 09 – 40, p. 20.)

<sup>75</sup> MONGIN, 2009, p. 179.

<sup>76</sup> Ibid., p. 180.

<sup>77</sup> Ibid., p. 181.

<sup>78</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo** (1945). São Paulo: Cia. das Letras, 2012, p. 71.

<sup>79</sup> BAUDRILLARD, 1991, p. 180.

<sup>80</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 41.

<sup>81</sup> BAUMAN, 2004, p. 178.

<sup>82</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>83</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>84</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>85</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>86</sup> Ibid., p. 135.

<sup>87</sup> Ibid., p. 41.

<sup>88</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>89</sup> KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 2006.

<sup>90</sup> TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 27.

<sup>91</sup> BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante** – Por uma estética da globalização. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 85.

<sup>92</sup> Ibid., p. 86.

<sup>93</sup> Ibid., p. 83.

<sup>94</sup> Ibid. loc. cit.

<sup>95</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2010, p. 91.

<sup>96</sup> “as a *bricolage* of heterogeneity, an array of objects and textures, social and cultural tensions, physical matter and architectural structures.” (WHITELEY, Gillian. **Junk: Art and Politics of Trash**. New York: I.B.Tauris, 2011, p. 03.)

<sup>97</sup> “The city itself is like a gigantic assemblage of junk continually being re-made and re-inscribed.” (WHITELEY, 2011, p. 03.)

<sup>98</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 11.

<sup>99</sup> Ibid., p. 75.

<sup>100</sup> Ibid., p. 73.

<sup>101</sup> “Material excess is perhaps what better defines the contemporary era and it is one of the reasons why supermodernity has to be approached with an archaeological perspective.” (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **An Archaeology of the Contemporary Era**. New York: Routledge, 2019, p. 187.)

<sup>102</sup> BENJAMIN in KOTHE, 1985, p. 32.

<sup>103</sup> LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 20.

<sup>104</sup> “There are some regions where supermodernity is heavier than in others.” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2019, p. 164.)

<sup>105</sup> “hazardous waste and polluting factories have been displaced to China, Bangladesh, or Ghana. The West not only outsources industries, it also outsources its rubbish.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>106</sup> BAUMAN, 2004, p. 120.

<sup>107</sup> REVISTA MÉDICA, 15 set. 1900, n. 9, p. 212.

<sup>108</sup> VELLOSO, Marta Pimenta. Os restos na história: percepções sobre resíduos, **Revista Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v.13, no6, 2008, p. 1953 - 1964, p. 1957.

<sup>109</sup> BAUMAN, 2004, p. 38.

- <sup>110</sup> RATHJE, W. The Garbage Project: A New Way of Looking at the Problems of Archaeology, **Revista Archaeology**, 27, 1974, p. 236 – 24; RATHJE, W.; MURPHY, Cullen. **Rubbish! The Archaeology of Garbage**. New York: Harper Collins, 1992.
- <sup>111</sup> BAUMAN, 2004, p. 39.
- <sup>112</sup> JÚNIOR, 2016, p. 131.
- <sup>113</sup> COHEN, Julie. Um planeta literalmente coberto de plástico, **Revista Science Advance**, Santa Bárbara, Vol. 3, no. 7, jul. 2017. Disponível em <https://www.ecodebate.com.br/2017/07/24/um-planeta-literalmente-coberto-de-plastico/> Acesso em 21.12.2019.
- <sup>114</sup> BOURRIAUD, 2011, p. 79.
- <sup>115</sup> “The sheer amount of existing human-made things is one of the characteristics of the contemporary era and perhaps the one that is more immediately evident. The amount of stuff that is produced, consumed and discarded in the West has no parallel in history.” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2019, p. 165.)
- <sup>116</sup> JÚNIOR, 2016, p. 133.
- <sup>117</sup> BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião**. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- <sup>118</sup> VASCONCELOS, Yuri. Planeta Plástico, **Revista Fapesp**, ed 281, julho 2019. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/2019/07/08/planeta-plastico/> acesso em 20.02.2020.
- <sup>119</sup> REVISTA GALILEU. Ilha de lixo no Oceano Pacífico é 16 vezes maior do que se imaginava, **Revista Galileu**, 22/03/2018. Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Meio-Ambiente/noticia/2018/03/ilha-de-lixo-no-oceano-pacifico-e-16-vezes-maior-do-que-se-imaginava.html> Acesso em 06.02.2019.
- <sup>120</sup> Cf. JÚNIOR, 2016, p. 13.
- <sup>121</sup> Dados disponíveis em <https://www.ecowatch.com/22-facts-about-plastic-pollution-and-10-things-we-can-do-about-it-1881885971.html> Acesso em 23.12.2018 e em <https://www.ecowatch.com/stomach-contents-of-seabirds-show-that-marine-plastic-pollution-is-out-1881631462.html> Acesso em 24.12.2018.
- <sup>122</sup> TURRA apud VASCONCELOS, 2019.
- <sup>123</sup> VASCONCELOS, 2019.
- <sup>124</sup> BAUMAN, 2004, p. 98.
- <sup>125</sup> SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. **Design, Resíduo & Dignidade**. São Paulo: Editora Olhares, 2014, p. 08.
- <sup>126</sup> Depoimento concedido no documentário “Na Rota do Dinheiro Sujo” (Dirty Money), episódio Point Comfort, criação de Alex Gibney, Netflix, 2018.
- <sup>127</sup> LERNER, Sharon. O pesadelo do plástico na África, **The Intercept**, 11 de junho 2020. Disponível em <https://theintercept.com/2020/06/11/africa-soterrada-lixo-industria-plastic/> Acesso em 14.06.2020.
- <sup>128</sup> BAUDRILLARD, 1991, p. 179.



<sup>129</sup> “It reflects on the theory and practice of the archaeology of the contemporary past from epistemological, political, ethical and aesthetic viewpoints, and characterises the present based on archaeological traces from the spatial, temporal and material excesses that define it. The materiality of our era, the book argues, and particularly its ruins and rubbish, reveals something profound, original and disturbing about humanity.” (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2019, p. i.)

<sup>130</sup> BAUDRILLARD, 1991, p. 179.

<sup>131</sup> Ibid., p. 176.

<sup>132</sup> Ibid., p. 179.

<sup>133</sup> KRENAK, Ailton. 'Vida sustentável é vaidade pessoal', diz Ailton Krenak (entrevista). Jornal CORREIO. Salvador, 25 de janeiro de 2020. Disponível em [https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vida-sustentavel-e-vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/?utm\\_source=correio24h\\_share\\_whatsapp](https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vida-sustentavel-e-vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/?utm_source=correio24h_share_whatsapp), acesso 31.01.2020.

<sup>134</sup> A região situa-se próxima a Reserva Florestal do Morro Grande, importante manancial da Mata Atlântica que abastece a região e tem sido rapidamente urbanizado, tornando-se um bairro *periférico*, sem estrutura para receber tal adensamento populacional.

<sup>135</sup> O pesquisador Denilson Lopes chama “ruínas pobres porque não são monumentos, nem casas senhoriais marcadas pela decadência soturna que assombra os romances de Cornelio Penna, Lucio Cardoso e Autran Dourado. O Centro-Sul de Minas Gerais e o Vale do Paraíba, cenário de vários dos romances dos autores mencionados acima, são mais um foco do imaginário Barroco e, por extensão, do Neobarroco do que uma simples região geoeconômica, caracterizada por uma sociedade rigidamente estratificada em que a nostalgia e o mito de uma idade de ouro perdida assumem relevância.” (LOPES, Denilson. *Ruínas Pobres, Cidades Mortas*. In *Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos*. São Paulo: Hucitec, 2016, p. 78 – 94, p.81.)

<sup>136</sup> Esta noção de pertencimento, conforto ou dominância não se dá, obviamente, de modo pacífico. Antes, trata-se de em embate entre valores e poderes econômicos e socioculturais, frutos diretos, no caso do Brasil, do processo de colonização.

<sup>137</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes do fazer** (Vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1994, p. 45.

<sup>138</sup> FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo, **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, UFRJ, n.12, p. 136 - 151, 2005.

<sup>139</sup> A chamada “sustentabilidade” praticada nos ambientes urbanos não constitui, de fato, ações sustentáveis. Ela diminui os impactos ligados à produção de resíduos e seus materiais, se mantendo, porém, como um modelo de negócio e consumo.

<sup>140</sup> A experiência da UAP tem origem nas práticas realizadas em Aruanda, um “território ritualístico e performático” de culto aos Orixás conectado a um modo de vida ruralizado, conduzido por Kabila Aruanda desde 2000, junto a outros/as parceiros/as.

<sup>141</sup> BENNET, 2010.

<sup>142</sup> ARUANDA, Kabila. **Manifesto Verdade do Artista/Verdade do Objeto: Vista sua Existência**. Cotia, 2012. Texto não publicado.

<sup>143</sup> TAYLOR, 2013, p. 49.

<sup>144</sup> Ver seção Performatividades/Transdisciplinaridade: conjunto de práticas.

<sup>145</sup> Disponível em <http://www.formlaboratory.com/> Acesso em 19.02.2019.

<sup>146</sup> ARUANDA, 2012.

<sup>147</sup> Ibid.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> “Rituals are collective memories encoded into actions.” (SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2013, p. 52.)

<sup>150</sup> GAGNEBIN, 2018, p. 68.

<sup>151</sup> ARUANDA, Bukuritós. **Projeto Arte-VidaLazer**. Cotia, 2018. Texto não publicado.

<sup>152</sup> BENNET, 2010, p. vii.

<sup>153</sup> FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, as Heterotopias**. Trad. Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b, p. 12.

<sup>154</sup> Fotógrafa brasileira radicada em Berlim.

<sup>155</sup> Como resultado final deste processo, a performance “A saia do mundo gira”, de Arianne Vitale, foi apresentada em janeiro de 2013, na sede da UAP.

<sup>156</sup> Projeto realizado com o apoio do edital Proac para Espaços Independentes do Estado de São Paulo.

<sup>157</sup> O projeto contempla as seguintes linguagens e artistas: fotografia (Hélio Beltrânio e Simone Donatelli), direção de arte (Vera Hamburguer e Renato Bolelli Rebouças), figurino (Arianne Vitale e Kabila Aruanda), adereços (Marina Reis e Vivianne Kiritani), performance (Lowri Evans e Bukuritós Aruanda), além do próprio corpo (Renan Tenca e Adriana Azenha).

<sup>158</sup> “In this assemblage, *objects* appeared as *things*, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics.” (BENNET, 2010, p. 05.) [grifos da autora]

<sup>159</sup> FOUCAULT, 2013b, p. 14.

<sup>160</sup> “Every work of art is an incarnation: an investment of matter with spirit.” (SEITZ, 1961, p. 10.)

<sup>161</sup> O projeto contemplou as cidades de Londres, Manchester, Lisboa, Berlim, Paris, Genebra e São Paulo. Link para vídeo: <https://vimeo.com/manage/150727669/general>.

<sup>162</sup> OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. (Entrevista a Ivan Cardoso, jan. de 1979.)

<sup>163</sup> Para Kabila Aruanda, “sagrado é aquilo que é mais relevante para cada indivíduo.”

<sup>164</sup> ARUANDA, Kabila. **O movimento do Universo**. Cotia, 2017. Texto não publicado.

<sup>165</sup> “The destruction of experience and of memories has been considered a characteristic of late modernity (Olivier 2008): the age that erases the past in exchange for an uncertain future.” (GONZÁLEZ-RUIBAL in McATACKNEY; RYZEWSKI, 2017, p. 133.)

<sup>166</sup> LANGE-BERNDT, Petra. **Materiality**. Documents of Contemporary Art. London-Cambridge: Whitechapel Gallery and the MIT Press, 2015, p. 18.

<sup>167</sup> INSTALAÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao> Acesso 20.03.2020. (Verbete)

<sup>168</sup> O projeto teve coordenação pedagógica e curadoria de Selma Maria, escritora, arte-educadora e pesquisadora da infância, e José Cavalhero, professor e pedagogo especializado em projetos educativos e socioculturais.

<sup>169</sup> Entre os elementos, foram coletados materiais provenientes das unidades de Interlagos, Pompéia, Consolação, grande parte de uma exposição do Sesc Santana, além de um antigo depósito, onde atualmente funciona o Sesc Bom Retiro.

<sup>170</sup> Em depoimento concedido no vídeo de making-of do projeto. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jLiJvdWcYfs> Acesso em 14.06.2018.

<sup>171</sup> Ibid.

<sup>172</sup> CERTEAU, 1994, p. 52.

<sup>173</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>174</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus, 2008, p. 33.

<sup>175</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>176</sup> "The term 'assemblage' has been singled out, with this duality in mind, to denote not only a specific technical procedure and form used in the literary and musical, as well as the plastic, arts, but also a complex of attitudes and ideas." (SEITZ, William Chapin. **The art of Assemblage**. New York: The Museum of Modern Art, 1961, p. 10.)

<sup>177</sup> A exposição apresenta ilustrações de artistas portugueses para livros infantis e infanto-juvenis publicados em Portugal e no Brasil, além de obras inéditas criadas para o projeto. Curadoria de Selma Maria.

<sup>178</sup> A obra estreou no quinto subsolo do Sesc Pinheiros na Mostra Solos Urbanos/Fora do Palco, sendo posteriormente montada em diferentes locais, como o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (2012) e o Centro Cultural São Paulo (2019), como parte da programação da 6ª edição da Mostra Internacional de Teatro/MI T SP. Circulou ainda por Recife, Santos, Joinville, Rio de Janeiro, Alemanha, Bélgica, Croácia e França, ganhando, a cada nova montagem uma nova espacialização e um novo posicionamento dos elementos, de acordo com as características de cada local.

<sup>179</sup> As escavações arqueológicas foram coordenadas pelo professor Paulo De Blasis, do Museu de Arqueologia da USP – MAE.

<sup>180</sup> As escavações, de acordo com o arqueólogo Paulo De Blasis, revelam camadas constituídas por "areia, terra, terra preta, conchas variadas, fossas culinárias, resíduos de fogueiras de pedras (madeira carbonizada, manchas de carvão, cinzas), resíduos faunísticos (peixes, aves, animais) e resíduos de sepultamentos (pedras rituais, esqueletos humanos, objetos pessoais dos mortos)". In SOARES, Marta L. de Amorim. **Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico**, Programa de Psicologia Clínica, PUC SP, 2012, p. 12. (Tese de Doutorado)

<sup>181</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 41.

<sup>182</sup> "The Non-Site to some degree brings the site from the geographical, psychological, and social margins to a "center" – be it the artist's studio, an art gallery, a museum, or a page of a book." (FLAM, Jack. Introduction: Reading Robert Smithson. In SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. California: University of California Press, 1996, p.xviii.) [grifo do autor]

<sup>183</sup> SOARES, 2012, p. 28.

<sup>184</sup> As imagens foram realizadas por Ding Musa e o vídeo por Leandro Lima.

<sup>185</sup> Soma-se à obra a instalação sonora de Lívio Tragtenberg, que espacializa na sala sons de vento, cigarras, corujas, periquitos e sapos, capturados na própria região; e a iluminação de André Boll, que cria camadas de profundidade e movimento, remetendo à passagem do tempo e à dimensão ancestral da obra.

<sup>186</sup> SOARES, 2012, p.13.

<sup>187</sup> Cogitamos, durante a pesquisa, utilizar a areia e/ou as pedras do local na obra, porém, por se tratar de um sítio arqueológico preservado, não foi possível utilizá-las.

<sup>188</sup> “A provisional conclusion might be that in advanced art practices of the past thirty years the operation of the site has been transformed from a physical location – grounded, fixed, actual – to a discursive vector – ungrounded, fluid, virtual.” (KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge-London: The MIT Press, 2004, p. 30.)

<sup>189</sup> O arenito é uma rocha silicosa sedimentar de cor rosada, de composição e comportamento poroso como a areia, encontrada no sul do país, cujas formas naturais, com o passar do tempo, aproximam-se de totens, ruínas ou “esculturas” em dissolução.

<sup>190</sup> DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 61.

<sup>191</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>192</sup> O festival é promovido pelo Sesc Santos/SP.

<sup>193</sup> “laboratorios de la imaginación social.” (MAPA TEATRO. Texto inicial. Disponível em <https://www.mapateatro.org/es> Acesso em 14.06.2018.)

<sup>194</sup> O trabalho foi finalizado após a assinatura dos acordos de paz entre o Estado colombiano e as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia - Exército Popular (FARC-EP), a guerrilha mais antiga do continente americano, ainda vigente em 2016.

<sup>195</sup> “una alegoría de los dispositivos de guerra y de muerte utilizados por tres de los actores de la violencia en Colombia (guerrilla, paramilitarismo y narcotráfico) desde la segunda mitad del siglo veinte hasta nuestros días.” (MAPA TEATRO. La despedida. Disponível em <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida> Acesso em 14.06.2018.)

<sup>196</sup> Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo (*Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia–Ejército del Pueblo*).

<sup>197</sup> “Los antiguos campamentos de este grupo armado se abren repentinamente a la presencia de periodistas de todas partes del mundo para ser visitados como antiguamente se visitaban las aldeas de tribus recién descubiertas, convertidas en exóticos museos etnográficos donde son puestos en escena los íconos y prácticas de la revolución.” (MAPA TEATRO. La despedida. Disponível em <https://www.mapateatro.org/es/cartography/la-despedida> Acesso em 14.06.2018.)

<sup>198</sup> Ali foram pintadas à mão frases coloridas do “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade. Do lado de fora, uma mesa de madeira com bacias de plástico de tamanhos e cores variadas, cheias de elementos naturais moídos, como urucum, farinha, pimentas, jenipapo, milho e feijão, ofereciam uma experiência de caráter sensorial, experimental, que lembrava os *bóldes* de Hélio Oiticica, com cores, cheiros e texturas naturais, retirados da própria floresta. Essa espécie de “convocação antropofágica” nos convidava a repensar, mais uma vez, tais imaginários, e sua relação com nossas práticas, nossa oscilação entre ser ou não ser brasileiro.

<sup>199</sup> FERNANDES, Ricardo Muniz. Texto integrante da instalação, 2018.

<sup>200</sup> “Assemblages are ad hoc groupings of diverse elements, of vibrant materials of all sorts. Assemblages are living, throbbing confederations that are able to function despite the persistent presence of energies that confound them from within. They have uneven irregular topographies.” (BENNET, 2010, p. 23.)

<sup>201</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 52.

<sup>202</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>203</sup> FERNANDES, 2018.

<sup>204</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34.

<sup>205</sup> “Indeed, in their engagements with things, archaeologists are obliged to be bricoleurs. We collect bits and pieces, not because of an erratic whim (though, at times, this certainly is the case), but because of a commitment, a fidelity to the materials we engage.” (OLSEN, Bjørnar; SHANKS, Michael; WEBMOOR, Timothy; WITMORE, Christopher. **Archaeology: The Discipline of Things**. London: University of California Press, 2012, p. 04.)

<sup>206</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANE, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: UNICAMP, 2001, p.85 - 94, p. 91.

<sup>207</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho (versão resumida). Rev. ComCiência, SBPC/Labjor, 2003. Disponível em <http://www.comciencia.br/dossies172/reportagens/memoria/09.shtml> Acesso em 01.02.2020.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> GAGNEBIN, 2018, p. 53.

<sup>210</sup> “Worldbuilding is a key activity in the archaeological imagination.” (SHANKS, 2012, p. 64.)

<sup>211</sup> BAUMAN, 2004, p. 76.

<sup>212</sup> BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000, p. 23.

<sup>213</sup> Ibid., p. 15.

<sup>214</sup> BAUMAN, 2004, p. 39.

<sup>215</sup> Ibid., p. 41.

<sup>216</sup> SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. Lições das cidades de plástico e papelão: resíduos, design e o panorama visto da margem. In \_\_\_\_ (org.). **Design, Resíduo & Dignidade**. São Paulo: Editora Olhares, 2014, p. 43 – 57, p. 43 [grifo meu]

<sup>217</sup> SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. Prefácio. In SANTOS, 2014, p. 07 – 09, p. 08.

<sup>218</sup> DAVIS, Mike. **A Planet of Slums**. London-New York: Verso, 2006, p. 27.

<sup>219</sup> ROCHE, Daniel. **História das coisas banais – Nascimento do consumo séc. XVII – XIX**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 13.

<sup>220</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>221</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 34.

<sup>222</sup> Ibid., p. 34.

<sup>223</sup> Ibid., p. 37. [grifo do autor]

<sup>224</sup> Ibid., p. 51.

<sup>225</sup> Ibid., p. 54. [grifo do autor]

<sup>226</sup> BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2018, p. 53.

<sup>227</sup> GAGNEBIN, 2018, p. 11.

<sup>228</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38.

<sup>229</sup> CABALLERO, Illeana Diéguez. **Cenários Liminares**: teatralidades, performance e política. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011, p. 186.

<sup>230</sup> LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38.



**TRANSMIDIALIDADES:**

**O CENÓGRAFO  
COMO ARTISTA  
TRANSMIDIÁTICO**

# TRANSMIDIALIDADES

Talvez o palco desmaterializado possa ser descrito como um teatro pós-cenográfico que abandonou o vocabulário espacial e visual que dominou muito o teatro desde os tempos antigos.<sup>1</sup>

**Arnold Aronson**

Temos definido, de um modo geral, a arte teatral como uma prática multimídia, por seu fazer caracterizar-se como uma junção de diferentes mídias complementares, como corpo, luz, som, texto, espaço, projeções e seus diferentes efeitos, herança direta das investigações a partir do interior da caixa cênica em busca de uma certa performatividade. Antes, contudo, na perspectiva das práticas realizadas em espaços externos e na dimensão dos rituais, em diversas culturas, identifico a multimídia como um modo de convergência ancestral dos sentidos. Esta *tecnologia* tem sido investigada no cruzamento destas *linguagens imateriais*, desdobrando, desde o século XX, num tipo de arte eletrônica, que utiliza os equipamentos eletrônicos e em diálogo com os avanços tecnológicos.

De acordo com Arnold Aronson, desde sua origem, “[o] teatro sempre esteve familiarizado com as novas tecnologias. A verdade é que os artistas de teatro sempre foram fascinados por tecnologia e ela sempre encontrou abrigo no palco.”<sup>2</sup> De modo complementar, afirma Lehman que “[d]a arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediática e multimidiática, aparentemente sem limites.”<sup>3</sup>

A partir dos anos 1980, o termo *multimídia*, aquilo que emprega diversos suportes ou veículos para sua comunicação, tornou-se, nas artes da presença, uma definição abrangente para resultados muito variados, que têm utilizado a tecnologia eletrônica – tanto *hightech* como *lowtech* – para a criação de novas situações e camadas de presença em cena, sejam pela projeção de ‘cenários virtuais’ utilizando ferramentas como o *videmapping*, a coexistência de cenas em tempos, telas e suportes distintos, o aspecto fantasmagórico e memorialístico que estas linguagens potencializam, o uso da internet ao vivo e a conexão de lugares distantes, entre alguns aspectos explorados. Contudo, não



busco aqui debater os princípios entre realidade e virtualidade, ausência e presença, ou mesmo uma notória *desmaterialização da cenografia*, ou “perda de sua tangibilidade”<sup>4</sup>, como aponta Aronson, – situação que se dá de maneira mais direta nas práticas de/na rua – mas atravessar tal tema para tomar o conceito de *transmidialidade*.

O termo *transmídia*, popularizado por Henry Jenkins<sup>5</sup> no livro “Cultura da Convergência”, relacionado à noção de narrativa contemporânea, refere-se a “[...] uma nova estética que surgiu em resposta à convergência das mídias,”<sup>6</sup> que domina nossa cultura atualmente. Apesar de referir-se ao processo comunicacional e interativo de ampliação de um determinado modelo de negócio para produções de conteúdo audiovisual, que envolvem o entrelaçamento (convergência) entre mídias, tecnologias, marcas e linguagens visualmente marcantes que potencializam uma cultura do entretenimento, a expressão remete ao ato de contar histórias utilizando mídias diversas e complementares, com conteúdos que se conectam e se ‘completam’, compreendendo a narrativa como um ambiente multimidiático complexo, chamado de “universo”. Neste sentido, “[c]ada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia”<sup>7</sup>, conclui Jenkins.

Neste sentido, enquanto construtora de uma multiplataforma ou narrativa ampliada, a transmídia opera através da convergência que, num conceito mais amplo, “se ref[ere] a uma situação em que múltiplos sistemas de mídia coexistem e em que o conteúdo passa por eles fluidamente.”<sup>8</sup> Assim, a convergência decorre das mudanças tecnológicas, industriais, culturais e sociais que passaram a alterar nosso cotidiano e modo de vida, podendo ser aqui “entendida como um processo contínuo ou uma série contínua de interstícios entre diferentes sistemas de mídias, não uma relação fixa”<sup>9</sup>, alterando diretamente nossa percepção. Esta compreensão liberta o fazer artístico interessado em dialogar/expandir sua linguagem a partir de certa necessidade narrativa, encontrando neles modos mais apropriados de expressão para determinados aspectos, temas ou questões presentes nas obras criadas e os estranhamentos de linguagem que promove ao transladar entre as mídias através de uma perspectiva entrelaçada.

Contudo, se a tecnologia também tem sido disponibilizada de modo hierárquico, como imaginar, portanto, uma transmidialidade situada a partir do Sul? Muitas têm sido as

respostas, propostas e 'saídas' para a questão, sobretudo para novas gerações de artistas que transitam com facilidade entre dispositivos digitais e plataformas de edição e ativação de redes de compartilhamento, criação e apropriação das tecnologias. No Brasil, a investigação de linguagens híbridas que transitam entre diferentes culturas, mídias e meios, a partir de lógicas decoloniais, transculturais, periféricas, têm potencializado e ampliado a compreensão das possibilidades de utilização destes sistemas, atravessando uma complexidade ou simplificação que inúmeras vezes limitou - e ainda limita - a realização artística por razões econômicas. Assim como foi possível discutir nas demais seções, um suposto limite ou precariedade, pode tornar-se desafio criativo e catapultar a linguagem, ao invés de inibi-la ou impossibilitá-la.

Neste sentido, Jenkins traz uma perspectiva de interesse a esta pesquisa quando afirma que “[n]o futuro próximo, a convergência será uma espécie de *gambiarra* – uma amarração improvisada entre diferentes tecnologias midiáticas – em vez de um sistema completamente integrado.”<sup>10</sup> Associar a noção de *gambiarra* à de transmidialidade permite imaginar a precariedade como uma dimensão mais criativa/inventiva, que reúne e rearranja, converge e organiza, sempre de modo temporário, um conjunto de situações, obras ou universos. A perspectiva nos contextos do Sul inclui, como que por determinação, a inventividade como um modo de realização, um modo de construir narrativas próprias, potencializando seus dispositivos ao máximo e propondo ampla liberdade de selecionar e relacionar referências visuais que fazem parte de seu imaginário.

Assim, a precariedade, performatividade e materialidade postas em cena levam à identificação de uma narrativa transmidiática que toma sua condição como produtora de sua própria linguagem, fazendo dela território estético. Se esta convergência, de acordo com Jenkins, “refere-se a um processo, não a um ponto final”<sup>11</sup>, seria possível compreender que tal prática cria um tipo de percurso investigativo que experimenta diferentes usos dos dispositivos que manipula, não seguindo ou impondo um formato *a priori*, mas testando possibilidades para seguir criando junto dos acontecimentos (e suas limitações), com lógica de reinvenção. É, portanto, no modo como tais dispositivos, plataformas e mídias são apropriados e incorporados, que se abrem caminhos para se compreender tal visualidade fragmentária e interdependente, que transita entre arquivos e repertórios de maneira mais fluida, menos limítrofe, habitando justamente o espaço aberto que se cria *entre* as linguagens, *entremeios*.

“Se tudo é modificado e alterado pelas mídias, como a própria ideia de percepção e recepção, como ignorar essas mídias na criação cênica atual?”<sup>11</sup>, indaga Marcelo Denny. Não busco evidenciar apenas modos de uso da transmidialidade como uma necessidade contemporânea, ou estética a ser explorada, mas interesse-me em discutir como ela pode funcionar como um caminho metodológico para a compreensão de práticas híbridas, e como sua lógica pode, por algumas vias, assemelhar-se ao fazer do cenógrafo expandido a partir do Sul, que encontra em mídias diferentes maneiras complementares – e possíveis – de criação. Assim, questiono: a que tipo de tecnologia ou mídia pensamos quando falamos sobre transmidialidade na arte?

Explica Aronson que “[d]urante grande parte da história do teatro, a cenografia funcionou como um meio de criar uma realidade material para apresentar o imaterial: o mítico, o alegórico e o ficcional, ou talvez a ilusão de um local real cuja materialidade física e temporal encontrava-se em outro lugar.”<sup>13</sup> Se a materialidade do espaço não é mais associada à um cenário construído ou tangível, a criação de uma “cenografia digital” passa a investigar, de acordo com Denny, a *imagem-espaço*, a *imagem-tempo* e a *imagem-corpo*<sup>14</sup> como territórios complementares e interdependentes, valendo-se de diferentes espacialidades, efeitos de tempo, memória e presença. A partir desta compreensão, provoca o pesquisador: “Quais os tipos de entendimento que podemos e devemos ter sobre a simbiose entre linguagens que a cada dia parecem ser mais miscigenadas e criativas?”<sup>15</sup>

É neste sentido que a proposta criada para o projeto “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” busca conectar os diferentes dispositivos anteriormente investigados (deslocamento, fotografia, coleta, arquivo, videoperformance e conteúdo digital) numa plataforma digital que reúne coleções e imagens, assim como vídeos que documentam tanto os processos de criação como seus resultados. A partir da necessidade de compartilhar uma grande quantidade de imagens, passei a utilizar um *website*, remetendo à lógica taxonômica dos gabinetes de curiosidades. Como uma interface possível diante de tantas precariedades, este gabinete virtual se apresenta como uma possibilidade de narrar, criar, construir, desenhar e conectar de modo expandido nossas intenções. Questiono: Como imaginar práticas cenográficas transdisciplinares que atravessam tanto espaços externos como plataformas digitais? Como expandir a visualidade audiovisual, evidenciando os aspectos contextuais do Sul, em suas diversidades?

## DA PRÁTICA CENOGRÁFICA À PRÁTICA ARTÍSTICA: O CENÓGRAFO ENTRE ARQUIVOS E MÍDIAS

Nesta travessia, proponho um percurso que segue da cenografia enquanto prática coletiva, integrada e colaborativa – que busca “resolver” diferentes demandas, como o texto, a direção e a performance/cena – até sua compreensão como prática artística independente, na qual o cenógrafo passa a ocupar todas as searas da criação, como a concepção, direção e realização da obra como um todo, “retornando” a processos mais autorais que partem da total subjetividade do artista.

Nos trabalhos aqui apresentados, evidencia-se uma transmidialidade nos projetos e práticas compartilhadas que se amplia de modo orgânico e se apresenta durante a feitura dos processos, solicitando, a cada nova proposta de criação, dispositivos específicos a fim de explorar como estes podem revelar questões conceituais, ou ainda, como traduzir de modo mais ‘eficaz’ as poéticas espaço-visuais dos lugares, levando em consideração a dificuldade prática e econômica de deslocamento do público até um local distante da cidade, por exemplo. Este interesse fica evidente nas peças apresentadas na seção Precariedades, com o uso de aparelhos televisores e projeções para duplicar lugares, e na seção Materialidades, com “Vestígios” e “Topografias: Utopias e Distopias”, que apresentam formatos cujas linguagens se desdobram ou se ramificam, assim como a rede criada para a coleta de materiais em “Árvore da Vida”.

Tanto nas imersões *site-specific* como em minhas práticas pessoais, é da necessidade de registrar os locais e as experiências nele criadas, com intenção inicialmente documental, passei a compor um repertório de fotografias e vídeos que, além de apresentar informações técnicas como escala, materiais, estrutura e condição, registravam a temporalidade dos edifícios e regiões em processo de transformação – seja uma construção, demolição, ou reconstrução –, funcionando como um arquivo sobre a história recente dos locais e as montagens. Assim, passei a identificar nos registros fotográficos, atento à destruição e às formas inacabadas, que os detalhes da arquitetura formavam um conjunto poético que funcionava como uma coleção. Os vídeos registrados, que também focavam detalhes e aspectos da temporalidade sobre os materiais, passaram, nesta lógica, a constituir pequenos vídeos ‘sobre’ a obra, pois carregavam meu olhar sobre os lugares e as coisas.

Na seção Performatividades, os vídeos criados nas práticas compartilhadas, capturados por diferentes artistas e intenções, variam entre resultados mais documentais, interessados no registro, ou mais artísticos, interessados na linguagem. Na série de videoperformances criadas em “Como atravessar o campo devastado”, passei a sistematizar a gravação dos experimentos junto à coordenação das atividades, buscando capturar imagens e situações instigantes – mesmo que por alguns instantes – ou provocar situações que, por algumas vezes, poderiam funcionar de modo potente diante da câmera. Neste conjunto, que expande a noção de registro e passa a criar uma linguagem, os vídeos foram editados, recombinaos e transformados junto à musicalidades diversas, tornando-se uma “outra mídia” resultante do trabalho, somada à performance ao vivo, fotografias e texto das participantes.

A natureza da criação ‘digital’ passa a sugerir outros formatos e obras, que se apresentam tanto de maneira complementar como independente, provocando o interesse a dialogar com as situações capturadas, criando-lhes novas camadas. Seria possível, portanto, associar o cenógrafo transmídia ao diretor de arte, à medida que a direção de arte assume um papel central na concepção de universos marcantes que mantém certa coerência visual entre diferentes formatos.

Neste sentido, o cenógrafo – praticante de uma arte multimeios (multimídia) desde sua origem – aglutina-se definitivamente à concepção da obra, passando a se colocar *entre as mídias*, arrastando, de um trânsito a outro, vestígios das linguagens, incluindo também em suas ações a direção, direção de fotografia, câmera, edição, sonorização, explorando resultados híbridos que sobrepõem mídias e criam alegorias para provocar novos sentidos aos arquivos.

Como proposta final desta pesquisa, investigo nesta seção o conceito de transmidialidade através do projeto “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, que parte de registros fotográficos e videográficos de lugares e materiais abandonados, assim como de fragmentos de objetos coletados, constituindo arquivos de uma coleção à medida em que me desloquei por diferentes lugares, cidades, regiões, países, continentes e hemisférios, funcionando também como uma espécie de mapeamento ou testemunho cartográfico destes descartes. O projeto, que transita entre a performance, o site-specific, a videoarte e o videoclipe, encontra-se hospedado numa plataforma digital, que funciona

como *lugar virtual (site)* de compartilhamento, operando como um *hiperlink* que complementa o conteúdo apresentado, permitindo acessar as galerias de imagens e assistir as videoperformances.

A ideia de criar um gabinete digital surge da necessidade de organizar e compartilhar o extenso conteúdo reunido, utilizando a “capacidade enciclopédica” da mídia digital para permitir formas expandidas de narrativa, reunindo tais coleções/acervos de modo virtual com acesso global. A transmidialidade aqui proposta foi identificada, portanto, ao final do processo de organização desta pesquisa, como um tema inerente a todas as seções, mas que também opera de modo visível durante a leitura do texto. Assim, tal conceito foi expandido a todo o corpo da tese com a inserção de links que acompanham os projetos, dando acesso para as galerias de imagens e vídeos, funcionando como *hiperlinks*, permitindo, numa leitura digital e conectada à internet, acessar diretamente tais conteúdos como uma extensão transmidiática da pesquisa.

Desta maneira, a partir de uma coleção de objetos, materiais e elementos, o gabinete se organiza sob uma plataforma digital transmídia, incluindo as seguintes ações:

- um arquivo digital com fotografias da coleção;
- videoperformances criadas com colaboradores investigando materiais específicos;
- uma instalação cenográfica que reúne as coleções e vídeos presencialmente;
- uma performance realizada durante/ao final da exposição;
- textos sobre o projeto.

As propostas da instalação cenográfica e uma performance, serão apresentadas como projeto, discutindo diferentes possibilidades desenvolvidas durante a pesquisa. Posteriormente ao desdobramento das ações propostas, à medida que outras ações forem criadas, serão incorporadas à plataforma, ampliando seu conjunto de obras compartilhadas. Na instalação, o/a visitante poderá acessar, de seus smartphones, o website do projeto, assistir aos vídeos e às galerias de imagens, criando outras interações possíveis entre mídias e públicos, abrindo, portanto, um vasto campo de experimentação a partir do território digital.

O conceito de *trans* que define a passagem de um campo a outro busca abarcar a travessia que tais proposta envolvem – travessia de conceitos, sentidos, linguagens e

contextos, travessias do artista pelos diferentes territórios, fazeres, pessoas e emoções. Nesta jornada, foi o interesse pela constituição dos arquivos que deu origem à expansão do uso das mídias, desdobrada em formatos complementares. Assim, ao encarar a trajetória como forma e a travessia como projeto, a transmidialidade passa a ser tomada como linguagem, ampliando a compreensão da cenografia expandida como uma prática *entremeios*. Se o cenógrafo nos contextos do Sul se coloca em situação, atuando como performer, escavando como arqueólogo, criando instalações como artista visual, concebendo vídeos como diretor, entre outros desdobramentos, ele passa a manipular as mídias de acordo com cada lugar que ocupa e a partir das diferentes perspectivas que identifica.

Antes, a transmidialidade aqui congrega as práticas apresentadas nas seções anteriores, com galerias de imagens e vídeos dos processos e resultados, compreendendo o gabinete como um conjunto ou entulhamento de arquivos, suas multimídias utilizadas, seus efeitos propostos, e as diversas interações entre as obras criadas e as leituras do público, compondo uma plataforma de pesquisa em permanente atualização e expansão. Assim, entre arquivos e mídias, o cenógrafo expandido a partir do Sul segue em trajetória investigativa, interessado em potencializar limites e habitar suas possibilidades, sempre de modo tático, assumindo a plataforma digital como um laboratório, um local de hibridização, um lugar espaço-visual interconectado e multidimensional.

## CAMPOS DEVASTADOS, CAMPOS A SEREM DESBRAVADOS

É muito difícil imaginar uma alternativa ao colonialismo porque o colonialismo interno não é apenas, ou principalmente, uma política de estado; é uma gramática social muito ampla que permeia relações sociais, espaços públicos e privados, culturas, mentalidades e subjetividades.<sup>16</sup>

**Boaventura de Sousa Santos**

A etapa final desta pesquisa, ao atravessar campos de devastação “reais” e conceituais, entre os espetáculos modernos e contemporâneos e suas destruições sistêmicas, apresenta um percurso investigativo que segue das ruínas aos escombros, do *site-specific* ao lugar qualquer, do *objet trouvé* ao *resto*, da cenografia à instalação cenográfica, da narrativa à alegoria. O *cenógrafo em campo expandido*, nos contextos do Sul, ao observar o percurso do chamado processo civilizatório, encontra, em suas fraturas, modos de atravessamento táticos, praticados pelos povos que foram colonizados – os “bárbaros”, “selvagens”, “nativos não-ocidentais”, “exóticos”. Estes povos estão, historicamente, em permanente oposição, confronto, aliança, miscigenação, hibridização, apropriação das práticas, visualidades e epistemologias do Norte, encontrando, em suas experiências, modos de existência criados a partir de suas próprias condições, constituindo, assim, as *epistemologias do Sul*.<sup>17</sup>

Não proponho encontrar respostas ou caminhos definitivos para lidar com as complexas questões que enfrentamos até aqui. Busco, antes, visibilizar de modo ampliado tal condição – na qual temos sido, de muitas maneiras, forjados, e da qual participamos, já que, como afirma Santos, nas relações de troca e aprendizado com o Norte, “[t]udo o que sabemos deles é deles e nosso; tudo o que eles sabem de nós é deles”.<sup>18</sup> Busco, sim, perceber estes processos mais de perto, tomá-los como questão fundamental para a reflexão e possível transformação das linguagens artísticas, que se constroem e se destroem entre conceitos e práticas, também em movimento. É por estas vias que proponho tal travessia.

Assim, o diálogo com autores tanto do Norte como do Sul busca criar uma arena de discussão, muitas vezes confrontando, desmontando, remontando e



“antropofagizando” conceitos e fazeres, questionando o mundo ao redor e me questionando sobre como criar outras constelações epistemológicas capazes de manejar os territórios artístico-conceituais em que vivemos, inseridos neste aparato de dominação complexo. Neste sentido, os estudos decoloniais<sup>19</sup>, ao oferecerem instrumentos para a compreensão destes processos, buscam destrinchar suas gêneses, (re)enquadrando pensamentos e ações a partir de pontos de vista e perspectivas mais apropriadas.

Se a lógica do desmonte e da precariedade tem caracterizado nossa realidade e, conseqüentemente, nossa produção, aproveito tal condição como oportunidade para desmontar uma cultura que nos desmonta, cultura esta social, política e econômica, e recriar, uma vez mais – coletando com as próprias mãos seus fragmentos descartados – práticas de criação que refletem e revelam cidadãos e artistas. É com este interesse que as travessias aqui propostas percorrem trajetórias de destruição e remontagem, a fim de avançar sobre outras imaginações, narrativas e potencialidades, investigando modos próprios de expressão.

Desta forma, como ato final desta *poética da destruição*, apresento o projeto “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, criado a partir dos gabinetes de curiosidades e maravilhas, espaços-coleções criados pelos europeus a partir do período moderno, entre a passagem do Renascimento ao Barroco, um período conhecido como a “era dos descobrimentos”, que resultou em processos de colonização, escravização e devastação de inúmeros territórios, espécies, povos e modos de vida nomeados como *periféricos*. O período Barroco, cuja estética e ética são fundadas no excesso e na melancolia, de caráter espetacular, propiciou além das *maravilhas*, o aparecimento de *monstros* e *fantasmas*, tanto por conta de um choque entre realidades, imaginários e perspectivas ocorridos no período (que se refazem até hoje a cada nova geração), como pelo resultado dos procedimentos perversos de dominação.

Assim, estes gabinetes de curiosidades, precursores dos museus, dos laboratórios de história natural e dos campos de conhecimento entre a ciência, a história e a arte, sugeriam um modo apaixonado e indisciplinado (ou antes, com uma lógica própria) de representação do mundo que, ao compreender seus conjuntos como *miniaturizações* ou teatros, construíram uma ordenação de todas as coisas diante do caos da diversidade.

Neste gabinete *precário* que aqui proponho de modo crítico, o mesmo gesto curioso de coleta é realizado, porém, realizado a partir de outras intenções.

Esta realidade “colonial” está longe de ser algo limitado ao passado, estendendo-se até os dias de hoje. Faz-se urgente, portanto, no século XXI, seguir afirmando outros imaginários e modos de produção que questionem e recriem tais epistemologias, expandindo-as, reconsiderando-as a partir da inclusão das experiências do Sul. Como afirma Santos

[a]s colônias representam um modelo de exclusão radical que permanece atualmente no pensamento e práticas modernas ocidentais tal como aconteceu no ciclo colonial. Hoje, como então, a criação e ao mesmo tempo a negação do outro lado da linha fazem parte integrante de princípios e práticas hegemônicas”<sup>20</sup>

Além desta proposta final, resultado e desdobramento das investigações anteriormente realizadas e apresentadas nesta *cartografia*, toda a pesquisa arranja-se, antes, como um gabinete, composto de práxis diversas em constante experimentação e reorganização. Nesse sentido, a pesquisa se configura como uma *assemblagem* de ideias e fazeres que se contaminam e se proliferam de modo labiríntico, em camadas, atravessando diferentes territórios destroçados do passado e do presente, revelando seus – nossos – *fantasmas* e *monstros*. Estes retornam de temporalidades diversas para nos cobrar suas presenças, brotando das destruições aos pedaços, arruinados, contaminados e remendados. Concebido em perspectiva *a partir do Sul*, este gabinete se afirma como consequência, contra-força, num movimento que carrega, em seu fazer, a mesma violência e a mesma perversão que o origina, mas aqui utilizado como instrumento de visibilização. Seus resultados formais, portanto, despedaçados, descortinam *traumas* sistematicamente vividos, aqui manipulados não para darem continuidade ao espetáculo estetizado do terror ou oferecer sua face palatável, apaziguada ou resignada, mas para torná-los *alegorias* e *espelhos*, para os fazer presentes, para lhes dar corpo, voz, lugar, atmosfera e ação.

Como, então, atravessar tal condição sem repeti-la, imersos que nos encontramos nestes *sistemas*? Entre a guerra e a reconstrução, entre o espetáculo do capitalismo, da industrialização, das cidades tornadas metrópoles, megalópoles, templos do consumo, suas luzes e pirotecnias, os vagalumes, imprecisos, intermitentes, assim chamados

*precários*, continuam a vagar. Mesmo acreditando na quase impossibilidade de tal tarefa, agarro-me ao sim que brota destas fraturas – minhas e nossas fraturas – e, através dos vestígios de ar e de luz possibilitados pelo próprio desmoronamento, como vagalumes pisca-piscantes, como trepadeiras, como fungos, como fantasmas e monstros neobarrocos, experimentais, dançando entre o construir e o destruir, afirmo nossa prática *expandida a partir do Sul*, de coleta e transformação, de apropriação e antropofagia, que se lança ao desconhecido não por uma sede de novidade, mas por não ter nada a perder. Assim, caminhamos.

Transbordando as fronteiras disciplinares, as práticas de criação aqui apresentadas propõem colaborações, diálogos e parcerias com outros artistas e com os campos da geografia, arqueologia, antropologia e filosofia, de modo transversal, desdobrando o fazer do *cenógrafo em situação* nas figuras do diretor, do performer, do arqueólogo, do coletor, do colecionador, permitindo a própria desmontagem e remontagem de seus procedimentos a partir de outras dinâmicas, livrando-se, portanto, de tradições obsoletas, enfrentando no corpo a corpo seus desafios, incluindo a dimensão da natureza e do sagrado. Os princípios de uma precariedade intrínseca, cuja *materialidade* é performativa e oferece outros caminhos de investigação, são exploradas de modos diversos, complementares e contraditórios, modos movidos mais pela ação que pela forma, ao tornarem a alegoria um procedimento compositivo.

Assim, os desinteresses e as mediocridades deste gabinete do Sul apresentam-se como um acervo de coisas arranjadas, registradas e recriadas em fotografia e vídeo, organizadas numa plataforma digital, disseminando-se através das redes, como numa instalação cenográfica inédita, na qual todos os restos passam a se misturar, criando composições disformes. Entre restos de todo o tipo, escolhidos, coletados e justapostos, entre imagens, videoclipes e processos de putrefação, move-se tal assemblagem de esquecimentos e desinteresses, deslocando os modos de fazer e criar, protagonizando a materialidade precária das coisas e suas performances até sua dissolução final, condição da qual – seja orgânico ou inorgânico, breve ou secular – nada escapará.

Através da investigação dos Gabinetes de Curiosidades, proponho retornar a um momento anterior ao processo de industrialização moderno, para confrontar o período de

invasão e colonização da América, especificamente do Brasil, num movimento que, ao saltar para trás, salta para a frente, catapulta-se para reescrever nosso imaginário – de modo bárbaro, selvagem, ancestral. Para isso, explico a visualidade resultante dos processos de destruição ao qual temos sido submetidos e do qual nos tornamos agentes. Assim, retornar a estes inícios como uma tarefa não apenas artística, mas geológica, arqueológica, cartográfica, política, social, *decolonial* – de modo ambiental, *precário* e *performativo* – permite evidenciar nossa materialidade em decrepitude, incluindo, sobretudo, nossas espécies e elementos naturais, os chamados de “recursos” – vegetais, animais e minerais, e os modos de vida humanos a eles diretamente vinculados.

## ROTEIROS DO DESCOBRIMENTO, ROTEIROS DE DESTRUIÇÃO

O fazer *cenográfico expandido a partir do Sul*, imerso em territórios devastados, entre rugosidades de todo o tipo, busca sua própria linguagem à medida que investiga seus entornos escavando seus contextos, histórias e memórias soterradas. Sua prática, desta maneira, passa a assemelhar-se mais à lógica dos *roteiros*, funcionando como um modo de materializar os imaginários que habitam os países colonizados. Neste sentido, “ao invés de privilegiar textos e narrativas, poderíamos também ver os roteiros como paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais”<sup>21</sup>, aponta Diana Taylor.

Para ela, “a noção de roteiro nos permite reconhecer mais completamente as maneiras como o arquivo e o repertório funcionam para constituir e transmitir conhecimento. O roteiro coloca os espectadores dentro de sua moldura, enredando-nos em sua ética e política”<sup>22</sup>, exigindo posicionamento. Neste sentido, de acordo com a autora, “[o]s roteiros de descoberta, por exemplo, têm reaparecido constantemente ao longo dos últimos 500 anos nas Américas.”<sup>23</sup> Taylor questiona: “por que são tão atraentes? O que justifica seu poder explicativo e afetivo? Como eles podem ser parodiados e subvertidos?”<sup>24</sup>

Os roteiros do descobrimento, aqui evidenciados como *roteiros da destruição*, além de elucidarem o caminho a uma suposta “origem” que nos traz até o presente, de modo a destrinchá-lo (afetando, conseqüentemente, o modo como são representados/apresentados), evidenciam paisagens de materialidade destroçada, paisagens precárias, cuja performatividade característica lhes imprime um caráter perversamente melancólico, barroco, resultando num imaginário neobarroco do Sul. Tais roteiros, e sua história, compreendem uma performance continuada, cujos imaginários a eles associados carregam, ainda, uma perspectiva externa, do colonizador. Assim, os modos com que os roteiros têm sido escritos, lidos e representados, incorporados a nossa memória, percepção e compreensão, constituem parte de um imaginário fundamental dos países latino-americanos, uma espécie de “mito de origem”, associado posteriormente à ideia de nação e, conseqüentemente, de identidade nacional.

Os imaginários urbanos – um dos caminhos para se chegar a tal “identidade” – se ocupam, segundo Silva,

de algo mais efêmero e intangível, dos desejos, gozos e projeções de afeto cidadão, que deixam sua marca no grupo e se instalam como modos de ser de uma comunidade, por um momento ou por longos períodos no tempo, o que produz a familiaridade com a própria história, para entendê-la em sua condição de “história das mentalidades”<sup>25</sup>

Esses imaginários funcionam, assim, como um conjunto de sensações mais amplo, no qual os grupos se reconhecem, conectado-se a certas imagens e situações associadas às suas condições. Se os imaginários seguem reproduzidos atualmente a partir de um modelo global que apaga os conflitos das colonialidades, busco, através dos roteiros de descoberta, um deslocamento até o interior deste processo, onde se estabeleceram (na verdade, se impuseram à força) certos modos de representar que preenchem nossos imaginários local e global, para expandir sua perspectiva, linguagem, estética, valores, emoções.

Deste modo, se “os roteiros se referem a repertórios mais específicos de imaginações culturais”<sup>26</sup>, como aponta Silva, eles podem funcionar como um importante dispositivo alegórico, não apenas justapondo, mas sobrepondo camadas de leitura transdisciplinares, carregando e absorvendo as experiências anteriormente apresentadas, incluindo-as, tornando-as arquivo, antropofagizando-as e recombinação-as. Apesar de nos encontrarmos imersos nesse sistema iconográfico ocidental globalizado atrelado a um modo de vida consumista – que compreende e valoriza o mundo a partir de seus “avanços” e “inovações”, definindo um conjunto específico de imagens e arquivos de interesse –, tais deslocamentos acabam por fraturar ou reenquadrar certos imaginários, desarranjá-los, implodi-los, abrindo fendas em seus tecidos, revelando o que habita por detrás das imagens cenográficas hiperreais das cidades, ou seja, os restos que se acumulam em suas bordas, margens, periferias.

Ao propor este retorno, o *cenógrafo expandido a partir do Sul*, confrontando seus arquivos e repertórios, encontra no roteiro um modo de atravessar estas temporalidades interrompidas, nas quais os escombros se fazem antes mesmo das obras serem finalizadas. Ele busca, desta maneira, uma tática de operar em meio às destruições. Tendo como instrumentos a *materialidade*, a *precariedade* e a *performatividade*

dos *corpos*, dos *lugares* e das *coisas*, este *cenógrafo expandido* ocupa as “ruínas pobres”<sup>27</sup> tomando os restos que compõem sua paisagem, gesto este que se refaz sistemicamente. Assim, ele performa, dança seu mundo em decadência e devastação, anima as matérias por instantes, convocando-as a se reorganizarem provisoriamente no caos em que se encontram, vagueantes ou entrópicas, ele dá forma, de modo *precário*, a situações efêmeras num mundo que rejeita seus descartes.

Ao percorrer o roteiro de descobrimento da América e do Brasil a partir de diferentes historiografias, uma tipologia cultural e espaço-visual de origem europeia se apresenta, conformando um imaginário que identificamos como *nosso* – pois se refere à nossa realidade – porém, representado de acordo com sua lógica cultural. Tais operações criaram uma certa tradição que impregna ainda hoje nossos olhares, feitos de paisagens tropicais e exóticas, remetidos constantemente a um passado suntuoso (de palmeiras imperiais, gravuras de espécies vegetais, animais selvagens empalhados e estampas de samambaias e tucanos). Proponho fazer destas operações um campo crítico, a fim de distinguir aparências e intenções, abrindo possibilidades de desvencilhamento.

É neste sentido, portanto, que, a partir da noção de roteiro, a investigação destes Gabinetes de Curiosidades se torna, sem pretensões históricas ou precisões científicas, fundamental para a compreensão das relações entre estética, linguagem, representação e poder a partir da perspectiva desses contextos situados no Sul.

## O GABINETE DE CURIOSIDADES E MARAVILHAS: CATALOGAÇÃO DO MUNDO PERIFÉRICO

O tempo tem infinitas raridades, e espetáculos os mais diversos; o que revela coisas antigas no céu, faz novas descobertas na terra e até a própria terra se torna uma descoberta. Essa grande antiguidade América esteve enterrada mil anos; e uma grande parte da terra ainda está na Urna para nós.<sup>28</sup>

Sir Thomas Browne

Entre os séculos XVI e XVII, na chamada “Era dos Descobrimentos” ou das Grandes Navegações, em busca de novas rotas de comércio, a aparição de um novo território – o Novo Mundo –, com sua natureza diversa e abundante, intrigou e fascinou o Velho Mundo já devastado em grande parte de seus recursos naturais. De acordo com os pesquisadores Burke e Ornstein, “a descoberta da América iria causar um furor total”<sup>29</sup>, pois “tornava-se claro que o mundo não era absolutamente o que parecia ser, um tipo inteiramente novo de conhecimento iria surgir.”<sup>30</sup> Os relatos sobre o novo continente desestabilizaram a sociedade europeia e, sobretudo, o conhecimento legado pela Igreja Católica, dando início a um processo que iria questionar “a estabilidade das premissas sobre as quais todo o poder social havia repousado até então”.<sup>31</sup> Nesta perspectiva, por exemplo, como situar a passagem bíblica da Arca de Noé diante de araras vermelhas e papagaios, ou de tantas outras novas espécies que surgiam?

Ainda Burke e Ornstein, as “[s]urpresas do Novo Mundo, como abacaxis, batatas, perus, cactos causaram uma estupefata revisão das técnicas usadas no estudo da história natural”.<sup>32</sup> O pau-brasil, os tucanos, os tatus, os colibris, os jacus, as bromélias, as mandiocas, as mangas, os rios e os lagos, o relevo e o clima do Novo Mundo desafiavam as bases do conhecimento construído até então, controlado pela religião e o Estado. Além disso, “[u]m problema ainda maior surgiu do fato desagradável de que a América era habitada por gente primitiva em estado natural de existência, aparentemente sem conhecimento de política, de história ou do cristianismo [...] completamente felizes em sociedades voluntárias, organizadas e operantes.”<sup>33</sup> Esta *outra possibilidade* comprovava a existência de outras terras, outros mundos, outros povos e modos de vida, antes impensáveis.



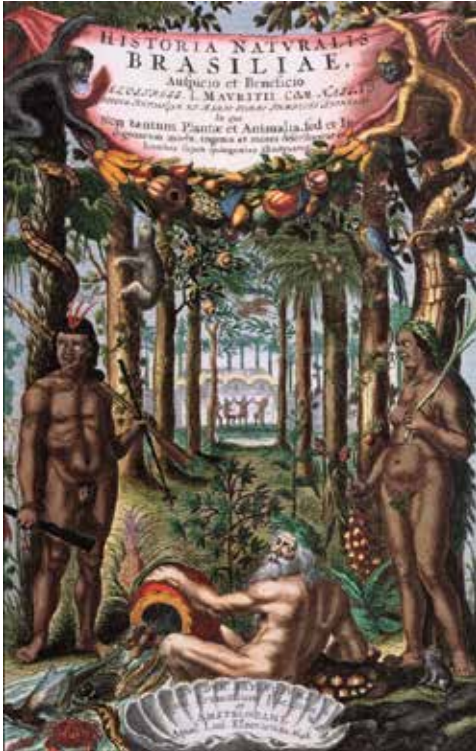


Figura 1: *Historia Naturalis Brasiliae* (História Natural do Brasil), publicado em 1648, é o primeiro livro médico que trata do Brasil, de autoria do holandês Guilherme Piso.

Foi juntamente com o Renascimento e com a ascensão do humanismo, de modo irônico, que a expansão da Europa, através do chamado “intercâmbio colombiano” e suas novas ligações transoceânicas, envolveu não só a transferência de plantas, animais, minerais e populações humanas (incluindo os escravizados) de diversos continentes, mas também a apropriação de culturas e sistemas, num dos eventos globais mais significativos e violentos da história. Para tal feito, o padrão de destruição territorial e humano das chamadas “explorações” seguiu nestes territórios durante o Barroco, impondo suas regras, religião, moral, suas “verdades” – suas epistemologias –, assim como suas línguas, comportamentos e valores estéticos, apesar dos processos de hibridização, multiculturalismo e mestiçagem que ocorreram, e continuam em constante transformação até a atualidade.

Neste sentido, como destaca o historiador Serge Gruzinski, as “[mestiçagens] desencadeadas pela expansão colonial na América iniciam-se invariavelmente sobre os escombros de uma derrota”.<sup>34</sup> Neste processo, explica o filósofo Enrique Dussel, “[a] Europa então se estabeleceu como o ‘centro’ do mundo (no sentido planetário) e trouxe a modernidade e seu mito”.<sup>35</sup> Ao mesmo tempo, prossegue, “a América Latina também redescobriu seu próprio lugar na história da modernidade como a primeira periferia da Europa moderna. Desde o início, a América Latina suportou os efeitos da modernização global que mais tarde serão sentidos na África e na Ásia”.<sup>36</sup> E conclui dizendo que isso representou “o nascimento da *subjetividade moderna*”.<sup>37</sup>

Esta subjetividade, definida por uma epistemologia do Norte, ao carregar consigo a perspectiva e o imaginário de seus agentes idealizadores, classificou estas culturas “descobertas” como *exóticas* (algo que vem de fora, que não é originário do mesmo país; esquisito, extravagante), dedicando-se à dominação deste mundo inteiramente

novo que, além de profundamente diverso, parecia incompreensível. É neste sentido que a América passou a constituir, de muitos modos, uma fonte inesgotável de “maravilhas”, uma nova *possibilidade de leitura* e compreensão do mundo que revolucionou o sistema de pensamento existente até então. Deste modo, a descoberta de milhares de espécies naturais desconhecidas – vegetais, animais e minerais, além das espécies “híbridas” – provou a superioridade da observação direta da natureza em contraponto à lógica medieval baseada, sobretudo, em crenças religiosas. O “descobrimento”, nesse sentido, e o enfrentamento do *exótico* originou um interesse moderno absoluto pelo *diverso*. Assim, “[a] urgência imediata era classificar e nomear tudo. Acreditava-se que as coisas, uma vez nomeadas, podiam ser controladas”<sup>38</sup>, afirmam Burke e Ornstein.

A perspectiva eurocêntrica sobre o conhecimento do mundo permite afirmar, de modo definitivo, um dualismo visibilizado nas oposições Norte/Sul, Europa/não-Europa, Ocidente/Oriente, moderno/primitivo-tradicional, racional/irracional, científico/místico-mítico, como elenca o sociólogo peruano Aníbal Quijano<sup>39</sup>. É a partir desta visão de mundo dualista, opondo a “civilização ocidental” às “culturas exóticas bárbaras, selvagens e periféricas”, que se impõe o antagonismo conceitual e prático entre cultura e natureza, estratégia atualizada posteriormente pela Revolução Industrial com a equação rural/urbano, e que persiste até hoje.

Neste contexto, surgem os “Wunderkammern” – *gabinetes de curiosidades e maravilhas*, coleções construídas como experiências de organização e síntese deste Novo Mundo, reunindo elementos naturais de todas as espécies possíveis, mortas e vivas, incluindo a humana, além de conchas, artefatos, objetos, porcelanas, obras de arte e ornamentos os mais diversos, tidos como excepcionais, cuja materialização comprovava a existência destes outros territórios, através da observação, representação, coleta, catalogação, estudo e exibição destas espécies tidas como impressionantes. Elas, aos olhos do “civilizado”, possuíam algo de único, de raro ou inassimilável. Eram, muitas vezes, consideradas mágicas ou divinas perante a realidade e o contexto europeu.

Também chamado de “gabinete de singularidades”, “gabinete de arte”<sup>40</sup>, “câmara de artifício” ou “milagres”<sup>41</sup>, nomenclaturas herdadas das tradições medievais dos *milagres* e *maravilhas*, ou ainda chamado Teatro do Mundo (Theatrum Mundi)<sup>42</sup>, o gabinete propunha, conceitual e espacialmente, ordenar esta nova configuração da realidade,

tendo na *curiosidade* uma potência para investigação e descoberta dos movimentos ocultos que animam as coisas. O culto às curiosidades, como aponta Patrick Mauriès, buscava assim “o conhecimento de objetos liminares que estão na margem dos territórios cartografados, trazidos de volta de mundos desconhecidos, desafiando todo o sistema de classificação aceito”.<sup>43</sup>

De modo a organizar tal revolução de seres e materiais, o gabinete é dividido inicialmente em dois grandes conjuntos – *Naturalia* e *Artificialia*. O primeiro, referente às espécies naturais, é dividido em *Vegetalia*, *Animalia* e *Mineralia*, podendo ainda em alguns casos, incluir a categoria *Exotica*, composta por elementos tidos como “híbridos” (por exemplo, o coral, que era considerado pertencente a mais de um reino). Já o segundo, que trata de realizações humanas, dividia-se em *Scientifica*, que reunia instrumentos mecânicos e científicos, *Artefacta*, que incluía artefatos e miniaturas e, ainda, *Mirabilia*, contendo objetos tidos como “maravilhosos”, além de obras de arte (pinturas, esculturas e móveis). Tais categorias, cujos critérios foram evoluindo e se especializando ao longo do tempo, ganhando subdivisões e desdobramentos, foram posteriormente desenvolvidas pela ciência moderna, e seu modelo é utilizado até hoje.

Os primeiros gabinetes apareceram no norte da Itália no final do século XV, seguidos por outros exemplares multiplicados por toda a Europa entre os séculos XVI e XVII.<sup>44</sup> A variedade de objetos coletados era, desde o início, impressionante, refletindo não apenas a diversidade do Novo Mundo, mas a dimensão comercial e o poder de devastação dos impérios europeus, já que os gabinetes eram atrelados a um complexo e intrincado sistema de captura de espécies e recursos já no começo do século XVII.

Prova de tal abrangência é o fato de que “os artigos registrados em armários holandeses tinham origem em entrepostos de um mundo mercantil”, destaca Blom, “que incluía China, Índia, Indonésia, Austrália, regiões africanas diversas como Nigéria, Etiópia e Angola, as ilhas Malaca, o Caribe, as Américas do Norte e do Sul, Egito, Oriente Médio e até mesmo Groenlândia e Sibéria.”<sup>45</sup> Criando um sistema global que vasculhou todos os territórios não-europeus “descobertos” e invadidos, os gabinetes deram início à classificação e investigação de possíveis conexões entre espécies parecidas, levando em consideração agora uma nova totalidade.

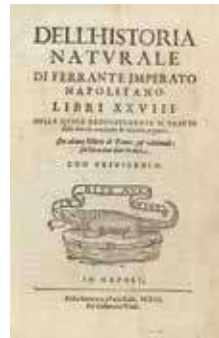


Figura 2: A coleção de Ole Worm (1588-1655), em Copenhague.

Figura 3: Gravura do gabinete de Francesco Calceolari (ou *Calzolari*) em Verona (1522-1609).

Figura 4: Gabinete da Família Dimpfel, em Regensburg (1668).

Figura 5: O gabinete de Ferrante Imperato em Nápoles, Itália (1672).

Figura 6: Página do livro “*Dell’istoria natural*”, publicado por Ferrante Imperato em Nápoles.

Figura 7: Gabinete de Ferdinando Cospi, Bolonha (1606-1686).

Figura 8: “O Gabinete de Cornelis van Der Geest”, de Willem van Haecht (1628).

Seus colecionadores-proprietários eram, em geral, membros da nobreza (como reis, lordes e aristocratas) ou burgueses (como farmacêuticos, médicos, apotecários, comerciantes ou jardineiros), que constituíam seus acervos com diferentes finalidades – tanto para divertimento, exibição, distinção social ou patrimônio material, demonstrando poder e erudição, como para pesquisa de caráter científico, tomando espécies e elementos naturais como repositórios de estudo, conhecimento e comparação, e na tentativa de conceber e representar uma suposta ‘totalidade da realidade’. As espécies do Novo Mundo serviam, naquele momento, à tradução, através de sua organização espacial, dos princípios de um mundo expandido, incluindo desde o macrocosmo planetário ao microcosmo das coisas invisíveis.<sup>46</sup> Assim, tanto o método “místico” como o analítico de colecionar buscavam responder aos desafios que as recentes descobertas demandavam, criando novos horizontes.

Os colecionadores buscavam reconstituir através dos gabinetes um lugar de contemplação, de maravilhamento (*émerveillement*), entre surpresa, admiração e espanto, compondo “um vasto teatro envolto em matérias singulares e imagens excelentes da totalidade das coisas”<sup>47</sup>, como definiu Samuel Quicchenberg, que em 1565

escreveu um tratado sobre como organizar as coleções. Desta maneira, “[a] esmagadora curiosidade assim como o status erudito induziu colecionadores a procurarem não apenas o que era belo e emblemático, mas também estranho e incompreensível”<sup>48</sup>, afirma Blom. Porém, mesmo sendo lembrados pelas singularidades, os gabinetes acolhiam todas as espécies sem exceções, mesmo as mais ordinárias. Sua proposta era formar inventários de toda a natureza, incluindo não apenas coisas estranhas e raras, mas também as mais comuns.

O objetivo dos curiosos era, portanto, penetrar nos segredos íntimos da criação, em seus mistérios, no que ela teria de mais fantástico – até chegar à essência que anima as matérias. Não por acaso, boa parte dos colecionadores era obcecada pela figura da morte (tanto pelas práticas de dissecação, embalsamamento e taxidermia, como pela lembrança de nossa efemeridade), num período histórico em que o imaginário cultural era catapultado de um conhecimento religioso que desmoronava. Os gabinetes conduziam o imaginário europeu diretamente aos conhecimentos “mágicos” de pajés e xamãs americanos, dos orixás e das divindades africanas, além de inúmeras lendas greco-romanas que estavam sendo desenterrados e dos diversos conhecimentos colhidos na Ásia, o que gerava um curto-circuito de crenças, culturas e modos de vida e representação.

A prática dos gabinetes – lugares reservados para a guarda e exibição das “maravilhas” – inicia-se com as “câmaras de tesouros” (*schatkamers*) que, desde a Idade Média, formavam coleções de caráter religioso, a partir de objetos e relíquias de santos do Oriente, recolhidas durante as Cruzadas, no caminho até a Terra Santa. Estas câmaras eram compostas por “pedaços de roupas ou objetos associados a certos santos durante suas vidas, partículas de poeira ou óleo coletadas em suas tumbas, ou mesmo pedaços de seus corpos”<sup>49</sup>, como descreve o historiador Patrick Geary. Posteriormente, ganhou outras influências formais, como o espaço esteticamente “absoluto” do *studiolo* italiano, que integrava geometria, decoração e mobiliário em madeira na criação de lugares totalmente organizados por uma lógica racional, com interesse regulador.

Se afirma Mauriès que “a primeira impressão ao entrar num gabinete era de um mundo em miniatura, um acúmulo de objetos em tal profusão que era difícil encontrar o caminho em volta dele; não havia começo nem fim”<sup>50</sup>, a organização espacial das

coleções, a partir do acúmulo desses “achados e guardados” de mundos distantes, representavam a opulência, a estranheza, a ambiguidade, a metamorfose desses mundos, além das propriedades médicas e mágicas de suas espécies. Ao serem categorizadas e classificadas, elas passavam a ser contidas em espaços específicos, armários e móveis, também chamados de *gabinetes*, que, através dos princípios da simetria, da proporção e da perspectiva, buscavam uma ordenação e uma representação “perfeita”, ideal de cada nicho da composição total, alegórica. Ao final, era mesmo diante de uma imagem do mundo que o colecionador se encontrava.

Encomendados para acolher uma miniatura do universo numa fragmentária composição de proporções, texturas, materiais, cores, além de uma multiplicidade de formas, estes armários eram feitos com materiais nobres como madeira, metais, com pedras e marfins incrustados. Sua construção e uso, de acordo com Mauriès, se inicia com “a noção de uma correspondência, mais ou menos misteriosa ou mágica, entre o homem e a natureza, entre o microcosmo e o macrocosmo”<sup>51</sup>, refletindo assim o caráter fundamentalmente ilusório da realidade, explorado na hierarquia das composições de modo filosófico, estético, “científico”.



Figura 9: “The Sense of Sight”, pintura de Brueghel e Peter Paul Rubens, 1617, que combina naturalia, instrumentos cinéticos, moedas, jóias, antiguidades e obras de arte.

Figura 10: Gabinete de Manfredo Settala (1666).

Figura 11: Desenho do arquiteto Jean-Baptiste Courtonne (1739) que retrata coleção de corais de Joseph Bonnier de la Mosson, um famoso gabinete do século XVIII em Paris.

Figura 12: Gabinete (móvel) datado do século XVII.



A disposição das coleções, marcada ao final por uma estética barroca excessiva, com as salas oferecendo o espetáculo de uma grande variedade de objetos pertencentes a universos diferentes, formava uma composição própria para despertar emoção e surpresa no público.

Aponta Blom que “o uso de cenários para valorizar e contextualizar os objetos”<sup>52</sup> servia para produzir um efeito de *mise-en-scène* nos gabinetes, incluindo proporções específicas para os tamanhos das paredes e da profundidade dos mobiliários, os tipos de abertura e altura das janelas, perspectivas e hierarquias visuais para valorizar determinados elementos, painéis pintados para enquadrar e contextualizar os animais em paisagens (dioramas), na busca de um esquema de interpretação e estética que confiasse a tais gabinetes veracidade.

Tal esquema seguia uma série de regras e procedimentos que valorizavam a perfeita integração dos armários aos espaços, utilizando formatos e materiais diversos de acordo com as diferentes culturas. Nestes gabinetes, que muitas vezes ocupavam não apenas um, mas diversos edifícios construídos para esta finalidade, havia ainda longas mesas para dispor e apresentar os acervos, facilitando sua exibição. Cada aspecto formal era, portanto, criado, codificado e investido de significado, através de analogias cuja função era afirmar uma visão de mundo ajustada à nova realidade, investindo-as de uma atmosfera misteriosa.

Em sua avidez por analogias, o gabinete representa, pela fragmentação setorizada de seus edifícios, salões, armários, nichos e gavetas, um sistema de organização que se apropria do caos mundial e o organiza, oferecendo a possibilidade de contemplar a maravilha de cada objeto, bem como a evidência material de terras distantes e de mundos desconhecidos – selvagens e exóticos. Esta catalogação utópica do mundo, em que seres da terra, dos mares e dos ares convivem junto às produções humanas, ansiava explicar, de modo pré-científico, questões relativas à vida e à morte, às leis da natureza e à existência das coisas.

Francis Bacon, considerado fundador da ciência moderna, defendia, por exemplo, que era preciso organizar, nos gabinetes, suas “forças de forma adequada, com propriedade e bom arranjo, como se fossem quadros vivos da descoberta dessas

questões que são objeto de investigação”.<sup>53</sup> A função didática destes gabinetes, portanto, era fundamental, num contexto em que boa parte das pessoas não sabia ler, adquirindo caráter doutrinador não apenas pelas imagens, como no período medieval, mas agora também por suas alegorias.

Estes “quadros vivos”, teatrais, dramáticos e barrocos, utilizavam diversos princípios da arquitetura renascentista e da cenografia utilizada então nos espetáculos e nas óperas de palco italiano. Seus edifícios surgiram no mesmo período em formato de ferradura, privilegiando os lugares de acordo com as hierarquias sociais e estratificando, assim, espacial e visualmente os diferentes grupos em diferentes andares e categorias de ocupação.

O teatro Olympico de Andrea Palladio em Veneza, de 1580, ou teatro Olympico de Sabbioneta, inaugurado entre 1588 e 1590, por exemplo, utilizam sucessivas perspectivas, que apareceram do século XVI em diante, a fim de ampliar ilusoriamente o espaço onde se desenrola a ação cênica. Do mesmo modo, as cenografias elaboradas pelo arquiteto Baldassare Peruzzi e seu discípulo Sebastiano Serlio, previam composições e elementos específicos para cada gênero, como a tragédia, a comédia e a farsa.

A intenção classificatória e totalizadora que compunha os gabinetes estava presente também nas pinturas – tanto utilizadas como documentos, com representação realista e função descritiva, de caráter científico, como alegorias, representando seres e elementos da natureza, como os quatro elementos (terra, fogo, ar, água), ou materializando conceitos como os quatro continentes, que modificaram a compreensão do mundo na época, ou os cinco sentidos (gosto, tato, visão, olfato e audição), assim como os sentimentos, vícios, virtudes e estados de espírito humanos e divinos.

Nas naturezas mortas, por exemplo, as flores traduziam a transitoriedade da vida e, as paisagens, uma tentativa de mapear o território e dominar a natureza tropical, selvagem. Um exemplo desta teatralização é o quadro “As quatro partes do mundo” (*The four parts of the world*), de Jan van Kessel, pintado entre 1664 e 1666. Nele, através de personificações alegóricas, os quatro continentes agora existentes – Europa, Ásia, África e América – são retratados em salões que reúnem suas paisagens, fauna, flora, riquezas e recursos<sup>54</sup>, enfatizando e valorizando suas mercadorias.





Figuras 13 e 14: “As quatro partes do mundo”  
 (*The four parts of the world*), de Jan van Kessel, pintado entre 1664 e 1666.

Neste sentido, a definição ‘Grande Teatro do Mundo’ (*Theatrum Mundi*) ou “Theatro totale”<sup>55</sup>, a partir da visão e compreensão do mundo barroco e seus espetáculos, expandida entre os territórios europeu e colonial, considera a vida como uma encenação composta por diferentes palcos, dramaturgos, atores, público e bastidores. Se Deus ou o Cosmos seriam então os regentes deste teatro natural, fantástico e surpreendente, as coisas e os fenômenos – do clima aos povos – constituiriam seus protagonistas, realizando suas performances. O conceito de *Theatrum mundi*, neste sentido, ilustra e promove, a partir de uma perspectiva urbana, do interior de um edifício, uma visão na qual a totalidade da “realidade”, que começava a ser redescoberta e desvendada, se mostra como uma grande encenação teatral amparada pelas materialidades, suas propriedades e poderes.

Este teatro assumiu várias formas, mantendo a formulação geral de que o mundo constitui uma soma maior que suas partes, uma reunião de seus diversos fragmentos espalhados, tomados a partir do padrão espaço-visual europeu. Neste sentido, “[o]s atores sociais de ambas as margens atlânticas eram interpretados e definidos a partir da leitura da cor da pele, dos códigos vestimentares, do vocabulário empregado, dos símbolos visíveis de sua ocupação”<sup>56</sup>, de acordo com o historiador José Maurício Alvarez. Neste período, portanto, vindo de um processo evolutivo de poder e riqueza que culmina com o excesso Barroco, “o homem vai se mover em um novo espaço, que nunca se cansará de chamar teatro do mundo, acrescentando-lhe ou suprimindo-lhe, segundo as épocas e os ambientes, esse ou aquele aspecto familiar do universo lendário ou experimental”<sup>57</sup> que integra seu imaginário, como aponta o historiador de arte Pierre Francastel.

Segundo o pesquisador Jorge Rivera, o Barroco remonta a uma época em que teatralidade afeta todas as expressões sensíveis, como “as noções estéticas, os usos retóricos, as práticas litúrgicas, as concepções e metodologias científicas, as atividades econômicas ou o exercício do poder político”<sup>58</sup>.

Neste contexto, a “noção de *theatrum mundi* excede a sua função metafórica para se constituir como uma caracterização ontológica, envolvendo todos os seres, os homens, as ideias, as paixões, os seres naturais, angélicos e divinos, e, em particular, implicando-se em todos os registros da subjetividade humana.”<sup>59</sup> Ainda segundo o autor, “esta extrema teatralização integra o real no ficcional, permitindo a consolidação progressiva de um espaço humano auto-referenciado, espaço de circulação das representações e dos modos de subjetividade, espaço cenográfico dos poderes enfim totalmente humanados”.<sup>60</sup> Esse é o território dominado pela subjetividade moderna.

Assim, além dos gabinetes, o conceito de “teatro do mundo” como totalidade conceitual e ontológica manifesta-se também no “Teatro do Globo Terrestre” (*Theatrum Orbis Terrarum*), considerado o primeiro atlas moderno, publicado a partir de 1570 com 31 edições em sete idiomas<sup>61</sup>. Este atlas definia a perspectiva e o modelo eurocêntrico não apenas geográfico, mas representacional, *cartográfico*, ensinando, e encenando, como “verdade” o ponto de vista europeu. “O Grande Teatro do Mundo”, por sua vez, peça escrita pelo espanhol Pedro Calderón de la Barca em 1634, apresenta uma concepção alegórica do lugar do homem no mundo, representando a tragédia da existência humana construída pelas próprias encenações sociais.

Além destes exemplos, a ideia de *theatrum* como ‘lugar de onde se vê’ foi utilizada também no “Teatro de Anatomia” (*Theatrum anatomicum*) da Universidade de Leyde, nos Países Baixos em 1594. Ali foi construído um anfiteatro de arena “levando ao palco a última fronteira de um mundo cada vez mais secular: a mortalidade”<sup>62</sup>, como destacou Blom, onde a dissecação pública de criminosos era realizada para fins tanto científicos como morais, pois, de acordo com o autor, a morte e a anatomia também “eram vistas como naturezas-mortas, como alegorias”.<sup>63</sup>



Figura 15:  
“Teatro do Globo Terrestre”  
(*Theatrum Orbis Terrarum*),  
o primeiro atlas moderno,  
1570.



Figura 16: Capa do “Teatro do Globo Terrestre”,  
que teve 42 edições publicadas entre 1570 e 1612.

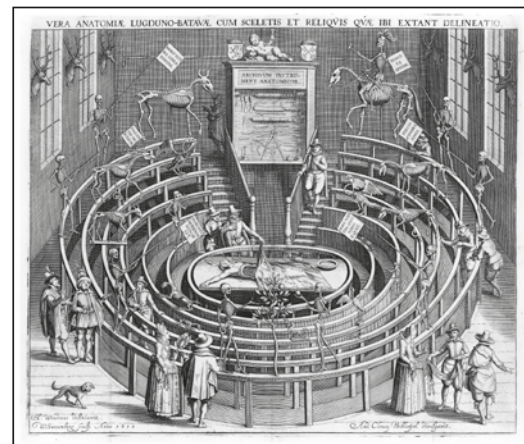


Figura 17:  
“Teatro de Anatomia” (*Theatrum  
anatomicum*) da Universidade  
de Leyde, nos Países Baixos  
em 1594.

Este teatro anatômico, um dos primeiros da Europa, aberto não apenas a estudantes e cirurgiões, mas também ao público, exibia também esqueletos de humanos e animais, múmias egípcias, antiguidades romanas e muitas outras “maravilhas” incomuns de todo o mundo, tornando-se uma atração turística. Neste modelo, o teatral e o expográfico se unem, efetivando um modo de apresentar/representar “a verdade da criação”, a partir de uma abordagem científica. Assim, é como um grande teatro alegórico, performativo, *destrutivo* e espetacular, que os gabinetes de curiosidades surpreendiam visitantes com seus cenários e exemplares exóticos, estrangeiros, maravilhosos, bizarros, monstruosos – objetos peculiares, inesperados ou assustadores<sup>64</sup>, como dizem Daston e Park.

Se, em nossa trajetória sociocultural, elaboramos em nossos imaginários memórias individuais e coletivas através de mecanismos diversos, (sobretudo o uso e apropriação de imagens que, uma vez compartilhadas, coletivizam-se, constituindo um modo de ver o mundo), estes acervos de seres e objetos, ao conectarem mundos diferentes, suspensos entre arte e natureza, morte e vida, investidos com novos valores, significados e poderes, carregando uma vibração e uma carga poética fascinante, tornaram-se decisivos para a definição de nosso imaginário global. Contudo, diante de tais “maravilhas”, não se pode esquecer sob qual preço este imaginário foi construído e consolidado. Este preço incluiu a devastação do Novo Mundo, da América e da África particularmente. Como concluiu Blom, “cada vez mais a Europa e a mente europeia confiavam em si mesmas”.<sup>65</sup>

Assim, em contraponto à perspectiva da *modernidade*, buscando outros modos de enquadrar tal processo, Quijano propõe o termo *colonialidade*, discutindo o mesmo fenômeno a partir de uma perspectiva do Sul. Neste sentido, questiono: se, por um lado, o gabinete oferecia um teatro excitante e sublime que encenava um mundo fascinante e selvagem para os europeus, como os pensar a partir dos territórios invadidos que forneceram as “obras e personagens” para a realização daqueles espetáculos? A resposta, acredito, nasce da compreensão que este teatro encenava, ainda hoje, a mais prolongada performance da destruição já existente.

As operações de desvastação orquestradas no Antropoceno, interromperam de modo perverso e definitivo, na continuidade dos modos de vida e existência dos seres, elementos, recursos e povos do Novo Mundo, proporcionando, ao longo dos séculos seguintes, em seus territórios de origem, o espetáculo de seus restos e escombros. Como aponta Quijano, “a partir da América, um novo espaço/tempo foi constituído material e subjetivamente: é isso que o conceito de modernidade denomina.”<sup>66</sup> Para o sociólogo,

[o] conceito de modernidade é responsável igualmente pelas mudanças nas dimensões materiais das relações sociais (isto é, capitalismo mundial, colonialidade do poder). Ou seja, as mudanças que ocorrem em todos os níveis da existência social e, portanto, acontecem com seus membros individuais, são as mesmas em suas dimensões material e intersubjetiva.<sup>67</sup>

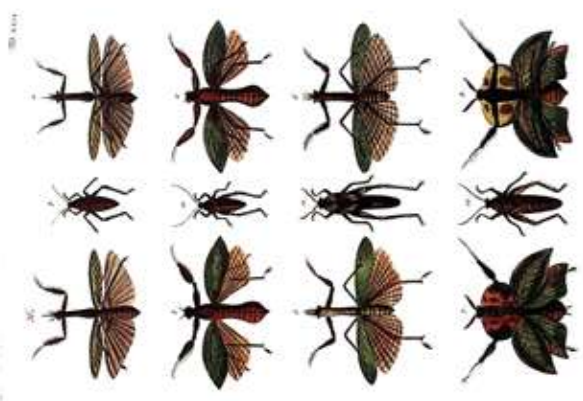
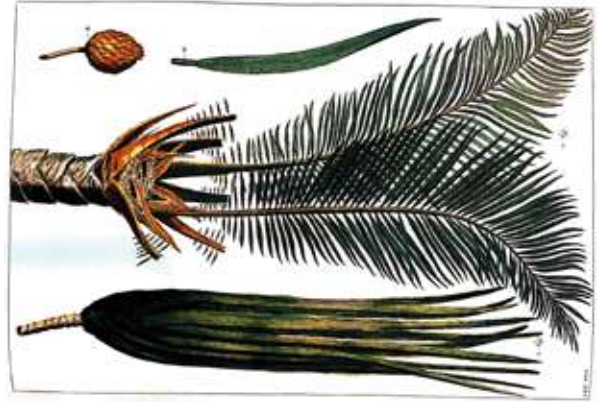
A dinâmica do circuito das maravilhas pressupunha uma codificação do mercantilismo através dos itens “maravilhosos”, muitas vezes comuns aos nativos, mas raridades impressionantes aos olhos dos estrangeiros. Entre os colecionadores que moravam no Brasil e intermediavam tais relações, circulações e travessias, o conde holandês Maurício de Nassau, conhecido como “o Brasileiro” – que habitou e governou a capitania de Pernambuco entre 1637 e 1644 – criou uma coleção exemplar obtida através de ajuda e de trocas com os indígenas, assim como outros nativos que lhe ofereciam presentes e agrados.

É conhecido o interesse de Nassau por “coisas estranhas”. Segundo Françaoso, “ao receber e oferecer objetos estrangeiros nas mais diversas situações políticas, Nassau tornou-se um exímio traficante do exótico.” Porém, destaca, “quase um século antes da chegada dos holandeses na América Portuguesa, já se havia estabelecido uma

importante rede de trocas interindígena, na qual as aves e suas penas figuravam como principal produto”<sup>68</sup>. Segundo Pomian, para os holandeses,

[a]s expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas mas também todo um novo saber, e novos semióforos<sup>69</sup>: tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, ídolos, fetiches, exemplares da flora e da fauna, conchas, pedras [...] Todos esses objetos, qualquer que fosse o seu estatuto original, tornam-se na Europa semióforos, porque recolhidos não pelo seu valor de uso mas por causa de seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas.<sup>70</sup>

Nos baús, são encontradas plantas secas, animais empalhados, conchas, corais, restos fossilizados, fragmentos de múmias, entre tantos outros objetos curiosos de um mundo remoto e desconhecido. Esses materiais eram obtidos na crença de que “a coleta e a classificação exaustiva da informação produziria”, explicam Burke e Ornstein, “a certeza necessária para a manutenção da estabilidade social, por revelar, de um modo novo e com novos tipos de provas, a ordenabilidade da criação de Deus e a regularidade das obras da natureza e da sociedade”.<sup>71</sup>



Figuras 18, 19, 20, 21: Espécies animais, vegetais e minerais do Gabinete de Curiosidades Naturais de Albertus Seba (1734 – 1765).

A partir deste princípio organizacional, os desenhos e descrições deste Novo Mundo, além das espécies coletadas, vivas, secas ou empalhadas, eram publicados a partir das Missões Artísticas francesa e holandesa, que documentaram em detalhes grande parte das espécies e dos artefatos dos povos originais, organizando-os em livros ilustrados altamente reproduzidos, dado o interesse comercial de suas descrições.<sup>72</sup> Estes documentos, que solidificaram a cultura dos *arquivos*, ao compartilharem as diferentes espécies numa espécie de “catálogo”, criavam desejos de posse nos colecionadores ávidos por elementos raros, funcionando também como um sistema de encomendas muitas vezes em larga escala, que atendia o consumo aristocrático e seus luxos extravagantes. Assim, por exemplo, menos de cem anos após a publicação e circulação do livro “Os pássaros da América”, de John James Audubon, em 1811, que trazia 435 imagens coloridas em tamanho natural, o papagaio Carolina, em 1904, já estava extinto. Além do caráter espetacular dos elementos colecionados, buscava-se também, através da comercialização global, novos recursos minerais, alimentos, novas matérias-primas para tecidos e para tudo o que pudesse enriquecer e inovar os impérios que, neste período, fizeram fortuna a partir de suas colônias.



Figura 22: Conchas catalogadas em arranjos geometrizados



Figura 23: O papagaio da espécie Carolina, que viveu na América, extinto em 1904.

As espécies do Reino Vegetal, pelas suas propriedades curativas e sua capacidade de conservação, eram colecionadas tanto em herbários secos como em jardins vivos, com as plantas aclimatadas em estufas, além de sementes. Já no Reino Animal, as espécies eram categorizadas seguindo, em geral, três critérios: “se eram comestíveis, se tinham uso na vida cotidiana dos homens (no transporte, trabalho ou vestuário) e, finalmente, se podiam ser domesticados”<sup>73</sup>, como destacou Françaoso. Do Brasil, entre araras, tucanos, jacis, jabutis, mutuns, galinhas da Guiné, patos, perus, pombas, cisnes, pavões, tigres, onças, tamanduás, quatis, saguis, cabras, antas, javalis, cotias, pacas e coelhos, além de diversas espécies de borboletas e outros insetos, eram transportados tanto vivos, mas também, dependendo da finalidade ou por razões de conservação, mortos, inteiros ou fragmentados. As partes de corpos de animais, como ossos, bicos, dentes, unhas, chifres, penas e peles, esqueletos e mandíbulas, eram comercializados com diferentes propósitos.

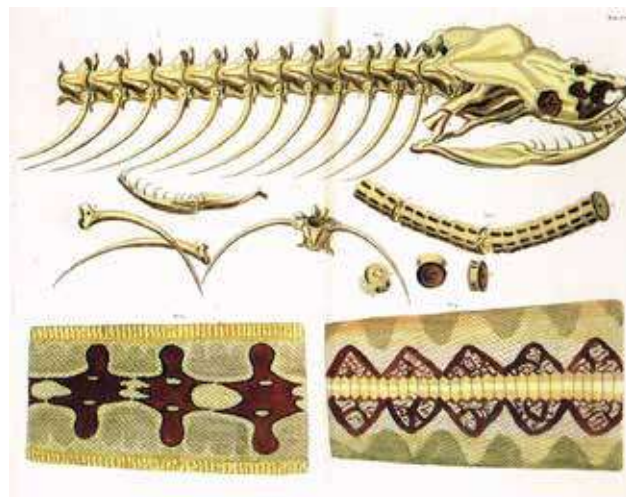


Figura 24: Partes selecionadas do esqueleto e pele de uma cobra jibóia.

Muitas mulheres indígenas comercializavam especialmente penas, pois, por sua tradição, possuíam técnicas para retirá-las sem matar as aves. Contudo, inúmeros animais seriam mortos para a retirada de partes específicas, como os marfins dos elefantes, o óleo das baleias ou a pele das onças. Outros, mais dóceis, eram inseridos no convívio social como *souvenirs*, como os saguis, que eram enviados para a Holanda “a fim de que com eles brinquem as moças ociosas”<sup>74</sup>. A maioria destes animais, no entanto, morria durante a viagem, aponta Wagener. Ainda, os papagaios brasileiros, que se destacaram nas coleções por sua distinção em falar e repetir frases, quando não sobreviviam à viagem, “eram empalhados ou mesmo cortados em pedaços, mas nem por isso perdiam seu

valor”<sup>75</sup>, destaca Françaoso. Com relação ao Reino Mineral, as pedras preciosas e não preciosas eram apresentadas não apenas como jóias, mas por suas formas estranhas ou cores esteticamente atraentes. Acreditava-se ainda em suas propriedades curativas, moídas em pó ou usadas como amuleto, ligadas aos conhecimentos dos xamãs.

*Artificialia* reunia, por sua vez, artefatos e objetos através dos quais percebemos o gênio humano rivalizando com as forças divinas, revelando o embate do homem com natureza, bem como o seu desejo de superação desta, tanto em criatividade como em perfeição. Era dividida nas seguintes subcategorias: *Artefacta*, cujos exemplares remetiam ao passado heróico da raça humana, reunindo antiguidades, medalhas, pedras gravadas, utensílios de cerâmica, madeira e metal, armas (como punhais turcos, arcos e flechas indianas) canoas, sapatos para neve, cachimbos, objetos etnográficos, indumentária ritual, bastões cerimoniais, cintos e colares; *Scientifica*, com instrumentos musicais, ópticos (telescópio, microscópio, luneta, astrolábio), mecânicos e científicos (relógios, pêndulos, termômetros, barômetros e autômatos); e, finalmente, *Mirabilia*, que incluía obras de arte, pinturas alegóricas, esculturas em pedra, marfim, madeira, objetos esculpido em coral, pérola, ouro, prata e outros metais nobres, mesclados em composições luxuosas e exuberantes, *híbridas*, juntando dois ou mais materiais diferentes na composição de uma única peça.



Figura 25: Taça de nautilu do Oceano Indo-Pacífico (1660 – 1680), frequentemente montada com ornamentos em prata, um raro e exótico espécime da natureza combinado com exímia artesanaria em metais preciosos que celebra o elemento água.

Figura 26: O navio de Vênus transportado por Netuno. Metais e corais, Augsburg, 1630.

Figura 27: Globo celestial com relógio, pertencente ao gabinete do Sacro Imperador Romano Rodolfo II (1579), objeto que une mecânica complexa e grande beleza estética, A astronomia no período era considerada "as asas da mente humana".



Além destas, a categoria *Exótica* reunia objetos exóticos, que deveriam possuir algo de único ou inassimilável, evocando o estranho e singular naquilo que nos rodeia, arriscando novas combinações e ampliando o repertório das diversidades que habitam o mundo. São exemplos as anomalias animais e humanas, hidras, dragões, monstros marinhos de duas cabeças, incluindo assim diversos mitos e lendas, como ossos de gigantes, chifres de unicórnio e esqueletos de sereia, ou ainda crânios humanos, de familiares e pessoas estimadas, especialmente não-europeus, que se tornavam “peças” do acervo. E ainda, objetos sagrados pertencentes a rituais de inúmeras tribos e culturas.

Enfim, o gabinete de curiosidades perfaz uma narrativa que começa nos tempos medievais com a persistência de mitos e lendas clássicas, expande-se com a exploração global do final dos séculos XVI e XVII, e inicia seu declínio a partir do final do século XVII, quando o Iluminismo reformula a noção de “maravilhoso” como supersticioso ou mesmo “vulgar”. Com a evolução dos estudos científicos e uma mudança de atitude em relação aos fenômenos naturais, os gabinetes foram desaparecendo durante nos séculos XVIII e XIX, tornando-se meras coleções, privadando-se a acervos públicos do Estado moderno, dando origem aos museus de história natural, de etnografia, de relíquias, artes decorativas, objetos e artes que conhecemos hoje, muitos deles ligados a universidades e centros de pesquisa. A partir de então, como afirma Blom, “[a] mente científica finalmente estava equiparada para dominar a ordem das coisas; de fato, de acordo com escritores revolucionários, foi a mente científica que estabeleceu essa ordem e a impôs ao universo”.<sup>76</sup>

Se no período anterior, há uma preocupação com o exótico, o bizarro, a aberração da natureza como uma lei em si mesma, na última fase, o interesse se dá por espécies representativas, exemplos típicos, que são usados para ilustrar os princípios da ciência. Essa abordagem taxonômica formou a base de categorização das ciências e dos museus modernos. Até hoje, tais acervos, parte deles ainda expostos, continuam a habitar a mente e a imaginação mundial, seguindo uma tradição formulada durante os séculos XVIII e XIX de apresentar os mundos periféricos a partir das “conquistas” realizadas pelas nações colonizadoras como documentos históricos significativos.<sup>77</sup>

Esta tradição criou também as Exposições Universais, baseadas nas inovações produzidas entre ciência, indústria, e uma vasta cultura do entretenimento, ligada aos

zoológicos, circos, parques temáticos de diversões e atrações <sup>78</sup>, além de dioramas, fantasmagorias, circo de horrores, *freak shows*, filmes de ficção científica, parques de diversões temáticos, hoje muitos deles obsoletos, ingênuos, produtos kitsch da “cultura de massa”.



Figura 28: Diorama anatômico de Frederik Ruysch (1638-1731), anatomista holandês e um pioneiro em técnicas de preservação de órgãos e tecidos, com esqueletos fetais em posições dramáticas.



Figura 29: Esculturas *Memento mori*, que nos lembram da efemeridade e finitude da vida.

O que se faz importante ressaltar aqui, e questionar, é como estas histórias podem ser contadas, retratadas, imaginadas e representadas tomando a perspectiva do *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, no âmbito de uma pesquisa interessada em processos de formação de imaginários híbridos entre os modos clássicos de representação e nossos posicionamentos. Ao utilizar tais arquivos como referência, é preciso lembrar-se, antes, do processo de destruição que deu origem a tais revoluções e os preços pagos por suas periferias, com a extinção de inúmeras espécies, conhecimentos e culturas de centenas de povos que habitaram, e ainda habitam, estes territórios. Se nestes processos “é preciso descolar, por assim dizer, o núcleo do passado de um invólucro de imagens pré-fabricadas que nos impedem de percebê-lo em sua verdade”<sup>79</sup>, como aponta Gagbenin, como compreender e posicionar-se diante de tal sequência de barbáries e seus impactos, que nos impõem definitivamente, há tantos anos, seu imaginário e seu conjunto de crenças?

A transição pós-moderna é concebida como um trabalho arqueológico de escavação nas ruínas da modernidade ocidental em busca de elementos ou tradições suprimidas ou marginalizadas, representações particularmente incompletas porque menos colonizadas pelo cânone hegemónico da modernidade que nos possam guiar na construção de novos paradigmas de emancipação social.”<sup>80</sup>

Torna-se tarefa, portanto, do *cenógrafo expandido a partir do Sul* tomar tal imaginário “oficial” (arquivado) de modo crítico, numa perspectiva que relativiza sua narrativa como definitiva, contrapondo nossas percepções, depoimentos e imaginações entre escombros, em contínua devastação, cujas sequelas estão cravadas em nossos corpos, identificados ainda com certa nostalgia por imagens romantizadas do olhar do estrangeiro, que tende a vê-las eternamente como “exóticas”.

## O “GABINETE DOS DESINTERESSES E MEDIOCRIDADES”

As coisas que os líquenes comem  
 – sapatos, adjetivos –  
 têm muita importância para os pulmões  
 da poesia.  
 Tudo aquilo que a nossa civilização  
 rejeita, pisa e mija em cima,  
 serve para poesia<sup>87</sup>

Manoel de Barros

O “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” é uma reflexão sobre o processo de produção, consumo e descarte de objetos e materiais, bem como sobre sua excessiva acumulação e entulhamento na paisagem contemporânea. A partir da investigação deste Gabinete, num mundo que segue em constante devastação, proponho converter, nesta perspectiva *do Sul*, as “curiosidades” em *desinteresses* e as “maravilhas” em *mediocridades*. Esta proposta surge como resultado das práticas realizadas pelo *cenógrafo em campo expandido ao atravessar contextos diversos*, cujo repertório encontrou e coletou, em seus percursos, fragmentos e restos sem interesse, amorfos, restos quaisquer, medíocres.

Dos recursos naturais extraídos e povos originários dizimados do início do processo de colonização até a atualidade, nosso território tem se constituído como depósito de descarte de todos os tipos. Neste, entre plásticos e lixo tóxico, florestas, cortiços e museus incendiados, a *destruição* materializa-se pela devastação diária à qual somos submetidos, configurando um permanente estado de catástrofe, de sucessão de desmontes naturais, espaciais, materiais, político-econômicos e socioculturais.

É, portanto, através de um fazer que tem lidado constantemente com as *ruínas*, os *escombros* e os *restos* que esta proposta é formulada, entre a performatividade dos materiais descartados e a precariedade melancólica das paisagens devastadas. O Gabinete, enquanto acervo, portanto, funciona como alegoria de nossa *existência invisibilizada*.

O estado ruinoso brasileiro, espécie de “característica forçada”, tem definido, em diversos contextos, certa identidade e imaginário. Como constata González-Ruibal,

[o] Brasil é um país de ruínas: de civilizações indígenas que agora estão expostas por outro processo de ruína: a destruição da floresta tropical; dos fortes coloniais, cidades e missões; do modernismo conservador na virada do século XX; das fantasias modernista-autoritárias nas décadas de 1930-40 e fantasias modernista-futuristas da década de 1960; ruínas das favelas atuais, onde a construção e a destruição são tão profundamente enredadas que são impossíveis de desembaraçar.<sup>82</sup>

Deste modo, é a partir do *inverso das narrativas* – os avessos da civilização – que proponho abordar os gabinetes de curiosidades, tomando suas intenções, valores, políticas e crenças a partir da colonialidade, visibilizando, colecionando, arquivando e manipulando assim fragmentos destas paisagens arruinadas que compõem nosso espetáculo de demolições, nosso teatro ou *ópera da destruição*. “A verdade é que a ideia de decadência tem sido proeminente no imaginário brasileiro desde pelo menos o século XVIII”, afirma González-Ruibal, “mesmo antes das cidades terem tido tempo de se desenvolver e se tornarem monstros entrópicos, canibais amorfos que devoram o país e são comidos por sua vez pela chuva, calor, vegetação e por eles mesmos”.<sup>83</sup>

Simultaneamente com uma temporalidade pré e pós-moderna, “as ruínas do Brasil são ilustrativas do papel do capitalismo predatório na produção rápida de riqueza material e rápida ruína. Elas também mostram eloquentemente o elo indissolúvel entre a metrópole pós-industrial e os fenômenos mais amplos de ruína – da natureza em primeiro lugar”<sup>84</sup>, conclui o arqueólogo. Entre os escombros dos espetáculos barrocos movem-se, portanto, os restos destas operações, agora neobarrocos, decadentes, fantasmagóricos e monstruosos, proliferados por todos os lugares do planeta, coletados aqui e ali, pelos cantos e bordas, em minhas travessias. Assim, mobilizo os conceitos investigados nas seções anteriores – Precariedade, Performatividade e Materialidade –, tomando-os como campos de linguagem sobreviventes, que habitam os processos de decomposição, alimentando-se deles para originar novas vidas. Como afirma Sousa Santos, “[a]s ruínas geram o impulso da reconstrução e permitem-nos imaginar reconstruções muito distintas, mesmo se os materiais para elas não são senão as ruínas e a imaginação”.<sup>85</sup>

Assim, portanto, as travessias realizadas nesta pesquisa, paradigma do cenógrafo expandido do Sul, ao apresentar experiências complementares, sobrepostas e até antagônicas, compõem uma cartografia que se faz entre as coisas, em movimento permanente, buscando em seu caráter precário sua lógica e potência. Transito entre

discursos, perspectivas e desejos de lá e de cá, questionando, repensando, propondo modos decoloniais. Experimentando. “Enquanto se transita, o sentido das transformações é ambíguo se não mesmo opaco. No entanto, apesar disso vale a pena falar de transição para salientar a necessidade de experimentação e interpelar o sentido das transformações, por mais fugidio que ele seja”<sup>86</sup>. Desta maneira, no cruzamento destas travessias, é que apresento este gabinete de curiosidades, idealizado a partir de meu olhar-sul, feito dos meus restos e dos restos de outrem que coletei.

Como, portanto, este gabinete formou-se?

Fascinado pela materialidade, qualidade estética, possíveis performatividades e pelo caráter de exceção associado a estes materiais destruídos, abandonados e em processo de decomposição, passei a observar o cotidiano das diferentes cidades e contextos que atravessei, suas áreas simbólicas de produção de riqueza, assim como áreas comuns, tanto urbanas como rurais, procurando por sobras em suas ruas e lixeiras, vasculhando seus descartes, interessado naquilo que não tem mais serventia ou valor, que já não pode ser utilizado, comercializado – aquilo que perdeu seu reconhecimento.

O projeto envolveu a coleta de fragmentos de objetos e materiais tanto acumulados em áreas internas de diferentes edificações, como abandonados em espaços externos, em Ribeirão Preto, São Paulo, Cotia, Embu das Artes, Taboão da Serra, Santo André, Santos, Campinas, Belo Horizonte, Sabará, Diamantina, Tiradentes, Congonhas, Rio de Janeiro, Paraty, Salvador, Florianópolis, Manchester, Salford, Londres, Brighton, Blackpool, Liverpool, Lisboa, Paris, Genebra, Praga, Berlim, Taipei, Nova Iorque, New Jersey, Coney Island e Tromsø, de 2005 até 2020.

Contudo, as coleções não se organizam através dos locais, mas sim das diferentes categorias materiais, tomadas por seus imaginários culturais globalizados. Não se trata, portanto, de demonstrar através da produção de resíduos de diferentes lugares, das características específicas de determinado comportamento sociocultural – a materialidade efêmera das novidades e suas embalagens, assim como a obsolescência programada se estendeu de modo mais ou menos semelhante em todos os territórios visitados –, mas de apresentar tais conjuntos como uma *assemblagem global*, feita de

restos coletados em diversas partes. Trata-se de formar pequenas ilhas vagueantes que, ao serem agrupadas em novos arranjos, evidenciando suas materialidades e diferentes processos de envelhecimento, conformam um mundo diariamente descartado, deixado para trás.



Figuras 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36:  
Registro de materiais descartados e coletados em diferentes cidades.

Ao realizar um percurso variado, majoritariamente ocidental, num período de 15 anos, em cidades com diferentes perfis socioeconômicos, é possível identificar como diferentes tipos de coisas descartadas se repetem com assiduidade em todas as paisagens, situação cada vez mais normatizada. Assim, acredito, o que nos identifica globalmente, além do consumo e da busca por espetáculos, seria nosso “caráter destrutivo”, a assustadora produção de resíduos e o contínuo processo de devastação, contaminação e precarização de recursos e ambientes e suas consequências.

É nesta perspectiva que “[o] futuro nos defronta com sérias dificuldades herdadas desde o passado distante”<sup>87</sup>, como nos lembram Burke e Ornstein, pois “[n]o início, mal se notavam as marcas deixadas por nossos machados em meio às incomensuráveis riquezas do planeta. Por isso demos pouca atenção à destruição, olhamos sempre em frente na direção de um horizonte inalcançável”.<sup>88</sup> Porém, prosseguem, “o mundo moderno está agora tão interconectado que esses efeitos locais começaram a formar padrões globais de destruição que penetram a mais fundamental fonte de sustentação do planeta”.<sup>89</sup> Assim, de áreas imensas a minúsculos fragmentos, a narrativa e lógica do descarte nos enreda sem que, contudo, a percebamos como tal, já que se encontra totalmente integrada ao nosso modo de vida.

Deste modo, passei a coletar os materiais durante esta trajetória com diferentes interesses, carregando-os por longas distâncias durante inúmeras viagens. Estes restos, somados a outros restos de outros projetos realizados, aos quais se somam tantos outros restos do acervo da UAP, me levaram à compreensão de que formava um gabinete, e que, a partir daí, seria possível seguir um percurso ou uma cartografia interessada na desmontagem do processo cenográfico ou, antes, na sua dissolução, performatização, corporificação, junto e em atrito com as coisas. O processo cenográfico, nesse sentido, atravessa diferentes geografias, lugares e contextos, e o *cenógrafo expandido*, sozinho ou acompanhado por outros artistas, produz experimentos pelo caminho utilizando diferentes linguagens. O “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” compõe, portanto, uma “coleção” em permanente dissolução; um repertório provisório de resíduos, rugosidades, manipulações e performances precárias. Como pequena coleção de ruínas da cultura material, este Gabinete arranja-se como um *teatro do mundo destruído* ou *teatro do mundo a partir de uma perspectiva do Sul*, situado no *futuro do pretérito*.



Como um dispositivo, ele propõe “operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação”<sup>90</sup>, como sugere Gagnebin, não para reconstitui-lo, mas recriá-lo. Nesta perspectiva, a decrepitude dos materiais e imagens coletadas revela uma estética fantasmagórica e monstruosa, cujo assombro se dá diante da constatação de que tais resíduos nos pertencem.

Nesse sentido, as coleções aqui apresentadas mantêm a estrutura do gabinete de curiosidades não para seguir sua tradição, mas para evidenciar o que dele restou. Os reinos naturais, despedaçados, devastados e extintos – aqui localizados no futuro do pretérito, aludindo a possibilidades arruinadas, interrompidas – opõem-se aqui, em seus aspectos formais, aos novos reinos artificiais criados – alguns ancestrais, outros modernos ou contemporâneos – em suas qualidades e temporalidades. Estes novos reinos retratam um passado recente, “arqueologia de nós” e de nossa civilização. Assim, *Naturalia* inclui os 3 reinos: *Vegetalia* (vegetal), *Animalia* (animal) e *Mineralia* (mineral). *Artificialia*, por sua vez, inclui materiais artificiais fabricados a partir dos materiais naturais, seus desdobramentos produzidos de modo industrial: *Papel* (a partir do vegetal), *Tecido* (a partir do vegetal e animal), *Plástico* (a partir de resinas derivadas do petróleo, mineral), *Vidro* e *Cerâmica* (a partir do mineral). Se, nos séculos XVI e XVII, a noção de categoria era utilizada como modo de organização e compreensão dos universos naturais e dos criados pelo homem, ao inverter tal intenção, o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, como um *reino das coisas em dissolução*, performa a dimensão do que sobrou.



Figura 37: Diagrama do “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”.

É neste sentido que esta coleção, ao decompor-se permanentemente, *encena sua própria destruição*. Revela o estado ruinoso e a narrativa de um mundo em finitude, interrompido, alegoria de nossa própria condição, hoje periférica e não-periférica, ao mesmo tempo. Se como afirmou Walter Benjamin, “não há documento de civilização que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie”<sup>91</sup>, temos no Barroco e seus luxos um reverso deste excessivo processo, cujo legado constrói secularmente na América Latina “uma forma excêntrica de modernidade”<sup>92</sup>, como define Santos, não exatamente melancólica, mas subversiva, feita a partir de “um caráter aberto e inacabado que permite a autonomia e a criatividade das margens e periferias”<sup>93</sup>, como aponta Santos, cuja precariedade tornou-se modo de vida.

Se o Barroco europeu representou “um tempo de crise, mas também de transição para novos modos de sociabilidade possibilitados pelo capitalismo emergente e pelo novo paradigma científico, bem como para novos modos de dominação política baseados não apenas na coerção, mas também na integração cultural e ideológica”<sup>94</sup>, em suas periferias, tal transição nunca se completa, gerando uma “subjetividade barroca”<sup>95</sup>, caótica, que anda em círculos, buscando desvencilhar-se de tal condição. O resultado, “inspirado por uma imaginação centrífuga, posicionada entre desespero e vertigem, é um tipo de sociabilidade que celebra a revolta e revoluciona a celebração”.<sup>96</sup> Assim, ao imaginar tal estética latina e brasileira, como *neobarroca*, o pesquisador Denilson Lopes, explica que

[a] permanência do imaginário barroco até seu afloramento atual como neo-barroco na América decorre de algumas especificidades. Diferente da Modernidade do século XIX, a latino-americana, ou ao menos a brasileira, aparece não só como destruição do velho, mas auto-implosão perplexa, sem futuro, nati-morta. Se Walter Benjamin via no capitalismo um sonho do qual despertaríamos pela utopia, na América Latina, há um pesadelo incessante, permanente catástrofe. O Neo-Barroco emerge numa simultaneidade de mundos, entre o arcaico, o novo, o patriarcalismo rural, o capitalismo urbano, e mais recentemente, a sociedade de imagens midiáticas. O Neo-Barroco é fruto de duas crises: a da instalação de uma modernidade tardia no século XX, que na Europa aconteceu no século XIX, e uma crise da própria Modernidade, em especial do individualismo.<sup>97</sup>

Esta dupla crise caracteriza uma condição que busca modos de conviver com todas estas camadas sobrepostas, sempre em trânsito, atravessando de uma para outra, manipulando-as conceitual e fisicamente, enquanto coletamos e experimentamos nossos restos. “Ao mesmo tempo, moderno e contramoderno, o Neo-Barroco constitui sua

estética pós-modernista [...] como um trabalho arqueológico que só inscreve o arcaico do Barroco para alegorizar a dissonância da modernidade e cultura da América Latina”<sup>98</sup>, afirma Chiampi. Neste sentido, nos lembra Santos que “[a] partir do século XVII, as colônias ficaram mais ou menos sozinhas, numa marginalização que possibilitou uma criatividade cultural e social específica, agora altamente codificada, agora caótica, agora erudita, agora vernacular, agora oficial, agora ilegal”.<sup>99</sup>

Ao enquadrar o Barroco nas colônias, como o processo de extração de recursos, de devastação do território de modo predatório e de extinção de inúmeras espécies, o Neo-Barroco, neste sentido, atualizaria a condição de excesso, não pela presença, mas pela escassez. Nesta perspectiva, o Neobarroco configura um modo de ver, uma perspectiva do *cenógrafo expandido situado a partir do Sul*. É por isso que as imagens aqui produzidas se constituem sempre de modo fragmentado. Elas são alegóricas, pois estilhaçadas, impossíveis de representar como unidade acabada.

Nessa perspectiva, é buscando um imaginário que englobe tal condição que a alegoria torna-se “uma articulação de fragmentos em meio à fúria destruidora do presente político, social e econômico”<sup>100</sup>, como descreve Lopes, já que, apesar das distinções, é justamente “[o] que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”<sup>101</sup>. Portanto, o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” configura-se como um *lugar de luto*.

A alegoria torna-se sua maneira de imaginar, pois inacabada, fragmentária, decadente, resultado de um “cosmopolitismo subalterno”<sup>102</sup>, como definiu Santos, cuja “novidade reside, acima de tudo, em ter um profundo sentido de incompletude, sem contudo ambicionar a completude”.<sup>103</sup> Assim, entre ruínas do Norte e do Sul, atravessando ambos os territórios de modo transversal, o *cenógrafo expandido do Sul*, ao incorporar ainda a figura do cartógrafo, vai mapeando, à medida que se move pelos espaços, os fragmentos. Este gabinete, portanto, que reúne tais cacos e desinteresses, mira seus espelhos para as paisagens ao seu redor e questiona: o que restou? Tal imaginário, híbrido, expandido, ao reunir fragmentos de diferentes partes do mundo, configura-se como um indício, uma *coleção de cascas e embalagens* que recolho destas paisagens desoladoras, que não foram reconstruídas após suas catástrofes.

Operar por alegorias seria, portanto, um caminho possível para dar significado aos excessivos fragmentos, como num teatro do mundo esfacelado. Num cenário arruinado, este acervo neobarroco de fragmentos colecionados e recombinaos forma uma geografia – um arquipélago – que narra um mundo em ruína, cujos vestígios (ilhas) revelam algo desinteressante, sem valor, despercebido, que se naturalizou-se e se vulgarizou até sua invisibilidade medíocre.

Diante da velocidade da obsolescência, da morte, da finitude, a coleção funciona, portanto, como um *museu vivo, precário e movente*, “reino das coisas descartadas”, geografia “real” e performativa que narra minha trajetória; percursos e perambulações feitas ao vasculhar o território do comum, me debruçando sobre lixeiras, caçambas, esquinas, cantos, dobras, encarando suas fraturas em busca de seus dejetos, forçando-os a significar. Assim como os elementos coletados do novo mundo fascinaram por suas estranheza, exotismo e monstruosidade os olhos cristãos europeus, este Gabinete Neobarroco dos Desinteresses e das Mediocridades, a seu modo, recompõe e subverte a partir dos cacos, fixando-se no território do fantástico, do sagrado, de conexão das coisas com suas origens.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/gabinete.html>

## COLEÇÕES, ALEGORIAS, MONSTROS E FANTASMAS

De que serve esta beleza deformada, essa elegante deformidade? <sup>104</sup>

**Bernad de Clairvaux**

As coleções do “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” reúnem – através dos agrupamentos provisórios e efêmeros de coisas, seus arranjos e composições – assemblagens, arquipélagos, constelações, universos, “heterotopias do tempo que se acumula indefinidamente” <sup>101</sup> e conformam um *pequeno teatro material do mundo visto a partir do Sul*. Se, neste caso, “[a] salvação não consiste em uma recriação inteiramente nova, mas em um longo e paciente recolhimento desses pedaços perdidos e dispersos” <sup>106</sup>, como aponta Gagnebin, cuja assiduidade ou “raridade” varia nas paisagens por onde transitei, ao acolhê-los e manipulá-los, suspendo provisoriamente sua rota prevista de morte e esquecimento. Porém, tal salvação não garante que os materiais retornem, posteriormente, aos seus rumos, mantendo assim o mesmo ciclo sistêmico de destruição e contaminação.

Nos velhos gabinetes de curiosidades, uma aparente indisciplina, confusão ou desordem entre os elementos, que aos poucos ia tomando forma, ocupando a Ciência e a Arte com inúmeras subdivisões e gavetas, guardava justamente em sua lógica pré-barroca um modo de compreensão do mundo que ia se tornando progressivamente classificável. O gabinete dos desinteresses, diferentemente, e suas coleções feitas de desfalecimentos e abandonos anônimos, ao materializar o avesso do luxo através dos restos do espetáculo cotidiano, numa alegoria “[d]a visão da transitoriedade das coisas” <sup>107</sup> e seus desperdícios, afirma um mundo em esquecimento, uma assemblagem de restos que, ao germinarem juntos, originam outras possibilidades de compreensão das relações entre as coisas. Se “é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica” <sup>108</sup>, como aponta Benjamin, “não se pode considerar de modo algum acidental essa relação do alegórico com o caráter fragmentário, amontoado e desordenado de um quarto de mágico ou de um laboratório de alquimista, como os conheceu o Barroco” <sup>109</sup>. Esta desordem revela, portanto, uma espécie de procedimento criativo, método, condição, modo de conhecimento.

Assim, tomando a “matéria fracassada” como a “elevação da mercadoria à condição de alegoria”<sup>110</sup>, as coleções – materiais (acervo) e digitais (imagens) – apresentam um contra-imaginário do espetáculo midiático, afinal “[f]oi o mesmo espetáculo que ocupou tanto os homens da era barroca; em especial, não se pode explicar a imagem de mundo do alegorista sem o envolvimento passional provocado por esse espetáculo”.<sup>111</sup> Neste sentido, estes gabinetes dos desinteresses da era contemporânea, “fisiognomia do mundo das coisas”<sup>112</sup>, são compostos também pelos depósitos, aterros, lixões e outros sistemas de produção de restos. Ao nos encararem com suas formas informes, disformes, esses restos desafiam a compartimentação de classificações, pensamentos, disciplinas e espaços aos quais temos nos dedicado, demonstrando alegoricamente nossa história como “protopaisagem petrificada”.<sup>113</sup>

Contudo, é preciso lembrar que esta cultura do colecionador “floresce[u] nos impérios comerciais europeus, gerando ‘uma riqueza sem precedentes’”<sup>114</sup>, como aponta Blom. Se com esta cultura, uma nova compreensão do mundo se instala, faz-se importante, nestas operações de translação, compreender as intenções de nossos referenciais artístico-culturais, para discuti-las à luz de nossa perspectiva. A partir de então, a natureza, submetida a certa continuidade, seria reduzida a uma catalogação taxonômica, cuja intenção “define um certo modo de ser para a linguagem, os indivíduos da natureza, os objetos da necessidade e do desejo; esse modo de ser é o da representação”<sup>115</sup>, aponta Foucault. Para ele, “[o] que se esgueirou entre esses teatros e esse catálogo não foi o desejo de saber, mas um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso. Uma nova maneira de fazer história.”<sup>116</sup>

Nesta nova dimensão, “o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde, despojados de todo comentário, de toda linguagem circundante, os seres se apresentam um ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis”<sup>117</sup>, como destaca o filósofo, e “é nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado que os historiadores do século XIX se empenharão em escrever uma história enfim ‘verdadeira’”.<sup>118</sup> Contudo, apesar da indubitável importância que assumiram tais espaços e suas lógicas para “a classificação [...] das palavras, das línguas, das raízes, dos documentos, dos arquivos”<sup>119</sup>, como destaca o autor, tais operações representam, com seu princípio de ordenação, um mundo forjado, falsamente organizado, pois unilateral.



Figura 38: O Gabinete Natural de Levin Vincent em Amsterdã, 1706, com coleções de Naturalia incluindo animais preservados em vidro, corais, conchas e minerais.

Figura 39: As coleções da Biblioteca Imperial, em Viena, no final do século XVII, entre livros, objetos e elementos expostos.

Neste sentido, afirma o crítico Peter Bürger, “[o] alegórico cria sentido ao reunir esses fragmentos de realidade isolados. Trata-se de um sentido dado, que não resulta do contexto original dos fragmentos”.<sup>120</sup> Ainda segundo Bürger, a alegoria “reúne claramente dois conceitos da produção do estético, dos quais um diz respeito ao tratamento do material (separação das partes do seu contexto) e o outro a constituição da obra (ajuste de fragmentos e fixação de sentido)”.<sup>121</sup> Os resultados, imprevistos, caóticos, monstruosos, funcionam como agrupamentos performativos temporais, coleções do que foi possível reunir.

Assim, como aponta Benjamin, se “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador”<sup>122</sup>, ao ser “tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo”<sup>123</sup>, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* percebe que “o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana”, segundo Benjamin. “Este arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem num dicionário está para uma ordem natural”<sup>124</sup>. A alegoria, ao tornar-se linguagem, funciona como “uma completa enciclopédia mágica, uma ordem do mundo”<sup>125</sup>, libertando (provisoriamente) os elementos de sua condição de mercadoria, permitindo que personifiquem seus monstros e incorporem seus fantasmas. Deslocando sua percepção, reenquadrando sua perspectiva, imerso em seu mundo de coisas, o colecionador-cenógrafo-alegorista ousa imaginar, em suas coleções, outras configurações, realidades, mundos e perspectivas.

Inicialmente, as coletas para este novo Gabinete se deram por características formais que me chamavam atenção, despertando interesses que foram se agrupando de modo informal, amontoados ou em caixas. Entre fragmentos de móveis e objetos quebrados que instigam com suas formas incompletas, os papéis, por exemplo, ao se tornarem uma categoria colecionável, passaram a despertar novas possibilidades de configurar subgrupos a partir de seus padrões de estampas, cores, espessura e brilho, diferenciando-se entre papéis de presente, de seda, de parede ou cartazes. Contudo, as seleções apresentadas não diferem entre si apenas pela propriedade dos materiais, mas pelo comportamento físico, pelo processo de entropização, pela forma produzida.

Os restos, com suas formas inacabadas, apresentam em seu processo de transmutação e decomposição, um “desencantamento” que se dá em camadas, num processo que gera inúmeras *dobras*, afrouxamentos entre as cascas e os tecidos internos das matérias. Da mesma maneira que os seres naturais percorrem em seus corpos uma trajetória de desfalecimento, materiais como o tecido, o papel e o plástico, dada a maleabilidade e a elasticidade específica de cada um, também se comportam com características semelhantes, derramando-se ou espatifando-se. As camadas criadas com o tempo – literalmente seu peso – passam a se incorporar e a adensar os materiais que, ao envelhecer, murcham, dobram-se, ocos, vazios, despreenchidos. Esta estética da decomposição, barroca, repleta de panejamentos, melancólica, permite que as matérias sejam tomadas por suas formas arruinadas, encaradas a partir de sua dissolução.

Figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46: Registro do comportamento dos materiais descartados, formando conjuntos ou coleções. Detalhe do plástico e seus panejamentos.





Neste sentido, proponho uma *operação alegórica* que lê, através das dobras, uma característica *neobarroca*, arrastada através de séculos de colonialidade latino-americana, brasileira, que, ao chegar à sua configuração, descortina seu anti-espetáculo. Em camadas, tais dobras revelam a teatralidade, resultante de cenários e paisagens devastadas, pós-espetaculares. Através do caminho de volta ao território em pedaços, na coleta destes fragmentos, podemos enxergar, portanto, as marcas de nossos destroços. “Chamamos esse retorno a múltiplos passados, humanos e não humanos, de ‘fantasmas’. Toda paisagem é assombrada por modos de vida passados”<sup>126</sup>, afirmam Gan, Tsing, Swanson e Budandt. Anteriormente, Marx e Benjamin já haviam apontado tal fantasmagoria no caráter fugidio e fetichista da cultura da mercadoria e sua produção cíclica, destrutiva e ilusória de entretenimentos e novidades.

Os restos, fantasmas que emergem destas materialidades diversas, incluem todos os seres vivos e os elementos da natureza mortos como “matéria-prima” a ser consumida que apodrece diariamente, além dos resíduos industriais, plásticos e químicos que, carregados pelos “ventos do Antropoceno”<sup>127</sup>, vagam pelas ruas, jardins, sarjetas, bocas de lobo, rios e terrenos baldios, contaminando, de modo invisível, microscópico, os solos, o ar e as águas.

“Os fantasmas estão por toda parte”<sup>128</sup>, afirmam os pesquisadores, “um verdadeiro jardim de fantasmas”, aqueles que “não podemos ver e aqueles que escolhemos esquecer”<sup>129</sup>. Eles nos assombram com suas histórias. “Ao nos mostrar o Progresso e a Extinção – o entrelaçamento histórico da vida com a morte em paisagens arruinadas –, os fantasmas apontam o caminho”<sup>130</sup> em direção a uma percepção mais ampliada de nosso comportamento ocidentalizado, civilizatório, destruidor. “Os fantasmas apontam para o nosso esquecimento, mostrando-nos como as paisagens vivas são imbuídas de trilhas e traços anteriores”<sup>131</sup>.

A fantasmagoria – uma tradição dos espetáculos visuais do século XIX e seus dispositivos de entretenimento e representação que criavam imagens de esqueletos, fantasmagóricas – “é a alegoria da contemporaneidade, seus espectros, diferentemente daqueles do barroco teatral, são históricos e tecnológicos”<sup>132</sup>, conclui a filósofa Olgária Matos. Comparadas ao que Marx chamava de “caráter fetichista da mercadoria”, essas “imagens mágicas do século”<sup>133</sup>, da cultura capitalista, alcançam seu desdobramento

nas exposições universais <sup>134</sup>, cujo caráter de distração, ilusório, espetacular, reflete o falso brilho do espaço, do tempo e da sociedade forjada pela indústria e pelas mídias digitais, uma fantasmagoria da própria civilização.



Figura 47: Show de *phantasmagoria*, de Étienne Gaspard Robertson, pioneiro em espetáculos de horror e misticismo com o uso lanterna mágicas para criar ilusões de esqueletos, demônios e fantasmas.

Assim, se os fantasmas configuram rastros que “nos ajudam a ler o enredo da vida nas paisagens” <sup>135</sup>, como apontam Gan, Tsing, Swanson e Budandt, o monstro, outra figura eminente destas configurações, “nos aponta para o emaranhado simbiótico da vida através dos corpos” <sup>136</sup>, corpos fragmentados, deformados, sobrepostos, grotescos: os corpos destroçados resultantes da destruição. Identificados com o irracional e o arcaico, os monstros – aberração aparente das formas – constituem “seres que atravessam categorias abomináveis para as maneiras iluministas de ordenar o mundo; às vezes eram classificados como coisas do diabo, a antítese da pureza divina” <sup>137</sup>, em geral vindos dos subúrbios e das periferias das terras distantes, muitos deles catalogados nos bestiários. O monstro, que teve no romance Frankstein, de Mary Shelley, um imaginário definitivo sobre o período – no qual um estudante de ciências naturais e alquimia cria um ser entre o natural e artificial a fim de descobrir os mistérios da criação – é resultado do imaginário colonial, já que na história, o “monstro”, rejeitado pelos humanos, deseja que o cientista crie uma noiva para que possa fugir para um selva sul-americana.

O imaginário do monstruoso, afirmado pela cultura hollywoodiana pela noção do “outro”, do “diferente”, do “estranho”, do “feio”, herança da cultura do “exótico”, teme

seres ameaçadores que vêm de fora e atacam a ordem de determinado sistema, no caso, um sistema epistemológico, sociocultural, ideológico, que se configura de modo estético. Tal imaginário, que se referia inicialmente aos povos “nativos”, tem sido materializado em figuras zoomórficos e alienígenas, além de seres fantásticos<sup>138</sup>, assim como em estrangeiros de todos os tipos, que, ao serem representados como o próprio *mal*, afirmam um juízo de valor que esconde, através da normatização, a exclusão do diferente. Nesse sentido, lembram-nos Gan, Tsing, Swanson e Budandt que “as formas de progresso e racionalização desencadeada pelo Iluminismo e pela Reforma provaram ser muito mais assustadoras do que as bestas que eles procuravam banir”.<sup>139</sup>



Figuras 48 e 49: Monstros catalogados pelos gabinetes, seres híbridos que justapõem fragmentos de animais diversos.

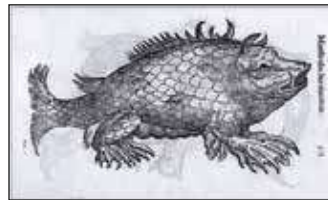


Figura 50: “Hydra”, animal fantasioso muito procurado nos gabinetes.



Figura 51: Veado de duas cabeças nascido na África.



Figura 52: Esqueleto de sereia (montagem com corpo de macaco e rabo de peixe), ser fantástico presente em diversos gabinetes do Barroco e seu fascínio por espécies ‘exóticas’.

A noção de monstruoso refere-se também às mercadorias muitas vezes sem importância que descartamos, acumuladas e justapostas, dando origem a assemblagens deformadas. Assim, “[e]nquanto adquirimos pneus de plástico e estacionamentos, perdemos florestas tropicais e recifes de coral”<sup>140</sup>, apontam os pesquisadores na busca de uma compreensão que considere de maneira mais ampla os elementos em si como ativos, presentes, vibráteis, sagrados. Neste sentido, “a excepcionalidade dos monstros poderia levar a um questionamento adicional das normas e hierarquias sociais, na medida em que a ordem social se baseia na ordem natural percebida”.<sup>141</sup> Assim, o “monstro” poderia ser visto como evidência material da inadequação a um conhecimento herdado e suas estruturas sociais, reunindo as “maravilhas da simbiose e as ameaças de ruptura ecológica”<sup>142</sup>, como afirmam, nos propondo considerar não apenas o fascínio, mas os terrores resultantes de nossas operações – nossos destroços – como uma estética, poética ou linguagem da destruição. Afinal, “[q]ue tipos de monstros somos agora?”<sup>143</sup>

Desta maneira, funcionando como um modo alegórico de representar e visibilizar, os fantasmas e monstros são tomados neste meu Gabinete como um imaginário que, apesar de seu fascínio, tem sido negado, funcionando como “dois pontos de partida para personagens, agências e histórias que desafiam o duplo conceito do homem moderno”<sup>144</sup>, como defendem Gan, Tsing, Swanson e Budandt. É desta perspectiva, portanto, que surgem tais figuras, afirmando que “torna-se urgente imaginar mundos radicalmente possíveis porque eles já estão aqui”<sup>145</sup>, já estão configurados em nosso cotidiano, mas precisam antes ser aceitos. É neste sentido que invoco, através destas coleções de restos, estes seres ambivalentes e suas configurações não apenas como referências e imagens, mas como *presenças* e *performances marginalizadas*. “Contra a fábula do Progresso, os fantasmas nos guiam através de vidas e paisagens assombradas. Contra a presunção do indivíduo, os monstros destacam a simbiose, o envolvimento dos corpos dentro dos corpos em evolução e em todos os nichos ecológicos”<sup>146</sup>, definem os autores.

Ao tomar monstros e fantasmas como figuras, habitantes de um mundo fragmentado, no qual os resíduos retornam ao espaço global revelando nossa materialidade destruída, descartada e ignorada, apresento nossos desinteresses e mediocridades. Se tentam continuamente banir os monstros, fazendo com que habitem as periferias; se tentam sufocar os fantasmas, soterrando-os nos escombros para que não

perturbem, acabam dando origem a formas estilhaçadas de assombro. Se a tradição da destruição se fez como modo construtivo e constitutivo, o trabalho a partir destes restos evidencia então “a potência das sobrevivências”<sup>147</sup>, como afirma Didi-Huberman. Elas, contudo, não carregam valor de redenção, nos ensinando “que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma ‘última’ revelação ou uma salvação ‘final’ sejam necessárias à nossa liberdade”.<sup>148</sup>

O *cenógrafo expandido do Sul* não busca, portanto, fantasmas e monstros para os salvar, mas para revelá-los, integrando-os ao sistema do imaginário, arrastando consigo o rastro destrutivo que a produção espetacular deixa por onde passa. As coleções, alegóricas, apresentam, no mesmo sentido, imaginários próprios, ou antes, estão imbricadas entre figuras fantásticas, revelando o imenso processo colonizador que, durante séculos, fratura não apenas os territórios, mas também a transmissão dos modos de conhecer e aprender, bem como a constituição das práticas socioculturais inseridas em nossos sistemas de produção artística.

Link para assemblagens:

<https://www.bolellireboucas.com/assemblagem.html>

## VIDEOPERFORMANCES: UM CERTO ESCAPE FORMAL.

Cada vez se torna mais difícil meu teatro.<sup>149</sup>

Carlos Colla e Chico Roque

O *cenógrafo expandido a partir do Sul* age de modo transdisciplinar, articulando fazeres, técnicas, materiais, lugares e corpos para constituir suas linguagens. A partir de uma obra que não se realiza no palco junto a uma cena, as práticas cenográficas contemporâneas, em sua expansão, permitem o desenvolvimento de fazeres artísticos múltiplos e complementares, que transitam buscando modos de se comunicar, e cuja interação com a materialidade constitui a própria performance. Assim, no “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” utilizo uma multiplicidade compositiva, na qual o corpo (meu e de outros performers), além de compor com o espaço, torna-se também ele o próprio território, por onde e a partir do qual se arranjam os elementos. Estas práticas, registradas em vídeo, documentam certo ‘comportamento’ das materialidades em movimento e compõem suas performances. Estas, a partir da edição de sequências de ações em vídeos de curta duração – da deriva à assemblagem –, tornam-se *videoperformances*.

A partir destes experimentos transmidiáticos, o gabinete apresenta dois tipos de videoperformances: *dos* materiais e *com* os materiais. O primeiro inclui registros dos materiais descartados, em sequências que exploram a performatividade em cada categoria, em contextos diversos. Já o segundo, inclui performers manipulando, explorando e transformando os materiais, *incorporando-os* em suas potencialidades – seus *desinteresses* – em situações *mediócras*, banais, sem interesse, vagando pelas ruas e periferias. Esta configuração surgiu, sobretudo, a partir das práticas compartilhadas (aqui apresentadas na seção Performatividades) e das pesquisas realizadas na UAP, expandindo a linguagem como que por necessidade, incluindo um conjunto espaço-visual que envolve o lugar, sua atmosfera, seus materiais e o corpo.

Ao utilizar planos curtos e cortes secos montados com trilhas sonoras diversas, formando pequenos filmes nos quais justaponto outros arquivos que criam associações entre materiais semelhantes ou dissonantes, o videoclipe oferece certa liberdade formal

ao unir imagem e música, texto e movimento, corpo e fragmento de maneira alegórica, mantendo assim um campo aberto de associações e significados. O procedimento da *montagem*, advindo da linguagem cinematográfica, é aqui utilizado, ainda, como afirma Bürger, como “uma categoria que permite estabelecer com exactidão um determinado aspecto do conceito de alegoria. A montagem pressupõe a fragmentação da realidade”<sup>150</sup>, somando-se aos procedimentos de coleta, justaposição e recriação. Apesar de atualmente normatizados, completamente inscritos nas práticas culturais e midiáticas, estes procedimentos configuraram um modo fragmentado, decepado e não linear de narrar, dialogando com aspectos da cultura de massa e buscando sempre estranhá-la, distorcê-la, mantendo em seu aspecto inacabado.

A direção de arte, assim, é ampliada à totalidade da obra, onde se soma ao fazer do cenógrafo, de caráter espaço-visual, assim como à fotografia e aos seus enquadramentos e planos. As experiências partiram da interação com os elementos num programa de ações aberto, realizado em colaboração com artistas convidados e participantes das práticas, vindos de diferentes áreas, além de diretores de fotografia e editores que participaram dos processos criativos e do resultado final. Como performer, o *cenógrafo expandido* incorpora a figura do caminhante, do *atravessador* que, na busca por performar os materiais, por executar as mesmas ações e comportamentos que executam, perambula pelos lugares, como coisas residuais, despercebidas. Sem destino exato, o vaguear é resultado da desorientação, do sentimento de inapropriação, da busca por outra condição.

Considero a “performance dos materiais” sua capacidade de se mover, seja acionada pelos ventos (naturais e artificiais), pela manipulação humana ou no sentido do seu próprio processo de dissolução e entropia. A este se soma a interação dos performers que revela, na busca por estabelecer relações, uma *certa noção de dança*, não como coreografia, mas como “forma-trajeto”<sup>151</sup>, como modo de realizar as ações, travessia, gesto performativo.

Neste corpo a corpo com os materiais que sobram na paisagem em processo de constante deslocamento e recombinação, os *fantasmas* (espectros dos materiais incorporados) tornam-se *monstros*, isto é, geram formas deformadas que se organizam por justaposição, sempre em transformação. Ao serem experimentadas, “dançadas”

e vividas como uma *situação*, situação que atravessa nossos próprios territórios de criação, estas videoperformances revelam, por fim, imaginários e sensações novas para o cenógrafo, abrindo-lhe um campo de investigação novo.

A “certa noção de dança” que emerge destes experimentos, portanto, estabelece uma linguagem fronteira, liminar. Se “[a]s instâncias liminares, concebidas como situações intersticiais, constituem espaços potenciais nos quais são tecidas estetizações da política e politizações do artístico”<sup>152</sup>, como afirma Caballero, as videoperformances dilatam o repertório de expressão do *cenógrafo expandido situado no Sul Global*, apresentando seus mundos distópicos. Se “não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade”<sup>153</sup>, como afirma Lepecki, trata-se de “dançar no movimento rachado do chão”<sup>154</sup>, junto aos escombros, às rugosidades, aos restos, compreendendo as potências vibráteis dos fragmentos, ritualizando o fazer das situações e suas imagens resultantes, vivenciando, mesmo que brevemente, tais experiências, conectando-se à linguagem precária do gabinete.

As videoperformances dialogam, neste sentido, com os *parangolés* de Hélio Oiticica. Estes, com distintas intenções, manifestam, numa aproximação com a dança, “a total incorporação, a incorporação da obra no corpo e do corpo na obra”<sup>155</sup> – nomeada in-corporação. Nesta ação, “[a] obra requer aí a participação corporal direta, além de revestir o corpo, pede que este se movimente, que *dance* em última análise. O próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica numa transmutação expressiva-corporal do espectador, característica primordial da dança”.<sup>156</sup> Porém, o “dançar” das videoperformances não é celebrativo e, sim, antes, agonizante. Esta *dança macabra* – alegoria artístico-literária da universalidade da morte comum no final da Idade Média – é, portanto, uma dança da morte, ora fanstasmagórica, ora monstruosa, grotesca, perversa, abjeta, uma dança da agonia dos seres vivos e dos materiais, imaginário do cadáver em decomposição. O que esta dança dá a ver é a incorporação dos materiais aos corpos. “Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento”<sup>157</sup>, como afirma Benjamin.

Neste sentido, performando uma precariedade neobarroca, “constante corpo a corpo com a morte no presente, um viver marcado pelo tempo que passa e tudo corrói, na materialidade do espaço enquanto ruína e do corpo como cadáver que em



breve será”<sup>158</sup>, como descreve Lopes, tais performances adquirem caráter ritualizante. Refero-me a um sentido de incorporação, a um “vestir existencial”, ancestral, ritualístico, que remonta à essência das matérias, teatro do mundo performativo, e retorna, em última instância, à própria Natureza, habitando as zonas fronteiriças entre vida e morte, entre uso e descarte, entre visibilidade e invisibilidade. É no encontro entre ritual e performance, portanto, que o cenógrafo, ao atuar como performer, ritualiza sua própria relação com os elementos, experienciando as situações, sentindo, reagindo. A edição final, somada às músicas escolhidas, redimensionam as ações, produzindo novas alegorias, construindo outras camadas e outras possibilidades de leitura, mantendo o interesse pela construção e pela transformação das linguagens de acordo com as propriedades e limites de cada material e de cada corpo.

## NATURALIA

A ideia de nós, os humanos, nos descolarmos da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda.<sup>159</sup>

**Ailton Krenak**

O mundo natural brasileiro, registrado em desenho e pintura por artistas europeus, deu origem a alguns livros repletos de ilustrações com milhares de espécies vegetais, animais e minerais. Ordenadas por uma “história natural” ou da natureza, formando uma das primeiras histórias “organizadas”<sup>160</sup>, como apontou Foucault, construída junto aos mistérios escondidos e revelados nos gabinetes, estas coleções – apesar de constituírem um imaginário “tropical”, “selvagem”, repleto de flores e animais exóticos, cores contrastantes e motivos “nativos” que fascinam artistas, colecionadores e decoradores até hoje – suprimem inúmeras vozes tidas como periféricas. Assim, a classificação da natureza, prossegue o autor, “não foi uma desatenção milenar que subitamente se dissipou, mas um campo novo de visibilidade que se constituiu em toda a sua espessura”<sup>161</sup>, com ênfase não apenas em sua observação, mas também em sua manipulação, mercantilização e destruição.

Se a natureza no início dos gabinetes era dividida em três categorias – “os minerais, aos quais se reconhece o crescimento, mas sem movimento nem sensibilidade; os vegetais, que podem crescer e que são suscetíveis de sensação; os animais, que se deslocam espontaneamente”<sup>162</sup> – como destacou Foucault, seguindo a lógica que “[a] história natural não é nada mais que a nomeação do visível”<sup>163</sup>, da perspectiva dos colonizadores, “[v]êm-se menos a planta e o animal em sua unidade orgânica que pelo recorte visível de seus órgãos. Eles são patas e cascos, flores e frutos, antes de serem respiração ou líquidos internos”<sup>164</sup>.

Fazendo de papagaios, macacos, pavões, laranjeiras, cânfora, marfim, pérolas, peles de leopardo, índigo ou pedras preciosas *commodities*, o comércio destes elementos foi realizado, com o processo de colonização, em todas as regiões do planeta. Assim, numa sobreposição de interesses, enquanto pesquisadores investigavam propriedades medicinais das plantas, por exemplo, a corrida desenfreada pelas espécies raras ou que ofereciam maior prestígio ao seu colecionador promoveu uma verdadeira matança nas

terras originais. O modelo extracionista, tornado lógica e procedimento socio-político-cultural, passou a interferir nos processos físicos do planeta, alterando as configurações geográficas, atmosféricas e espaço-visuais.

“Com o desaparecimento das florestas, ecossistemas inteiros estão sendo transformados em ‘ilhas’ biológicas. Isoladas. E a danificação de suas ligações vitais com outros ecossistemas está causando o colapso da flora e da fauna”<sup>165</sup>, afirmam Burke e Ornstein. Tal condição atesta nossa chegada a uma etapa crítica do processo de destruição e de produção de catastrófes, resultante do nosso modo de vida global consumista. Ao evidenciar suas consequências, tornamos visível esta materialidade sistematicamente destruída, empilhada em periferias como a floresta Amazônia ou a Mata Atlântica.

Tais paisagens, ao serem arruinadas, devastadas, dizimadas, abrem espaço para uma cenografia urbana cada vez mais genérica, dificultando a ideia – e a relação – com a Natureza, em troca de um modelo baseado em valores “sofisticados” do mercado de luxo e do entretenimento cultural de massa. Assim como na Paris de Haussmann, na Nova Iorque da primeira metade do século XIX, “os rios eram transformados em esgotos [...], árvores antigas podiam ser sacrificadas e edifícios veneráveis postos abaixo em favor da velocidade do tráfego”<sup>166</sup>, como descreve o historiador Lewis Mumford, configurando um imaginário que se tornou modelo e “verdade”.

A cultura civilizatória, excessiva e histórica, tinha um preço a pagar a partir de sua “desentificação” e ruptura definitiva com a ideia de “Natureza”, compreendendo-a como algo *externo* ao ser humano e ao seu modo de vida. Aponta o líder indígena Ailton Krenak que “fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós outra: a Terra e a humanidade.”<sup>167</sup> Esta dicotomia, construída em muitos casos como oposição, não considera, de modo geral, nem a natureza como cultura nem as outras culturas, não-europeias, como parte da cultura global, mantendo-as como “tradição”, “artesanato” ou “folclore” a fim de delimitar seu lugar inferior. Tal compreensão abrange os povos das florestas e tantos outros, que, conectados a seus biomas, estabelecem relação direta com o ecossistema e agora começam a ganhar visibilidade internacional.

Esta lógica foi expandida para o imaginário global como parte de um novo modelo de valores, e assim, “[e]m outros mundos, o modelo de poder baseado na colonialidade também envolvia um modelo cognitivo, uma nova perspectiva de conhecimento dentro da qual a não Europa era o passado e, por esse motivo, inferior, se não sempre primitiva”<sup>168</sup>, como destacou Quijano. “A partir de então, houve raças inferiores, capazes apenas de produzir culturas inferiores”<sup>169</sup>, conclui. Deste modo, tanto a cultura como a natureza destes territórios destruídos ainda configuram um universo fascinante e ameaçador, numa espécie de resquício daquele mundo fantástico dos gabinetes, mundo selvagem e misterioso que tanto obcecou os europeus.

Krenak, neste sentido, conclui que “[n]ós, a humanidade, vamos viver em ambientes artificiais produzidos pelas mesmas corporações que devoram florestas, montanhas e rios”.<sup>170</sup> Assim, apesar de nos esforçarmos em direção a práticas sustentáveis, a partir de nossa condição urbana, por mais benfeitorias e diminuições de impactos que possamos causar, é preciso aceitar, antes de tudo, que nossa relação com a natureza tem sido destrutiva.

Apesar de partir do imaginário e da estrutura dos gabinetes de história natural, esta coleção incompleta apresenta conjuntos de restos vegetais, animais e minerais, secos, em dissolução “real”, para invocar, como um *teatro do mundo natural*, o *memento mori*, expressão latina que significa “lembra-te que vais morrer” – trata-se de uma alegoria muito utilizada nos gabinetes para lembrar aos homens que a vida é um tipo de ilusão e seus luxos e prazeres acabam com a morte, esta a verdadeira realidade e fim das coisas.

Diversa, melancólica, arruinada, neo-barroca, despedaçada, *Naturalia* apresenta meus diálogos com os diversos reinos e seres, tanto vivos, registrados em vídeo, como mortos, arquivados e performados. Invocando tais elementos a partir de um instinto orgânico que nos habita, como uma ancestralidade do Sul, feita de orixás e deuses indígenas, as coleções celebram reinos devastados, dos quais emergem diversas cascas e espectros emergem.

Considerando que “a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, [mas] constitui também o seu princípio estruturador”<sup>171</sup>, como destaca Benjamin, *Naturalia* comporta-se como um conjunto de fantasmas orgânicos de um mundo destruído há tempos, pois,

como conclui o filósofo, “se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica.”<sup>172</sup>

Essa concepção, fundada na doutrina da queda da criatura, que arrasta consigo a natureza, constitui o fermento do profundo alegorês ocidental, (...). Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mas a inversão dessa frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda.<sup>173</sup>

Foi, portanto, compreendendo a história como natureza, destino, que o teatro barroco tomou o mundo como “um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas, como alegorias da história individual.”<sup>174</sup> Entre ruínas e ossadas, portanto, *Naturalia* reivindica o direito à paisagem, a um modo de vida menos destrutivo, a uma relação mais ampla, uma compreensão sistêmica, um agenciamento expandido entre homem e natureza.



Figura 53: Interior do Museu do Sir Ashton Lever, em Londres (1785).

## VEGETALIA

A árvore, os legumes, as plantas parasitas, as bromélias, e tantos milhares de espécies que resistem a esse massacre planetário, sabem muito bem o que fazer.<sup>175</sup>

N.A.

*Vegetalia* representa o reino vasto e silencioso, diverso e abundante dos vegetais, da espécie mais rara até à mais ordinária, o mato, que tem sofrido constante devastação desde a necessidade de fazer fogo, de construir casas, máquinas, móveis e objetos, até a permanente abertura de novas áreas para o agronegócio. Apontam Burke e Ornstein que “[e]m termos do que poderíamos chamar de ‘marca-machado’, cada novo instrumento vem deixando, desde os tempos pré-históricos, seu legado individual de curto prazo, na forma de áreas de florestas destruídas pelo corte-e-queima ou retalhadas para a retirada de madeira combustível.”<sup>176</sup>

O conhecimento da propriedade das ervas e seus poderes de cura constituiu um grande interesse dos colonizadores, utilizando os povos caçadores-coletores para o fornecimento de informações ligadas à sabedoria dos pajés e xamãs. Inicialmente com a extração do pau-brasil e de seu pigmento, usado como corante para tecidos, depois toda sorte de árvores (troncos, folhas, frutos, flores, sementes, caules e raízes), além de inúmeras ervas, tem sido sistematicamente extraída para o abastecimento do mercado europeu. *Vegetalia*, como ecossistema, inclui os minerais, gases da atmosfera e a água, assim como os animais, que distribuem sementes e renovam a terra, com seus movimentos. Este reino constitui uma percepção, um estado, ou, antes, múltiplos estados, em constante transformação através da fotossíntese ou do desfalecimento.

*Vegetalia* apresenta pedaços de troncos espinhentos e queimados, cascas, sementes, raízes, ervas e folhas de diversas espécies como palmeiras, bananeiras, urucum, amora, samambaia, mato, ervas (alecrim, eucalipto, alfazema secos), flores e raízes de bromélia, cactos, flores de cúrcuma, inúmeras sementes de abacate, cachos de banana, sabugos de milho, pinhas, ramos de pinheiros, musgos, líquens e outras espécies nativas da região da Mata Atlântica – um dos biomas com maior diversidade do mundo e também o mais destruído do Brasil. Estes pedaços secam, desidratam, esfarelam-se, craquelam.

Além dos elementos *in natura*, somam-se a *Vegetalia* produtos manufaturados e industrializados, como tacos de piso, pedaços de móveis, peças torneadas de madeira e outros artefatos como cabides, bengalas, armário, gavetas, gamela, cesta de vime, peças de tear, tábuas, molduras, placas, chapas de compensado e caixotes usados, descartados, queimados, embolorados, marcados pela ação do tempo.

Os elementos são prensados em lâminas de vidro ou acrílico (também coletadas, sem uso ou em pedaços), como folhas e flores, assim como apresentadas sem suportes, como troncos, raízes e frutos, compondo *naturezas-mortas agonizantes* ou *naturezas devastadas*, remetendo de modo precário a algumas formas barrocas, como as lâminas de estudo científico, os quadros de paisagens e o exotismo das decorações ao “estilo tropical”, compostas por palmeiras, bromélias, orquídeas e árvores frutíferas. Apesar de secos, mortos, os vegetais preservam suas características, seus mistérios e propriedades de cura, com seus chás, garrafadas, unguentos, poções e venenos.<sup>177</sup>



Figuras 54, 55, 56, 57, 58, 59: Registro e peças do acervo de “Vegetalia”.

Link coleção: <https://www.bolellireboucas.com/vegetalia.html>

## ESCOMBROS

Na videoperformance “Escombros”<sup>178</sup>, uma plantação de eucaliptos queimada, um território arrasado, uma casa em ruínas e uma pilha de papéis descartados alegorizam um mundo natural abandonado habitado por fantasmas. Após a extração de madeiras para produzir milhares de quilômetros de bobinas de papel para manifestarmos nossa criatividade e embrulhar coisas, nos desfazemos delas despejando-as na mesma paisagem de onde foram extraídas, que se tornaram esvaziadas, desinteressantes, melancólicas, *precárias*.

Entre vivos e mortos, espectros e sobrevivências, o vídeo realiza duas sequências: na primeira, uma dança acontece numa clareira da mata queimada, ruína natural, e na segunda – quando a mata, depois de queimada, já foi atravessada por uma estrada árida – os performers dançam entre grandes folhas de papel, brancas, pretas e vermelhas, restos de cenários<sup>179</sup> pigmentados não com pau-brasil, urucum ou jenipapo, mas por pigmentos industriais sintéticos.

Porém, o desmatamento que abre espaço para que os eucaliptos produzam celulose em escala industrial seca o solo, evidenciando o excesso destas operações na porcentagem de papéis, livros, arquivos e documentos impressos que nunca serão lidos e, provavelmente, novamente queimados.

“Escombros” evidencia que os papéis são portadores não apenas de nossas memórias, mas também da memória das árvores. Assim, em todo papel abandonado reside um fantasma que dança sobre a terra arrasada, ritualizando e expurgando sua maldição de devastação permanente, misturando a cinza à terra, fazendo renascer, preparando o próximo ciclo.

Neste mundo em que “já não existe mais nada”, como canta a música, trata-se de seguir vagando, junto das matas como as fuligens das cinzas que voam sobre os terrenos já limpos, após serem queimados, terrenos cuja beleza melancólica celebra, tardiamente, a abertura de novos espaços promovida por nosso “caráter destrutivo”.





Figuras 60, 61.

Link: <https://vimeo.com/517631112> senha: **escombros**

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Laura Fajnglod e Roberto Alencar

Fotografia: Caio Brettas

Edição: Caio Brettas e Renato Bolelli Rebouças

Música: Canción de Amor (NU Naked Universe) – Natalia Mallo, Ligiana Costa e Edson Secco

Vozes: São Yantó e Ligiana Costa

Figurino: acervo UAP

Máscara: Roberto Alencar

Ano: 2018

## ANIMALIA

Aponta Foucault que “[n]o Renascimento, a estranheza animal era um espetáculo; figurava nas festas, nos torneios, nos combates fictícios ou reais, nas reconstituições lendárias, onde quer que o bestiário desdobrasse suas fábulas sem idade”.<sup>180</sup> O bestiário, com seres monstruosos, remete não apenas às tradições medievais como também ao choque diante de inúmeras espécies que nunca haviam sido vistas pelos europeus, dando origem ao florescimento de um imaginário alimentado até hoje pelas narrativas fantásticas de Hollywood, com seus efeitos especiais. *Animalia*, categoria que inclui os humanos, que lida com a morte a partir dos corpos, evidencia nossa condição finita através de diferentes espécies que têm sido capturadas para suprir nossas necessidades.

Na Europa, e posteriormente na América, os animais, mortos para sustentar os excessos de um imaginário barroco e sua visualidade aristocrática espetacular, tornaram-se matéria-prima para a feitura de roupas e acessórios que adornavam vestidos, chapéus, broches, leques, luvas, sapatos e bolsas. Utiliza-se toda a sorte de peles de animais, couros, penas, chifres, marfim, casco de tartaruga, pérolas e madrepérolas, extraída de todas as partes “periféricas” do mundo e comercializados de volta como *objetos de luxo*. Estas peças, além de tapetes, estofados e cabeças empalhadas, cujo luxo provém de sua exclusividade e excentricidade, tem, em seu exotismo fascinante, a própria dimensão de seu *horror*.

Entre tais excessos, é possível admirar hoje nos museus, por exemplo, um par de brincos feitos com o pássaro saíra-beija-flor ou saí-azul-de-pernas-vermelhas (*Cyanerpes cyaneus*), vindos do Brasil, datados de cerca de 1875, ou um chapéu de camurça feito com o faisão do Himalaia em 1946, ou ainda, um vestido de musselina de 1868, feito na Grã-Bretanha com mais de 5.000 asas verde cintilantes de besouros bordadas com fios de ouro, numa impressionante composição que era utilizada desde o final da década de 1820, quando as asas metálicas brilhantes dos insetos, utilizadas como adorno pelos asiáticos, foram descobertas.

A Índia, por exemplo, colônia inglesa, exportou, em 1867, cerca de 25.000 asas de insetos para serem vendidas em Londres<sup>181</sup>. Ainda, no Brasil, nos bailes da corte, as mulheres usavam como adorno para os cabelos vagalumes vivos presos aos penteados,

para que piscassem, abrilhantando-as. O consumo destes “recursos”, tidos como inesgotáveis, para o divertimento da burguesia, manteve-se até recentemente, quando estes foram substituídos por outras matérias-primas ainda disponíveis.



Figura 62: Brincos feitos com o pássaro saíra-beija-flor (*Cyanerpes cyaneus*), vindos do Brasil, cerca de 1875.

Figura 63: Chapéu de camurça feito com faisão do Himalaia (*Lophophorus impejanus*), criado por Lucienne Rabaté para a marca Reboux, França, 1946.

Figura 64: Vestido para o dia de musseline, decorado com asas de besouros costuradas com fios de metal, datado de 1868-9, Grã-Bretanha.

*Animalia* reúne, portanto, fragmentos de animais diversos encontrados mortos sobretudo na região rural de Cotia, próxima a UAP. Entre eles, foram coletados um crânio de boi com uma marretada na cabeça, crânio de gato, ossada de cachorro, espinha dorsal de um lagarto, mamíferos como gambá, coelho, gato, cachorro, ratos, cuícas; répteis como cobras; anfíbios como girinos e sapos, além de peles de cabrito e um casaco com pele de carneiro, assentos de cadeira de couro prensado, pássaros inteiros e em partes – seus ossos, crânios, asas, bicos, penas e patas –, 04 ninhos feitos com gravetos, folhas secas e pelos

de cachorro, colmeias de abelhas, cachopas de marimbondos e vespas, diferentes partes de peles e penas de galinhas e galos, penas de avestruz e pavão, lagartixas, variadas espécies de insetos (borboletas, gafanhotos, grilos, besouros, percevejos, formigas, cigarras, abelhas, moscas), aranhas e minhocas.



Figuras 65, 66, 67,  
68, 69, 70: Registro  
de elementos, peças  
coletadas, objetos criados  
e performance que  
compõem "Animalia".

Link: <https://www.bolellireboucas.com/animalia.html>

Link arquivo: <https://vimeo.com/517652363>

## BAILADO

A videoperformance “Bailado” foi concebida como uma sequência de ações performativas, “coreográficas” e ritualísticas, a partir da relação com um cabrito morto<sup>178</sup>, compondo um balé fúnebre. A dança macabra, tradição medieval da representação personificada da morte, conduz os indivíduos de todos os estratos sociais a dançarem em direção aos próprios túmulos, retornando à terra.

Desta maneira, realizar uma dança involuntária e perversa com um corpo-morte inerte, vesti-lo, propor-lhe movimentos e ações, é continuar uma relação hierárquica iniciada em vida, cujo exercício do poder colonial ressoa como violência, trauma e desejo de revanche.

O cabrito, em diversas culturas e religiões ancestrais, participa de rituais e oferendas aos deuses. Nas tradições do Candomblé, o animal de 4 patas detém para quem é consagrado uma grande potência energética, representando poder. Esta comunicação com os mortos, nas celebrações dos ilês, se dá a partir de danças e movimentos específicos através da incorporação, prática de caráter performativo. Deste modo, ao relacionar-se com um corpo morto, é preciso habitar o espaço entre as experiências da vida e da morte, desconstruir limites estabelecidos entre as duas condições, tidas como opostas.

Assim, o bailado-performance que executo com o cabrito lhe permite “criar” poses relacionais lidas a partir do repertório do ballet clássico, resultantes de minhas ações. O balé, forma cultural civilizatória, símbolo da forma perfeita, do poder colonial em torno de seu objeto de desejo, de sua posse, carrega, em seu imaginário, as violências cometidas em nome da ordem. Vestidos como bailarinas, nos tornamos figuras alegóricas deste sistema disciplinar, encarnando o mal do colonizador, assemelhando-se a suas vítimas para encobertar suas intenções.

Aparentemente, o relacionamento com animais mortos é visto como frieza e morbidez. Nossa sociedade fez da morte um evento traumático, porém espetacularizou-a mantendo certo afastamento da “real” condição dos corpos, maquiando-os, cenografando-os. Este memento mori nos relembra da finitude, nos permite pensar em

nossa própria efemeridade, assim como, nossa perversidade gananciosa. Assim, a partir do encontro-choque com o corpo, contemplo a morte e seu olhar profundo, encaro a destruição de sua matéria, danço com ela.

Neste pacto com o cabrito, investigo possibilidades, exerço minha autoridade manipulatória, reconstituindo posteriormente as ações em meu corpo – colocando-me em seu lugar, incorporando seus movimentos, performando sua condição, vestindo um figurino feito com a pele de outro cabrito, cujas situações construídas passaram a compor sete “atos-rituais”:

1. contemplar o sublime da morte, o fascínio diante deste assombro;
2. o que fazer diante da morte, o que a oferecer, como se relacionar com ela;
3. vestir-nos com tutus e tiaras e dançar com a morte como bailarinas, a partir de uma valsa, um bailado ou um hino;
4. construir situações com o cabrito-bailarina (criar alegorias);
5. propor modos de dançar tal violência-perversão: investigar ações de balística com o corpo, movimentos de projétil, rotação, catapulta – e registrar suas poses finais como resultados “coreográficos”;
6. colocar-me no lugar do corpo morto: ser jogado, arremessado, reconstituir as mesmas ações;
7. enterrar e agradecer a morte: encerrar o ato-ritual e o ciclo da vida com o enterro do corpo exausto e um questionamento sobre a possibilidade de exumá-lo no futuro (não realizado).

Link: <https://vimeo.com/206110582> senha: **bailado**

Direção, direção de arte e edição: Renato Bolelli Rebouças

Performers e Fotografia: Renato Bolelli Rebouças e Bukuritós Aruanda

Trilha: Hino a Bandeira

Local: zona rural de Cotia

Ano: 2013



Figuras 71, 72, 73, 74.

## MINERALIA

Os minerais são substâncias sólidas e inorgânicas, divididos em metálicos e não-metálicos, além de materiais orgânicos fósseis, chamados de “recursos energéticos fósseis”, como petróleo, gás natural, óleos minerais, carvões, resinas, asfaltos e betumes, matérias-primas fundamentais à produção industrial. Recentemente, o impressionante aumento das emissões de dióxido de carbono na atmosfera, metano e nitrato, através da agricultura industrializada, da extração mineral, da produção do petróleo e das redes globalizadas de transporte, principalmente, tem aumentado as contaminações de todo o planeta.

Apontam Burke e Ortein que “[u]m estudo de 1992 revelou que a quantidade média global de nanogramas de chumbo absorvidos diariamente na corrente sanguínea de um adulto cresceu, entre os tempos paleolíticos e os dias de hoje, de 0,3 para 6.400 no ar, de 2 para 1.500 na água e de 210 para 21.000 na comida. Tudo em nome do progresso”.<sup>183</sup>

*Mineralia* apresenta uma coleção composta de terra, pedras, conchas e metais, como terra vermelha de Minas Gerais, restos de mármore e granito, escombros de construção (amálgama de tijolo, areia, cimento e água), cascas de parede, além de artefatos e peças de produção industrial, como chapas de metal, telhas, ferragens, pás, serras, aparelho de correção postural, molde dentário, pinico e caneca de ágata, gaiola, tigela e travessas de metal, baldes, latas de diferentes tamanhos e formatos, parafusos, porcas e pregos, alfinetes, agulhas, ganchos e conexões, peneira de metal, rolo de pintura, moldura, tela de galinheiro, arame, arame farpado, cinta protetora de motor, duas cadeiras, ganchos para cabide, cúpula de luminárias e abajur, soquetes e filamentos de lâmpadas, varal portátil, ganchos para pendurar vasos, cabo de vassoura e um carrinho de mão – enferrujados, esfarelados, dissolvendo-se.

*Mineralia*, neste sentido, refere-se tanto à extração mineral e suas consequências desastrosas, como a deformação das paisagens – e das vidas necessárias para realizar tais revoluções<sup>184</sup> –, quanto à contaminação do solo, do ar e das águas pelas indústrias e aos acidentes radiológicos.





Figuras 75, 76, 77, 78:  
Registro de elementos, peças coletadas,  
objetos criados e performance  
que compõem "Mineralia".

Link: <https://www.bolellireboucas.com/mineralia.html>

## PRISCILA

A videoperformance “Priscila”, realizada com um aparelho de correção postural onde estava cravado o nome, remete às estruturas que tanto nos abrigam como aprisionam. A partir do uso industrial do ferro e aço para a construção de grandes estruturas, as cidades se transformaram profundamente, assim como suas conexões, proliferando inúmeros galpões, edifícios, indústrias, estufas, estações de trem e milhares de máquinas pelo mundo todo. Neste sentido, a estrutura, conceito fundamental do mundo moderno, carrega consigo, também, seu colapso. O aparelho, utilizado por uma jovem em sua adolescência (Priscila), imobiliza o tronco exigindo uma postura adequada. Imaginando como lidar com tal condição, o vestir o aparelho torna-se alegoria da relação com uma estrutura em contato direto com o corpo. Ao vestir o aparelho ao contrário, passamos a realizar movimentos e ações desafiando os corpos e sua dimensão orgânica.

Link: <https://vimeo.com/470427409> senha: **priscila**

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers e Fotografia: Marina Medeiros e Renato Bolelli Rebouças

Edição: Renato Bolelli Rebouças

Figurino: UAP

Trilha: “Meu Disfarce” – de Carlos Colla e Chico Roque, gravação Sandy e Xororó (2018)

Local: UAP /zona rural de Cotia

Ano: 2015



Figuras  
79, 80, 81, 82



## ARTIFICIALIA

O tempo transforma metáforas em coisas e as empilha em câmaras frias, ou as coloca nos playgrounds celestes dos subúrbios. <sup>185</sup>

**Robert Smithson**

A partir da Revolução Industrial, como a aceleração da escala de produção crescendo exponencialmente, sistematizamos o consumo como uma prática essencial da nossa vida social, numa compreensão do sistema natural como um produto a ser consumido. Em seu percurso, aponta Ailton Krenak, “[o] capitalismo não suga a periferia do planeta de maneira involuntária, inconsciente, faz isso se valendo de toda inteligência e complexidade que o sistema de mercadorias, que o capitalismo, manipula, e de imagens e desejos”. <sup>186</sup> Assim, na trajetória que move esta pesquisa, ao destacar a dimensão dos restos invisibilizados de todas as ordens, poderia tal equação encontrar seu fim ou, antes, sua trégua?

Quando o último litro de energia tiver sido consumido (pelo último ecologista), quando o último indígena tiver sido analisado (pelo último etnólogo), quando a última mercadoria tiver sido produzida pela última “força de trabalho” que reste, quando a última fantasia tiver sido elucidada pelo último analista, quando tudo tiver sido libertado e consumido “com a última energia”, então dar-nos-emos conta de que esta gigantesca espiral da energia e da produção, do recalçamento e do inconsciente, graças ao qual se conseguiu encerrar tudo numa equação entrópica e catastrófica, que tudo isto é, com efeito, apenas uma metafísica do resto, e esta será resolvida de repente em todos os seus efeitos. <sup>187</sup>

Se tal equação, à luz de Jean Baudrillard, parece sem volta, podemos dizer que ainda hoje “o apocalipse continua sua marcha” <sup>188</sup>, espalhando-se horizontal e verticalmente, como apontou Didi-Huberman, com seus holofotes do progresso, seus faróis espelhados de carros velozes, as pirotecnias luminescentes dos seus espetáculos, refletidas nas superfícies plásticas, industriais e rugosas dos sacos de lixo pelas ruas empilhados. *Artificialia* reúne, portanto, um conjunto de fragmentos de objetos e materiais artificiais, manufaturados e industrializados, de diversas categorias. O gabinete é composto por objetos pessoais, de decoração, utilitários, entre outros, cujo interesse detêm-se diretamente na materialidade e no efeito visual. Coletados nas ruas, em caçambas, pelos cantos das estradas e dos depósitos, estes restos de lixo, estes materiais deformados, constituem a matéria-prima das assemblagens.

Para Baumann, “[o] lixo é ao mesmo tempo divino e satânico. É a parteira de toda criação – e seu mais formidável obstáculo. O lixo é sublime: uma mistura singular de atração e repulsa que produz um composto, também singular, de terror e medo”.<sup>189</sup> Porém, na prática, todos estes descartes, ao tomarem forma vagueante, como fantasmas anônimos, nos contaminam. Como sobrevivências monstruosas de plástico, tecido, papel, vidro e cerâmica, *Artificialia* alegoriza nossas destruições como num libreto de ópera, de encenação espetacular, uma “Ópera da Destruição”, apresentada em tempo real, diariamente.



Figura 83: Interior do museu de Sir John Soane, arquiteto neoclássico britânico do século XIX.

## PAPEL | PAPIRUS

O papel, especialmente o branco, produzido a partir da celulose das chamadas “plantações industriais de monoculturas” – que supostamente resolveriam a produção de matéria-prima para o consumo, evitando a destruição das florestas – tem criado impactos profundos em suas áreas de entorno. Se, como uma suposta saída para o consumo do plástico, o uso de embalagens de papel funciona como uma opção “sustentável” aos mercados e às boutiques, prova-se, na prática, que tal ideia promove, ao seu modo, o mesmo gesto destrutivo que, sempre em nome da “criação” ocidental, livre, tem arrasado imensas áreas.

Os papéis, utilizados como embalagens, apresentam, assim como os tecidos, diferentes densidades, estampas, padronagens e utilidades, remetendo a contextos imaginários e a situações específicas, como os papéis de presente (florais para mulheres, neutros para homens, etc.), que acabam por personificar certa identidade ou tipo. Se para Tadeuzs Kantor as embalagens eram cinzas, genéricas, aqui elas são estampadas, diversas. Elas acompanham as tendências – também se tornaram as próprias embalagens mercadorias.

Elemento presente no cotidiano, o papel, apesar de dissolver rapidamente, compõe volumes descartados impressionantes. No Natal de 2017, por exemplo, os britânicos gastaram o equivalente a 108 milhões de rolos de papel de embrulho para presentear familiares e amigos.<sup>190</sup> Dos Estados Unidos, em serviços de compra on-line, cerca de 165 bilhões de pacotes são despachados por navio, anualmente, correspondendo a 1 bilhão de árvores transformadas em papelão.<sup>191</sup>

*Papyrus* inclui, portanto, pedaços de cartazes, outdoors, lambe-lambes, restos de revestimento de exposições e cenários teatrais, fundos de gavetas e armários, papéis de parede, de presente, de enchimento para sapatos, papéis de embrulhar diferentes comidas e coisas, papéis que nunca foram usados, molduras para quadros, cartazes, sacolas, caixas de papelão e papel, origamis, cartelas de botões e agulhas, jornais, papéis de molde, de bordar, de seda, carbono, envelopes, gravuras, álbum de fotografias antigo, páginas de livros, panfletos publicitários e serviços delivery, guardanapos, sacos de pipoca, piso para carros, lixas usadas, um caderno, um livro de cenografia do século XIX,

papéis coletados em exposições e performances, embalagens de doces e chicletes brilhantes e coloridas, com padrões reconhecíveis/irreconhecíveis encontrados repletos de dobras e rasgados, cortados, amassados, estampados, pintados, molhados, manchados, embolorados, expondo suas rugosidades, ranhuras, ondas e outras deformações.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/papirus.html>



Figuras 84, 85, 85, 87, 88: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem "Papirus".

## FLASH/RUSH

Em “Flash/Rush”, uma coleção de pequenas embalagens de bombons, balas e chicletes compõe uma máscara feita de fragmentos, um rosto dourado de textura escamosa feito do brilho falso plastificado, que descora com o sol. A máscara é vestida por diferentes performers na cidade de Nova Iorque. Como um monstro invisível que, apesar da mesma face possui identidades diferentes, estes seres feitos da aglomeração de resíduos habitam a cidade em movimentos diversos, sempre em deslocamento, perturbados pela aceleração, constituindo o próprio resíduo, alegorizando a cidade e seu fascínio pela destruição. Quatro estrangeiros atravessam Manhattan – a cidade mais destruída pelo cinema hollywoodiano, e cuja destruição “real” foi cravada no imaginário global em 11 de setembro de 2001.

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Anh Vo, Lua, Raphael Vianna e Simone Gatti

Trilha: “Maria Bethânia” / Caetano Veloso (álbum Caetano Veloso, 1971)

Local: Nova Iorque

Ano: 2019



Figuras 89, 90, 91, 92.

Link: <https://vimeo.com/459922042> senha: **flash**

## PLÁSTICO | PLASTIKOS

O plástico é o material artificial que apresenta maior diversidade de objetos produzidos, podendo se moldar a todas as imagens. Sua matéria-prima, o petróleo, uma de nossas principais fontes de energia, serve como base para fabricação dos mais variados produtos (óleos, benzina, gasolina, diesel, alcatrão, polímeros plásticos, medicamentos, etc.), presentes majoritariamente em nossas tarefas cotidianas. Ao adotar diferentes comportamentos e cumprir diversas funções, o plástico carrega consigo o símbolo do transitório, do que se adapta e resiste. Como material excedente artificial, de consumo e descarte fáceis, mas altamente resistente à decomposição, o plástico descartado é coletado e apropriado, ganhando novas funções. Suas características de maleabilidade, resistência, transparência ou opacidade lhe permitem grande utilidade. Apesar disso, é facilmente descartado, dado seu baixíssimo custo.

Inicialmente rejeitados dentro das casas por seu cheiro e aspecto pegajoso, os plásticos passaram a ser valorizados e associados a um novo e prático estilo de vida direcionado ao consumo, como as embalagens da Tupperware Corporation, multinacional fundada em 1946, cujo produto – o *tupperware*, uma embalagem plástica para armazenar comida – passou a integrar a casa de todas as famílias. Atualmente, o tipo mais comum de plástico encontrado é o poliestireno, utilizado em embalagens e copos de café, seguido pelo PET, usado em garrafas e recipientes, sendo a Coca, a Pepsi e a Nestlé as maiores empresas produtoras de lixo plástico do mundo.<sup>192</sup> Neste sentido, “o plástico é presentista porque sua materialidade recusa a inscrição do tempo; porque sua efemeridade e descartabilidade significa que o único momento importante é agora; por ser puramente sintético”, destaca González-Ruibal, “ignoramos seu passado (suas condições de produção) e porque nos leva a esquecer como fazer as coisas com outros materiais que ele substitui”.<sup>193</sup> Se tudo se facilita, assim como as imagens se achatam, “[o] plástico está diretamente envolvido no ‘empobrecimento da experiência’ lamentado por Walter Benjamin e que afeta nossa capacidade de produzir e sentir”.<sup>194</sup>

*Plastikus* possui bonecos, bolas e enfeites de natal, flores, garrafas, embalagens de iogurte, inúmeros brinquedos, um globo terrestre, luminárias, peças decorativas, pingentes, brincos, presilhas, botões, talheres, e muitas, muitas embalagens e sacolas de todo tipo. Ainda, uma saboneteira em forma de cisne, tampas, restos de tinta esmalte,



placas de acrílico, uma cadeira amarela, peças de cortina, um cabo de vassoura revestido, um par de botas impermeável, um par de tênis, um cavalinho de brinquedo, plástico bolha, fita adesiva, espuma, isopor, palmilhas de sapato, decoração de aniversário infantil, moldes de estêncil usados em projetos, tranças de cabelo sintético, pedaços de vasos, cano e sifão, fios elétricos, placas de “aluga-se”, lantejoulas, uma máscara da rainha Elizabeth, pedaços de piso, lonas para proteção, piso de grama sintética, restos de cenários amassados, furados, quebrados, derretidos, descolorados, desgastados, esfarelados, resistentes.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/plastikos.html>

Como herança (ou maldição) colonial, espalhadas pelas esquinas, escorridas pela cidade, estas matérias dão origem às incansáveis dobras de um neobarroco, de panejamentos involuntários e sucessivas camadas – um teatro de barracos e telas de proteção de edifícios, que se assemelham, numa evidente proximidade formal, dos panejamentos barrocos, da sua angústia e da sua decadência. Contudo, apesar de encontrar resultados parecidos, tais dobras diferem em suas intenções. O neobarroco, *precário*, se faz não através das dobras das arquiteturas, esculturas e cortinas dos teatros, dos mármore e das pinturas, mas das acumulações que deram origem a estes monstros e suas deformações.



Figuras 93, 94, 95, : Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Plastikos”.



Figuras 96, 97, 98: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Plastikos”.

## PLASTIK FANTASTIK

A videoperformance “Plastik Fantastic” apresenta um percurso de plásticos que vagueiam pela região central de São Paulo, fantasmagóricos, cujo imaginário associa-se a filmes de ficção científica, nos quais os monstros, ao saírem dos subúrbios, tomam vida e invadem as cidades. Atravessando ruas, viadutos, túneis e praças, enroscando-se por entre as grades, descolando-se das paredes e lixeiras, refletindo em suas superfícies a luminosidade dos espetáculos urbanos e suas aceleradas velocidades, os plásticos perambulam sem função e sem se decompor, condenados a vagar.

Se, como aponta Benjamin, o fantasmagórico é “o brilho com o qual se envolve [...] a sociedade produtora de mercadorias”<sup>195</sup> – brilho falso, ilusório, refletido, artificial – ao ser refletido nos plásticos, nas embalagens, nos lixos, iluminandos-os, esses brilhos performam nosso consumo, nossa reificação. Assim, os figurinos de “Plastik Fantastic”, feitos com a parte interna de embalagens de biscoitos colados sobre roupas usadas, configuram uma materialidade enrugada, amassada, de brilho vazio, de performatividade inclusive sonora, devido ao som craquelado que emitem. Esses restos, colados de modo precário, foram se descolando das roupas durante a performance, assim como as embalagens das quais vamos nos desprendendo diariamente, escorrendo pelas ruas.

Link: <https://vimeo.com/516854327> senha: **plastic**

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Lowri Evans e Renato Bolelli Rebouças

Fotografia e Edição: Luiz Cruz

Trilha: Laniakea (NU Naked Universe/álbum homônimo)

Local: centro de São Paulo (Elevado Presidente João Goulart/Minhocão)

Ano: 2016



Figuras 99, 100, 101, 102.

## TECIDO | TEXTUS

A arte de tecer, iniciada com a manipulação das fibras com os dedos para fazer cestarias, é considerada uma das mais antigas do mundo, dando origem, a partir de quatro fibras primitivas, aos primeiros tecidos, rústicos e nobres: algodão, linho, lã e seda. A partir de então, os humanos descobriram novos modos de entrelaçar. Novas texturas e desenhos foram criados, assim como padronagens e cores, envolvendo diferentes tradições e técnicas. Nossa relação com o tecido é pré-histórica e cotidiana, tão presente que talvez nem percebamos o quanto nos encontramos envolvidos nela. Pois, “que outra coisa nos acompanha dia e noite, durante toda a vida, do nascimento à morte, se não os tecidos?”<sup>196</sup>, questiona a pesquisadora Dinah Bueno Pezzolo.

Como matéria-prima vegetal, o algodão, utilizado tanto no Oriente como no Ocidente, assim como o linho, é tramado há mais de 8 mil anos. Já a lã, que remete às pastagens de carneiros e ovelhas, e a seda, tecido nobre esvoaçante do Oriente, advindo do bicho da seda, são produzidas a partir de matéria-prima animal. Se tal produção, a partir do século XVIII, ganha uma dimensão colonial, pode-se afirmar que, neste sentido, o pau-brasil (utilizado para tingimentos), assim como o algodão, carrega a marca dos povos escravizados em suas tramas e incorporada aos exuberantes vestidos das damas. Produzido nos Estados Unidos e no Brasil, entre outros países, e manufaturado na Inglaterra, através do chamado “comércio triangular” entre Europa, África e América, o algodão advinha tanto da exploração de mão-de-obra africana como das péssimas condições de trabalho dos operários das fábricas inglesas. No século XIX, a produção industrial expandiu e aperfeiçoou o processo de produção do algodão, a estamparia, o tingimento e a distribuição dos seus tecidos, e hoje, uma imensa variedade deles circula por todo o mundo inseridos num processo altamente poluidor.

*Textus* inclui fragmentos de tecidos de diferentes partes do mundo, compreendendo seda, cetim, flanela, veludo, algodão, linho, paetê, tule, devoré, jacquard, malha, renda, e muitos outros panos sintéticos. Entre peças de roupa de diferentes tipos, épocas, tamanhos, cores, padrões e estampas, pedaços de tecidos, de toalhas, roupas, fantasias de carnaval, figurinos, estofados, fitas de veludo e de cetim, guardanapos, toalhinhos e panos decorativos, fronhas, bandeirinhas, almofada, uma camisa com duas perfurações no peito, uma saia com corações, camisolas, um short manchado de tinta,

uma bandeira do Brasil bordada, bonecos, adereços para cabeça, chapéus e dezenas de retalhos de todos os tipos e formas, guardados, amassados, furados, rasgados, desfiados, manchados, embolorados e queimados, em maior ou menor grau de decomposição. O relacionamento com os tecidos traz à tona questões como o tempo, a memória e o uso, dadas as condições materiais, as marcas neles deixadas por situações diversas, assim como a imaginação de possíveis usos anteriores (quem utilizou esta roupa, quem comprou este tecido, com qual intenção, quando, sua origem, etc.).

Link: <https://www.bolellireboucas.com/textus.html>



Figuras 103, 104, 105, 106: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Textus”.

## BONECOS

A videoperformance “Bonecos” apresenta corpos de tecido confeccionados a partir de sacos de aparas e espuma, restos de adereços utilizados em projetos cenográficos. A partir destas massas modeláveis, dei forma a diferentes torsos incompletos, nos quais vesti peças de roupas que me pertenceram, assim como peças de figurinos descartadas, doações feitas a UAP ou peças encontradas nas ruas, materializando meu corpo em corpos precários e instáveis, corpos duplos, mortos, efêmeros, que se mantêm vivos – corpos fantasmas –, dando origem a figuras entrópicas, bonecos exaustos, amolecidos, repletos de dobras e cascas.

Estes restos vestidos, num gesto de personificação, mostram minhas próprias camadas, dando origem a corpos que receberam rostos impressos em silk e costurados às aos corpos. Em paralelo, os retalhos informes, ao serem manipulados, criam uma turbulência vibrátil, como se os materiais e suas essências, numa tentativa de incorporação, tomassem fôlego e produzissem movimentos circulares, gerando dança. Este assombro, esta potência, vêm nos lembrar dos atos que cometemos no passado e no presente, apresentados na videoperformance “Textus”.

Link: <https://vimeo.com/517678560> senha: **bonecos**

Link: <https://vimeo.com/517679581> senha: **textus**

Direção, direção de arte e fotografia: Renato Bolelli Rebouças

Performer: Monalisa Silva

Fotografia e Edição: Renato Bolelli Rebouças

Trilha: “Eu só penso em você” (Always on My Mind) – Zezé di Camargo e Luciano feat. Willie Nelson / “Rosa dos Ventos” (Chico Buarque) + “Floresta do Amazonas: Epilogue” (Heitor Villa-Lobos)

Local: UAP

Ano: 2020



Figuras 107, 108, 109, 110: Imagens da videoperformance “Bonecos”.



## CERÂMICA | KERAMIKÓS

Afirma Benjamin que “[d]ever-se-ia estudar atentamente a fisionomia das moradas de grandes colecionadores. Ter-se-ia então a chave para o *intérieur* do século XIX.”<sup>197</sup> Tais objetos, “‘suvenires’ ridículos e bibelôs horrorosos”<sup>198</sup>, como os define, episódios cerâmicos e fetichizados do mundo burguês, vão tomando, aos poucos, posse das casas, entulhando os espaços, entre lembranças de viagens, presentes, recordações e cópias kitsch de peças famosas. O colecionador tem em seus objetos colecionados uma espécie de antídoto para o anonimato, de valor econômico e afetivo, depositando neles suas emoções. Se a casa e sua decoração, a partir da produção industrial, passa a reunir tais memórias, com o propósito de protegê-las, o quebrar de algumas delas, sua morte, nos entristece, emociona, nos torna melancólicos.

Desta maneira, *Keramikós* reúne cacos de toda a sorte de quinquilharias: bibelôs, louças e outros utilitários, um pedaço de coluna de gesso, pratos, pires, xícaras, travessas, leiteiras, copos, potes, sopeira, um bule inglês e um japonês, um pequeno prato quebrado comemorativo do casamento da princesa Diana com o Príncipe Charles, inúmeros pedaços de esculturas de santos de uma igreja em Minas Gerais, uma escultura de sereia, fragmentos (cabeças, pernas, braços, etc.) de bibelôs de diferentes técnicas, advindas da peça “O Relicário do Cotidiano”, um vaso em forma de papagaio pendurado num tronco, quatinhas de candomblé, bases e cubas de pias antigas, um filtro de água, além de pedaços de azulejos e pisos cerâmicos de diversos tipos.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/keramikoacutes.html>



Figura 111: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “*Keramikós*”.



Figuras 12, 113, 114, 115, 116:  
Registro de elementos,  
peças coletadas, objetos criados  
e performance que compõem  
"Keramikós".

## LABIRINTO

Na performance “Labirinto”, registro algumas situações existentes na reforma de uma casa de um dos moradores do coletivo, próxima ao ateliê da UAP. Misturando arquivos das ações de demolição de algumas paredes e de transporte de materiais com fragmentos cerâmicos da coleção de estátuas, busco tensionar tais elementos, tendo o tijolo e o bibelô como alegorias conhecidas para os processos de construção e destruição, experimentando diferentes composições entre seus cacos.

Link: <https://vimeo.com/517679248> senha: **labirinto**

Direção, direção de arte e fotografia: Renato Bolelli Rebouças

Performer: Renato Bolelli Rebouças e e Bukuritós Aruanda

Fotografia:

Local: UAP

Ano: 2019



Figuras 117, 118: Imagens da videoperformance “Labirinto”.

## VIDRO | VITREUM

O vidro, um dos materiais mais emblemáticos da modernidade, não se dissolve ou se decompõe. Ele estilhaça. Acredita Benjamin que “[n]ão é por acaso que o vidro é um material duro e liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm ‘aura’. O vidro é o inimigo por excelência do mistério”.<sup>199</sup> Entre os arranha-céus impressionantes e as fachadas comerciais das vitrines, o vidro, ao conectar interior e exterior, entre a reflexão e a transparência, reflete nossa própria imagem, devolve-nos nossa aparência. Estas transparências, cuja falsa impressão de proximidade separa, divide, delimita espaços diferentes de modo muitas vezes perverso, pois, quase que invisivelmente, revela em seus cacos, um mundo fraturado, criado para a exibição.

*Vitreum* apresenta taças, copos, cálices e garrafas quebradas, placas para janelas e portas, vidros estilhaçados com *insulfilm*, inúmeros pedaços de espelhos, retrovisores, vidros dianteiros de carros, espelinhos de globo, lâmpadas, um aquário, potes, tigelas, travessas e pingentes de lustres, fragmentos estilhaçados, quebrados, incompletos, refletantes, delicados e perigosos, dado seu poder de estilhaçamento e atravessamento cortante.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/vitreum.html>



Figura 119: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “*Vitreum*”.



Figuras 120, 121, 122, 123: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem "Vitreum".

## REINSERIDO

Na performance “Reinserido”, das quais restam apenas registros em fotografia, me coloquei em relação a um conjunto de cacos, com os quais componho uma assemblagem estilizada, numa entropia pós-destruição. Nestes processos, não busco a destruição do corpo, mas o corpo em meio à destruição, experimentando posicionamentos e enquadramentos variados e seus resultados estéticos.

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performer: Renato Bolelli Rebouças

Fotografia: Bukuritós Aruanda

Local: UAP

Ano: 2014



Figuras 124, 125, 126, 127: Imagens da videoperformance “Reinserido”.

## ARRANJOS E DISPOSITIVOS ESPACIAIS

O “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, por fim, amplia a discussão sobre o processo de trabalho do *cenógrafo expandido a partir dos contextos do Sul*, assim como seus modos de criar, apresentar e expor cenografia.

Desta forma, após a organização dos arquivos categorizados numa plataforma digital, o projeto apresenta-se também como uma instalação cenográfica, um dispositivo performativo que reúne as coleções – objetos, coisas e videoperformances – arranjadas como assemblagens que são. Neste lugar provisório, indefinido, inacabado, tanto construído como ocupado ou apropriado, numa tenda, numa lona ou num resto de espaço, estão reunidos os desinteresses e as mediocridades, o museu anônimo dos escombros humanos e planetários, um gabinete-testemunho presencial do que não interessa ser lembrado, gabinete sensorial e sinestésico, a exalar atmosferas e odores.

Na trajetória do *site-specific* ao lugar qualquer, a dimensão espacial se relativiza, desiludida diante da dinâmica já conhecida do capital – que de tudo se apropria para a destruição como renovação –, podendo ocupar diferentes configurações de acordo com os lugares onde se instala, em constante refazer e desfazer dos materiais. Neste processo, investigo sucessivas possibilidades de composição, expondo as formas em constante transformação e dissolução. Durante as diferentes etapas e processos desta pesquisa, foram experimentadas algumas possibilidades formais para a organização da instalação, assim como lugares nos quais os conjuntos podem ser instalados.

A escolha por um local interno, apesar de referir-se à tradição europeia e disciplinadora dos gabinetes, interessa à medida em que remete ao laboratório, quarto de criança, depósito, sótão, cosmos, territórios onde as coisas encontram-se em processo, não-acabadas, indistintas. Se tal referência torna-se inevitável, ao tomar o museu como anti-modelo, este gabinete pretende imergir o público entre as coisas, envolto neste teatro precário de matérias singulares em desaparecimento. A forma-museu, modelo-instituição que, junto ao teatro, a ópera, as exposições universais, tendo organizado as coleções e os imaginários a partir do mundo moderno, é tomada aqui como referência alegórica, tanto para apresentar uma perspectiva crítica sobre sua própria

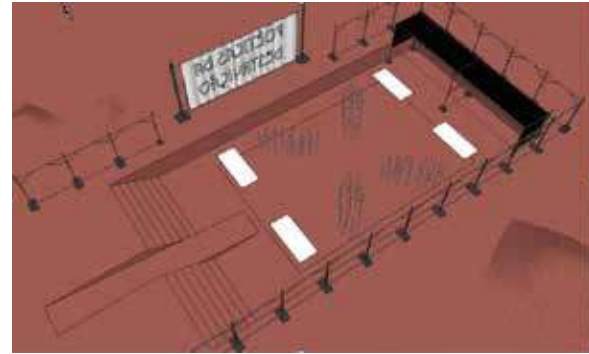
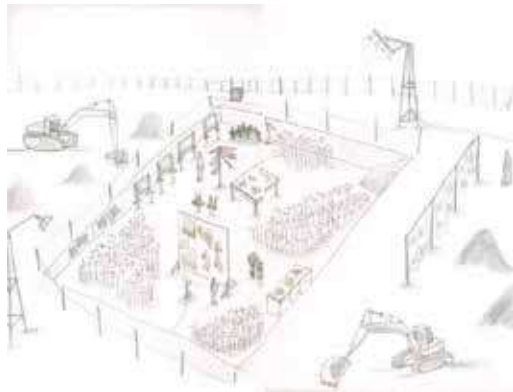
estrutura – o outro lado do espelho –, como para propor este outro modo no qual as coisas encontram-se misturadas. Nesse sentido, afirma Taylor que

[d]esde seu início no século XIX, os museus têm tornado literal a teatralidade do colonialismo. Um pouco como um roteiro, um museu parece ser tanto um lugar quanto uma prática. Embora etimologicamente funcione como um arquivo, devido ao fato de que também significa uma sala de leitura ou biblioteca, o museu também sinaliza uma prática cultural que converte um *lugar* em um *espaço*. Os museus têm, há muito tempo, tomado o Outro cultural fora de contexto, isolando-o e reduzindo o que é vivo a um objeto morto, por trás de um vidro. Os museus encenam a relação conhecedor-conhecido ao separar o visitante transitório do objeto de exibição, fixado. Como os descobridores, os visitantes vêm e vão; eles olham, conhecem, acreditam – fica no lugar apenas o objeto desenraizado, enfeitado e “vazio”.<sup>200</sup>

Assim, durante esta pesquisa, passei a elaborar algumas imagens de lugares possíveis onde este gabinete poderia ser instalado: terrenos baldios, áreas abandonadas nas bordas das cidades, terrenos escavados, canteiros de obras de demolição ou construção. Tornava-se importante para este processo não retornar àquele formato de gabinete, com o risco constante de reproduzi-lo, mas dialogar com ele, utilizá-lo e recriá-lo. “A monumentalidade da maioria dos museus enfatiza a discrepância, em relação ao poder, entre a sociedade que pode conter todas as outras e aquelas representadas apenas pelos restos, os cacos e fragmentos salvos em exposições em miniatura”<sup>201</sup>, como afirma Taylor. Seria preciso, portanto, oferecer estes gabinetes, este “museu” sob outras configurações.

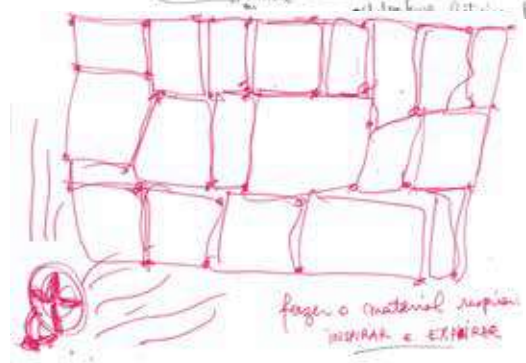
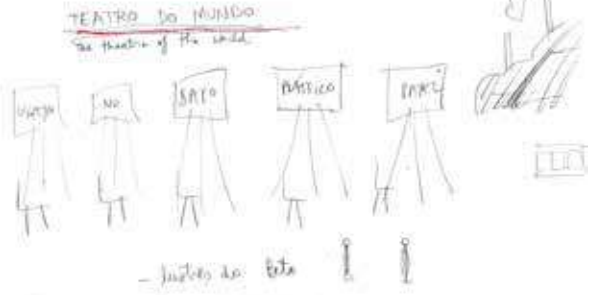
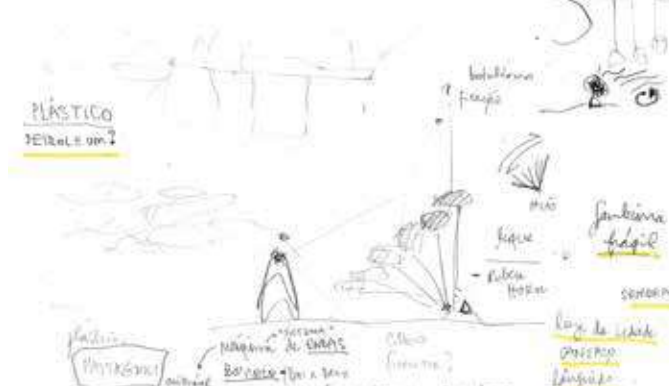
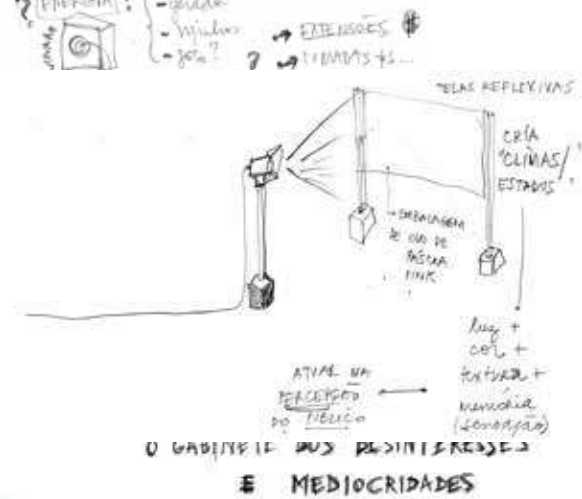
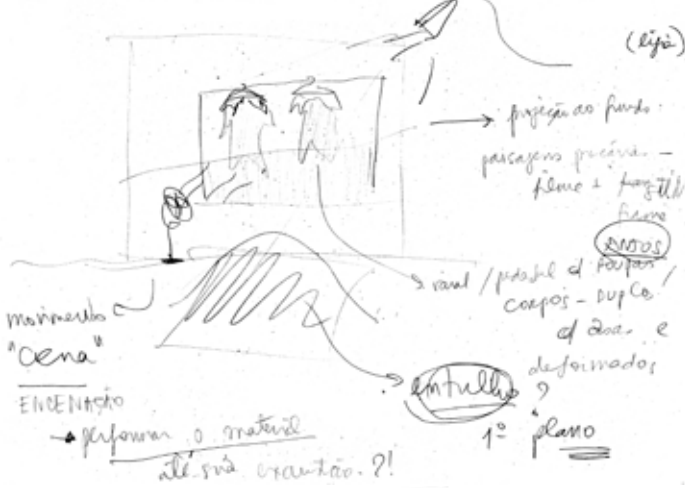
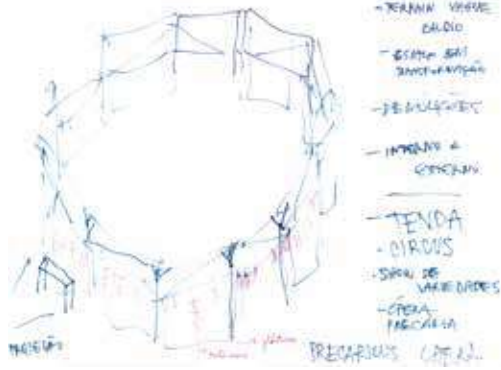
Com as videoperformances e os arquivos categorizados em plataforma digital, apresentando tais elementos como *arquivos*, a instalação poderia, finalmente, expor o acervo novamente ao tempo, registrando seu processo final em performances consecutivas (cuja manipulação dos materiais leva ao seu próprio desgaste), somadas à própria dissolução das coisas junto ao tempo e suas intempéries. Paralela e paradoxalmente, o uso de um interior para acolher o gabinete remete à “preservação” destas histórias fraturadas, fantasmagóricas e monstruosas, não para exibir seu suposto exotismo, mas para mantê-las “vivas” como ideia. Neste caso, sua monumentalidade grotesca, abjeta e misteriosa – como um *teatro assombrado das coisas*, fundo de mar repleto de lixo, ópera de dejetos neobarroca precária, ou para alguns, apenas o cotidiano – funciona como um dispositivo para encarar este universo entrópico, apresentado, portanto, como *desordem*.





Figuras 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135: Desenhos, croquis e montagens para o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” em espaços internos e externos.

Link: <https://www.bolellireboucas.com/arranjos-espaciais.html>



EXPERIMENTAR - REPERIÇÃO  
 - MANEIRA  
 (highlighted in yellow)

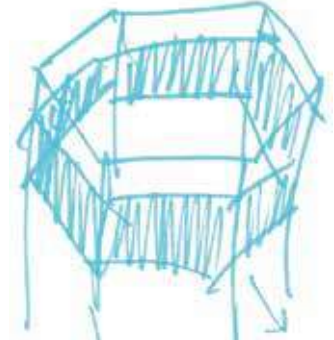


Figura 136: Croquis em processo

- A VIDA DOS DESINTERESSADOS - ARQUIVOS PERBARRIAIS

o tempo: sacolas, papéis, plásticos, que habita o que não existe

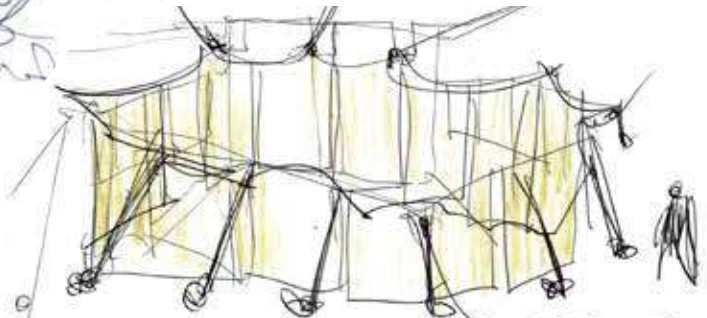
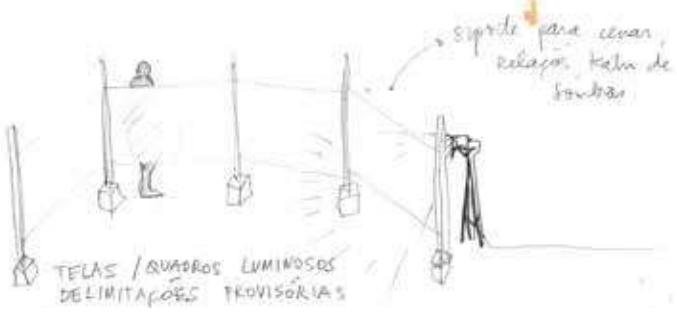
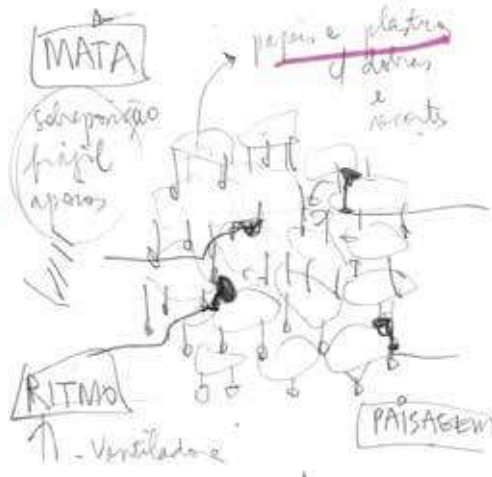
supercas x natureza, transporte de marchadonias,

peças andando X ciclos "fótilos" -> Hilo, avios, flos,

**ARTIFICIALIA**  
**ANTES E OFÍCIOS**

→ **REALIA** : que o que é a realidade?

- **CACOS DE BIBELOS** → Reconstituição: Móvel Montu Gambiana
- **FRAGMENTOS DE OBJETOS**



**O GABINETE DOS DESINTERESSADOS E DAS MEDIOCRIDADES**

**POBREZ:**

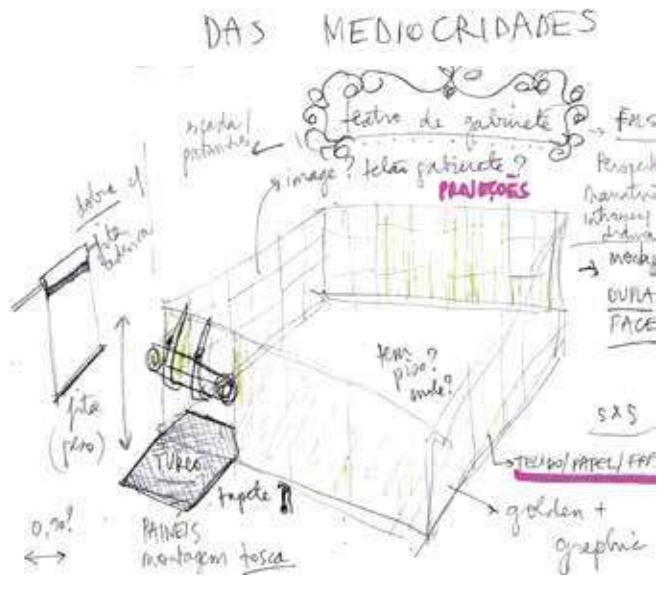
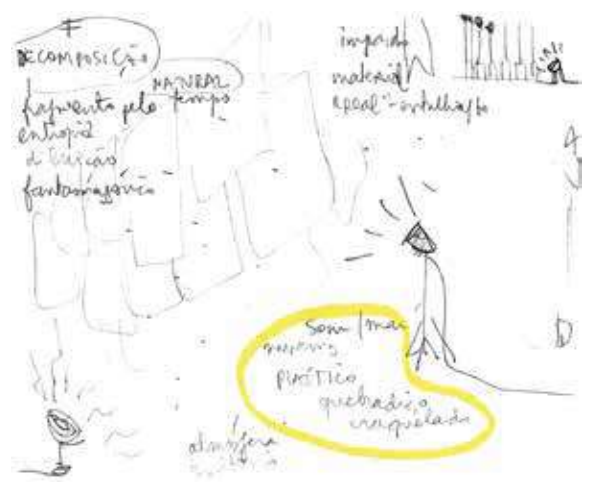


Figura 137: Croquis em processo

Entre interior e exterior, entre diversos campos devastados, o gabinete – assim como esta pesquisa como um todo – busca na *travessia transmidiática* uma maneira de praticar cenografia. Assim, organizando-se e desorganizando-se, sem forma fixa, alquímica, esta instalação é resultado de uma sequência de acumulações residuais vibrantes que, ao serem rearranjadas, inscrevem-se, afirmam-se, sacralizam-se em sua organicidade, dissolvendo consigo o próprio fazer cenográfico e suas tradições, deslocando-o, *expandindo-o*, implodindo-o.

Imersos neste ambiente melancólico e desagradável, adiando uma esperança que não chegará para salvá-los, estes fragmentos não esperam. Eles sabem de sua condição e se exibem na plenitude de seus processos de deformidade, de sua entrega ao tempo, de sua veracidade. Ao final destas performances, entre caos e cacos, últimos restantes desta expedição, por entre tantas catástrofes, o *cenógrafo expandido a partir do Sul* celebra a morte também como performance, ritual no qual todas as cascas e camadas retornam ao solo, sem mausoléus funerários ou velórios, mas através da potência invisível das coisas.

## NOTAS

<sup>1</sup> “Perhaps the dematerialized stage might be described as a post-scenographic theatre which has abandoned the spatial and visual vocabulary that has dominated much theatre since ancient times.” (ARONSON, Arnold. **The Dematerialization of the Stage**. In \_\_\_\_\_ (org.), 2012, p. 94.)

<sup>2</sup> ARONSON, Arnold. Cenografia hoje. Trad. Camilo Schader. In A[]berto – Revista da SP Escola de Teatro n.5. São Paulo, p. 11, 2013.

<sup>3</sup> LEHMANN, 2007, p. 368.

<sup>4</sup> “I talk about the dematerialization of the stage - a loss of tangibility” (ARONSON, Arnold. Introduction. In \_\_\_\_\_ (org.). **The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial**. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012, p. 13.)

<sup>5</sup> O termo foi utilizado pela primeira vez pelo professor Marsha Kinder, da University of Southern California (EUA), em 1991, e utilizado em uma publicação do professor Henry Jenkins do MIT (Massachusetts Institute of Technology) em 2003, na revista *Technology Review*, onde apresentou projetos de narrativa transmídia.

<sup>6</sup> JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph. 2015, n.p.

<sup>7</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>8</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>9</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>10</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>11</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>12</sup> DENNY, Marcelo. **Cenografia Digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019, p.31.

<sup>13</sup> ARONSON, 2012, p. 19.

<sup>14</sup> DENNY, 2019, p.09.

<sup>15</sup> Ibid., p.19.

<sup>16</sup> “It is very difficult to imagine an alternative to colonialism because internal colonialism is not only, or mainly, a state policy; it is rather a very wide social grammar that permeates social relations, public and private spaces, culture, mentalities, and subjectivities.” (SANTOS, Boaventura Souza. **Epistemologies of the South – Justice against Epistemicide**. New York: Routledge, 2016, p.26.)

<sup>17</sup> Faz-se importante distinguir neste processo, segundo Santos, as práticas do Sul – que reproduzem no Sul a lógica do Norte, tomada como universal – das práticas do Sul, anti-imperiais, interessadas na descolonização deste pensamento. (Cf. SANTOS, 2016.)

<sup>18</sup> “All we know of them is theirs and ours; all they know of us is theirs.” (Ibid., p. 12.)

<sup>19</sup> Os estudos decoloniais, dissidentes dos estudos pós-coloniais, são frutos das investigações realizadas na América Latina através do Grupo Modernidade/Colonialidade e do Giro Decolonial no final dos anos 1990, atualizando o enfoque específico das políticas coloniais no contexto das Américas e do Cone Sul.

<sup>20</sup> SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In SANTOS; MENESES, 2009, p. 23 – 71, p. 31.

<sup>21</sup> TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 59.

<sup>22</sup> Ibid., p. 67.

<sup>23</sup> Ibid., p. 59.

<sup>24</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>25</sup> SILVA, Armando. **Imaginários, estranhamentos urbanos**. São Paulo: Edições Sesc, 2014, p. 182.

<sup>26</sup> Ibid., p. 65.

<sup>27</sup> LOPES, Denilson. Ruínas Pobres, Cidades Mortas. In **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016, p. 78 – 94.

<sup>28</sup> BROWNE apud BLOM, Philipp. **Ter e Manter** – uma história íntima de colecionadores e coleções. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 217.

<sup>29</sup> BURKE, James; ORNSTEIN, Robert. **O Presente Fazedor de Machados**: Os dois gumes da história da cultura humana. Trad. Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999, p. 159.

<sup>30</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>31</sup> Ibid., p. 160.

<sup>32</sup> Ibid., p. 161.

<sup>33</sup> Ibid., p. 160.

<sup>34</sup> GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 64.

<sup>35</sup> “Europe then established itself as the “center” of the world (in the planetary sense) and brought forth modernity and its myth.” (DUSSEL, Enrique. **The Invention of the Americas** – Eclipse of “the Other” and the Myth of Modernity. Nova Iorque: Continuum, 1995, p. 17.)

<sup>36</sup> “From the very beginning, Latin America endured the effects of global modernization later to be felt in Africa and Asia.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>37</sup> “This adventure was not merely anecdotal or historiographic, it was the birth of *modern subjectivity*.” (Ibid., p. 17.) [grifos do autor]

<sup>38</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 161.

<sup>39</sup> QUIJANO, Anibal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. In MORAÑA, M.; DUSSEL, E.; JÁUREGUI, C. **Coloniality at Large** – Latin America and the Postcolonial Debate. Durham & London: Duke University Press, 2008, p. 181 – 224, p. 200.

<sup>40</sup> Segundo Mauriès, em 1550, o termo ‘Kunstammer’ (câmara de arte) surgiu na Alemanha, sendo substituído posteriormente por ‘Wunderkammer’ (câmara das maravilhas). (MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 50.)

<sup>41</sup> BLOM, 2003, p. 50.

<sup>42</sup> SCHAER, Roland. **L’invention des musées**. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993.

<sup>43</sup> “...the knowledge of liminal objects that lay on the margins of charted territory, brought back from worlds unknown, defying any accepted system of classification.” (MAURIÈS, 2013, p. 12.)

<sup>44</sup> São exemplos os gabinetes da família Médici em Florença, do Imperador Rodolfo II (1552-1612) em Praga, do arquiduque Ferdinando II (1578-1637) em Ambras, de Filipe II de Espanha (1527-1598) e do Czar Pedro I (1672-1725) em São Petersburgo, além de Francesco Calceolari em Verona (1522-1609), Ulisse Aldrovandi (1522-1605) em Bolonha, Ferrante Imperato (1550- 1625) em Nápoles, Ole Worm (1588-1655) em Copenhague, o gabinete de curiosidades naturais de Albertus Seba (1665-1736) em Amsterdã, o espetacular salão de Levinus Vincent em Haarlem, na Holanda (1705) e a coleção de botânica e jardins vivos de John Tradescant (1608-1662) em Londres.

<sup>45</sup> BLOM, 2003, p. 41.

<sup>46</sup> Neste período, foram criados o telescópio e o microscópio, entre outros instrumentos de leitura e medição, que refletem o interesse desafiador em desvendar os fenômenos do universo.

<sup>47</sup> “un très vaste théâtre embrassant les matières singulières et les images excellentes de la totalité des choses.” (QUICCHEBERG apud SCHAER, 1993, p. 22.)

<sup>48</sup> BLOM, 2003, p. 34.

<sup>49</sup> GEARY apud FRANÇOSO, Mariana de Campos. “**De Olinda a Olanda**”: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), UNICAMP, 2009, p. 44. (Tese de Doutorado)

<sup>50</sup> “The first impression on entering a cabinet was one of a world in miniature, an accumulation of objects in such profusion that it was difficult to find one’s way round it; there was no beginning and no end.” (MAURIÈS, 2013, p. 69.)

<sup>51</sup> “The history of cabinets of curiosities began with the notion of a correspondence, more or less arcane or magical in nature, between man and nature, between the microcosm and the macrocosm.” (Ibid., p. 43.)

<sup>52</sup> BLOM, 2003, p. 125.

<sup>53</sup> BACON apud BLOM, 2003, p. 62.

<sup>54</sup> BAADJ, Nadia. A world of materials in a cabinet without drawers: Reframing Jan van Kessel’s The four parts of the world, **Netherlands Yearbook for History of Art**, n. 62: Meaning in Materials, p. 202 - 237, 2013.

<sup>55</sup> BLOM, 2003, p. 46.

<sup>56</sup> ALVAREZ, José Maurício Saldanha. “Na tumba dos ricos ou no esquife dos pobres”: representar a ordem da vida e a da eternidade no Rio de Janeiro colonial, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Outubro, 2007. Disponível em <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3075> Acesso em 20.06.2019.

<sup>57</sup> FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**: São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 106.

<sup>58</sup> RIVERA, Jorge Croce. Verdade, historicidade e temporalidade no Theatrum Mundi. In MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto (Orgs.). **Teatros do Mundo** – Linguagens Barrocas do Teatro Europeu. Porto: Universidade do Porto. Centro de Estudos Teatrais, 2007, p. 157 – 167, p. 163.

<sup>59</sup> Ibid., loc. cit. [grifo do autor]

<sup>60</sup> Ibid., p. 167.

<sup>61</sup> O “Teatro do Globo Terrestre” foi publicado originalmente na Antuérpia, sob autoria de Abraão Ortélio.

<sup>62</sup> BLOM, 2003, p. 79.

<sup>63</sup> Ibid., p. 84.

<sup>64</sup> DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. **Wonders and the Order of Nature** 1550-1750. Nova Iorque: Zone Books, 1998, p. 265 - 266.

<sup>65</sup> BLOM, 2003, p. 219.

<sup>66</sup> “In other words, starting with America, a new space/time was constituted materially and subjectively: this is what the concept of modernity names.” (QUIJANO in MORAÑA; DUSSEL; JÁUREGUI, 2008, p. 195.)

<sup>67</sup> “The concept of modernity accounts equally for the changes in the material dimensions of social relations (i.e., world capitalism, coloniality of power). That is to say, the changes that occur on all levels of social existence, and therefore happen to their individual members, are the same in their material and intersubjective dimensions.” (Ibid., loc cit.)

<sup>68</sup> QUIJANO in MORAÑA; DUSSEL; JÁUREGUI, 2008, p. 124.

<sup>69</sup> Típico símbolo cujo significado altera a realidade no momento em que é compreendido. De acordo com Souza, “[s]ob a égide do semióforo, a gênese dos fatos históricos é esvaziada. Ela não pode ser explicada sob a perspectiva histórica e sua fundamentação deve ser entendida sob uma perspectiva paralela aos fatos históricos, justificada via o mágico, o inexplicável. [...] A força do semióforo está, assim, em sua capacidade de transformar o irreal em real, o mito fundador em história.” (SOUZA, Venceslau Alves. O uso de semióforos para o forjamento da nação, **Contemporânea**, Direitos no Brasil: necessidade de um choque de cidadania, n. 5, v. 2, p. 169 – 172, 2005, p. 171.)

<sup>70</sup> POMIAN apud RAFFATNI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades, **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n 3, p. 159 - 164, 1993, p. 160.

<sup>71</sup> BURKE; ORSNTEIN, 1999, p. 165.

<sup>72</sup> Nas publicações sobre o Brasil, estão os códices *Theatrum Rerum Naturalium Basiliae* (cuja autoria é atribuída a Albert Eckhout), *Libri Principis e Miscelanea Cleyerii* que, juntos, contêm pouco mais de novecentos desenhos de história natural em diversas técnicas, além do livro *História Natural do Brasil*. (Cf. FRANÇOSO, 2009, p. 132.) Ainda, os holandeses Albert Eckhout (1610-1666) e Franz Post (1612-1680), entre outros, junto às Missões Artísticas, reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas, sob o comando de Maurício de Nassau. (Cf. FRANÇOSO, 2009, p. 263.)

<sup>73</sup> Ibid., p. 137.

<sup>74</sup> BRAGANÇA, Alvaro Alfredo; FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro Soares et al. **O Thierbuch e a autobiografia de Zacharias Wagener**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Index, 1997, p. 140. (Coleção Brasil Holandês)

<sup>75</sup> FRANÇOSO, 2009, p. 101.

<sup>76</sup> Ibid., p. 110.

<sup>77</sup> São exemplos o Museu de História Natural (Londres, Nova Iorque e Paris), os Museus Britânico e Victoria & Albert (Londres), o Museu do Louvre (Paris), o Museu de História da Arte (Viena) e o Museu da Universidade de Manchester.

<sup>78</sup> Blackpool, na Inglaterra, é o primeiro parque do tipo no mundo, contendo trem fantasma, um tipo de “caverna encantada” (River Caves), que leva o público por mundos exóticos e distantes, do período dos dinossauros, da selva africana, do Antigo Egito, de Templos indianos, além de cavernas e do fundo do mar. Estes parques são um desdobramento direto dos gabinetes de curiosidades e das expedições aos chamados Novos Mundos, cujo imaginário ressoa ainda hoje em eventos de entretenimento.

<sup>79</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. Trad. Sônia Slazstein. São Paulo: N-1 edições, 2018, p. 60.



<sup>80</sup> SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro, *Travessias – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa*, Coimbra, n. 6/7, p. 15 – 36, Centro de Estudos Sociais, 2008, p. 24.

<sup>81</sup> BARROS, Manoel de. **Matéria de Poesia** (1974). São Paulo: Alfaguara, 2019, p. 15 – 24.

<sup>82</sup> “Brazil is a country of ruins: of indigenous civilizations that are now exposed through another process of ruination: the destruction of the rainforest (Heckenberger and Neves 2009); of colonial forts, towns, and missions; of conservative modernism at the turn of the twentieth century; of modernist-authoritarian fantasies in the 1930s–40s and modernist-futurist fantasies of the 1960s (Jaguaribe 1999); ruins of the present-day favelas, where construction and destruction are so deeply enmeshed that they are impossible to disentangle.” (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). **Contemporary Archaeology and the City**: Creativity, ruination, and political action. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129-154, p. 131.)

<sup>83</sup> “...the truth is that the idea of decay has been prominent in the Brazilian imaginary since at least the eighteenth century, even before the cities had had the time to develop and become entropic monsters, amorphous cannibals that eat away the country and are eaten in turn by rain, heat, vegetation, and themselves.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>84</sup> “The ruins of Brazil are illustrative of the role of predatory capitalism in producing fast material wealth and fast ruination. They also show eloquently the indissoluble link between the post-industrial metropolis and wider phenomena of ruination—of nature in the first place.” (Ibid., p. 148.)

<sup>85</sup> SANTOS, 2008, p. 24.

<sup>86</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>87</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 286.

<sup>88</sup> Ibid., p. 261.

<sup>89</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 272.

<sup>90</sup> GAGNEBIN, 2018, p. 96.

<sup>91</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

<sup>92</sup> “an eccentric form of modernity” (SANTOS, 2016, p. 56.)

<sup>93</sup> “The relative lack of central power endows the baroque with an open-ended and unfinished character that allows for the autonomy and creativity of the margins and peripheries.” (Ibid., p. 57.)

<sup>94</sup> “It is indeed a time of crisis, but also of transition toward new modes of sociability made possible by emergent capitalism and the new scientific paradigm, as well as toward new modes of political domination based not only on coercion but also on cultural and ideological integration.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>95</sup> “baroque subjectivity” (Ibid., p. 58.)

<sup>96</sup> “...inspired by a centrifugal imagination, positioned between despair and vertigo, this is a kind of sociability that celebrates revolt and revolutionizes celebration.” (Ibid., p. 62.)

<sup>97</sup> LOPES, Denilson. **Nós, os mortos – Melancolia e Neo-Barroco**. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999, p. 45.

<sup>98</sup> CHIAMPI apud LOPES, 1999, p.45.

<sup>99</sup> “From the seventeenth century onward, the colonies were more or less left alone, a marginalization that made possible a specific cultural and social creativity, now highly codified, now chaotic, now erudite, now vernacular, now official, now illegal.” (SANTOS, 2016, p. 57.)

<sup>100</sup> LOPES, 1999, p 45.

<sup>101</sup> BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 200.

<sup>102</sup> SANTOS in SANTOS; MENESES, 2009, p. 33.

<sup>103</sup> Ibid., p. 43.

<sup>104</sup> CLAIRVAUX apud BLOM, 2003, p. 36.

<sup>105</sup> FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser, Estudos Avançados, v 27 n 79, p. 113 – 122, jan 2013a, p. 119.

<sup>106</sup> GAGNEBIN, 2018, p. 73.

<sup>107</sup> BENJAMIN, 1984, p. 246.

<sup>108</sup> Ibid., p. 208.

<sup>109</sup> Ibid., p. 210.

<sup>110</sup> BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 241.

<sup>111</sup> Ibid., p. 241.

<sup>112</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>113</sup> BENJAMIN, 1984, p. 188.

<sup>114</sup> BLOM, 2003, p. 37.

<sup>115</sup> FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** - Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 288.

<sup>116</sup> Ibid., p. 180.

<sup>117</sup> Ibid., p. 179.

<sup>118</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>119</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>120</sup> BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993, p. 118.

<sup>121</sup> Ibid., loc cit.

<sup>122</sup> BENJAMIN, 2009, p. 245.

<sup>123</sup> Ibid., p. 245.

<sup>124</sup> Ibid., p. 241.

<sup>125</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>126</sup> “We call this return to multiple pasts, human and not human, “ghosts.” Every landscape is haunted by past ways of life.” (GAN, Elaine; TSING, Anna; SWANSON, Heather; BUBANDT, Nils (eds.). **Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017, p. G2.)

<sup>127</sup> “The winds of the Anthropocene carry ghosts — the vestiges and signs of past ways of life still charged in the present.” (Ibid., p. G1.)

<sup>128</sup> “The ghosts are everywhere.” (Ibid., p. G7.)

<sup>129</sup> “Sometimes we can see the ghosts of relentless waste and manufactured poverty in the forms of stinking garbage and leaky sewers. But there are also ghosts we cannot see and those we chose to forget. They don’t sit still. They leave traces; they disturb our plans. They crack through pavements. They tell us about stretches of ancient time and contemporary layerings of time, collapsed together in landscapes.” (Ibid., p. G8.)

<sup>130</sup> “By showing us Progress and Extinction — life’s historical entanglement with death in ruined landscapes — ghosts point the way ...” (Ibid., p. G12.)

<sup>131</sup> “As humans reshape the landscape, we forget what was there before. Ecologists call this forgetting the ‘shifting baseline syndrome’. Our newly shaped and ruined landscapes become the new reality. Admiring one landscape and its biological entanglements often entails forgetting many others. Forgetting, in itself, remakes landscapes, as we privilege some assemblages over others. Yet ghosts remind us. Ghosts point to our forgetting, showing us how living landscapes are imbued with earlier tracks and traces. (Ibid., p. G6.)

<sup>132</sup> MATOS, Olgária C. F. **Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea**. In BENJAMIN, 2009, p. 1128.

<sup>133</sup> BENJAMIN apud TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In BENJAMIN, 2009, p. 24.

<sup>134</sup> BENJAMIN, 1985, p. 45.

<sup>135</sup> “While ghosts [...] help us read life’s enmeshment in landscapes” (GAN; TSING; SWANSON; BUBANDT, 2017, p. M2.)

<sup>136</sup> “...monsters point us toward life’s symbiotic entanglement across bodies.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>137</sup> “Category- crossing beings were abhorrent to Enlightenment ways of ordering the world; sometimes they were classified as things of the devil, the antithesis of godly purity.” (Ibid., p. M5.)

<sup>138</sup> O imaginário fantástico, além de uma herança medieval associado e justificado pela crença religiosa, disseminou-se durante o início das coleções também devido à falta de informações dos colecionadores, despertando interpretações diversas como, por exemplo, a ideia de que o beija-flor vivia permanentemente voando ou conectado às flores, pois durante sua captura suas patas eram cortadas, fazendo parecer que não as possuía.

<sup>139</sup> “Category crossing beings were abhorrent to Enlightenment ways of ordering the world; sometimes they were classified as things of the devil, the antithesis of godly purity. But the forms of progress and rationalization that the Enlightenment and Reformation sparked have proved far scarier than the beasts they sought to banish.” (GAN; TSING; SWANSON; BUBANDT, 2017, p. M6.)

<sup>140</sup> “While we gain plastic gyres and parking lots, we lose rainforests and coral reefs.” (Ibid., p. G4.)

<sup>141</sup> “The exceptionality of monsters could lead to a further questioning of the norms and social hierarchies, insofar as the social order was grounded on the perceived natural order. Thus, the ‘monster’ could be seen as material evidence or living proof of the inadequacy of inherited knowledge and social structures.” (CASTILLO, David. **Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010, p. 21.)

- <sup>142</sup> “Monsters are useful figures with which to think the Anthropocene, this time of massive human transformations of multispecies life and their uneven effects. Monsters are the wonders of symbiosis and the threats of ecological disruption.” (GAN; TSING; SWANSON; BUBANDT, 2017, p. M2.)
- <sup>143</sup> “What kinds of monsters are we now?” (Ibid., p. M5.)
- <sup>144</sup> “ghosts and monsters as two points of departure for characters, agencies, and stories that challenge the double conceit of modern Man.” (Ibid., p. M2.)
- <sup>145</sup> “...and urge us to radically imagine worlds that are possible because they are already here.” (Ibid., p. G12.)
- <sup>146</sup> “Against the fable of Progress, ghosts guide us through haunted lives and landscapes. Against the conceit of the Individual, monsters highlight symbiosis, the enfolding of bodies within bodies in evolution and in every ecological niche.” (Ibid., p. M2.)
- <sup>147</sup> DIDI-HUBERMAN, George. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 85.
- <sup>148</sup> Ibid., p. 84.
- <sup>149</sup> Letra da música “Meu Disfarce”, da autoria de Carlos Colla e Chico Roque, gravada originalmente por Xitãozinho e Xororó (1987).
- <sup>150</sup> BÜRGER, 1993, p. 122.
- <sup>151</sup> BOURRIAUD, 2011, p. 107.
- <sup>152</sup> CABALLERO, Illeana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011, p. 188. [grifo da autora]
- <sup>153</sup> LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolítica, **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011), 2012a, p. 56.
- <sup>154</sup> Ibid., loc cit.
- <sup>155</sup> Trecho do filme H.O. (1979), de Ivan Cardoso.
- <sup>156</sup> OITICICA, H. Anotações sobre o Parangolé (1965). In OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1996, p. 93 – 96, p. 93.
- <sup>157</sup> BENJAMIN, 1984, p. 188.
- <sup>158</sup> LOPES, 2016, p. 85.
- <sup>159</sup> KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019, p. 22.
- <sup>160</sup> FOUCAULT, 2002, p. 178.
- <sup>161</sup> Ibid., p. 181.
- <sup>162</sup> Ibid., p. 222.
- <sup>163</sup> Ibid., p. 181.
- <sup>164</sup> Ibid., p. 188.
- <sup>165</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 274.

<sup>166</sup> MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**: suas origens, transformações e perspectivas. Trad. Neil R. da Silva, São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 462.

<sup>167</sup> KRENAK, 2019, p. 16.

<sup>168</sup> “In other worlds, the model of power based on coloniality also involved a cognitive model, a new perspective of knowledge within which non-Europe was the past and, because of that, inferior, if not always primitive.” (QUIJANO in MORAÑA; DUSSEL; JÁUREGUI, 2008, p. 200.)

<sup>169</sup> “From then on, there were inferior races, capable only of producing inferior cultures.” (Ibid., loc. cit.)

<sup>170</sup> KRENAK, 2019, p. 20.

<sup>171</sup> BENJAMIN, 1984, p. 40.

<sup>172</sup> Ibid., p. 188.

<sup>173</sup> Ibid., p. 247.

<sup>174</sup> Ibid., p. 39.

<sup>175</sup> N.A. Texto escrito em 2014, arquivo do autor.

<sup>176</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 271.

<sup>177</sup> No candomblé, por exemplo, os orixás Ossanha e Ossain representam os guardiões dos segredos do reino dos vegetais.

<sup>178</sup> Esta videoperformance surgiu como resultado do meu encontro com Laura Fajngold e Roberto Alencar, ao qual se somou a música “Canción de Amor” do duo NU (Naked Universe).

<sup>179</sup> Os materiais são descartes da peça “A Pleno Pulmões”, de 2017, que teve direção de Márcia Abujamra e cenografia de Simone Mina.

<sup>180</sup> FOUCAULT, 2002, p. 180.

<sup>181</sup> Informações contidas na exposição “Fashioned from Nature”, de 2018, realizada pelo Museu Victoria & Albert, em Londres. A exposição apresentou os materiais da moda e suas origens, explorando sua complexa relação com o luxo, a natureza, a indústria e a destruição, de 1600 até hoje.

<sup>182</sup> O animal utilizado já se encontrava morto, por causas naturais, e foi doado para a realização desta obra.

<sup>183</sup> BURKE; ORNSTEIN, 1999, p. 271.

<sup>184</sup> Foi o que ocorreu, por exemplo, no Ciclo do Ouro em Minas Gerais ou, mais recentemente, na região da Serra Pelada, no Pará, ou ainda com o carvão para a Revolução Industrial em Salford.

<sup>185</sup> “Time turns metaphors into things, and stacks them up in cold rooms, or places them in the celestial playgrounds of the suburbs.” (SMITHSON, Robert. A tour of the monumets of Passaic (1967), New Jersey. In FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson**: the collected writings. Berkeley, Los Angeles, Califórnia: California Press, 1996, p. 74.)

<sup>186</sup> KRENAK, Ailton. “Vida sustentável é vaidade pessoal”, **Jornal Correio**, Salvador-BA, 25 de jan. 2020. Disponível

<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vida-sustentavel-e-vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/#:~:text=Uma%20das%20lideran%C3%A7as%20ind%C3%ADgenas%20da,adiar%20o%20fim%20do%20mundo. Acesso 21.07.2020>

<sup>187</sup> BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Trad. Maria da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 180.

<sup>188</sup> DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42.

<sup>189</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 32.

<sup>190</sup> FRANCIS, Gemma. "Christmas: Brits will throw away 108m rolls of wrapping paper this year, waste study finds", **The Independent**, Reino Unido, 20 de dez. 2017 Disponível em <https://www.independent.co.uk/life-style/christmas/christmas-waste-total-wrapping-paper-food-scraps-packaging-sticky-tape-study-a8119821.html> Acesso em 21.07.2020.

<sup>191</sup> BIRD, Jon. "What A Waste: Online Retail's Big Packaging Problem", *Forbes*, Jersey City, 29 de jul de 2018 Disponível em <https://www.forbes.com/sites/jonbird1/2018/07/29/what-a-waste-online-retails-big-packaging-problem/#52b26ca2371d>, acesso em 23.12.2018.

<sup>192</sup> REUTERS. "Coca, Pepsi e Nestlé são as maiores produtoras de lixo plástico do mundo", **Revista Exame**, 9 de out. 2018. Disponível em <https://exame.abril.com.br/negocios/coca-pepsi-e-nestle-sao-as-maiores-produtoras-de-lixo-plastico-do-mundo/> Acesso em 21.07.2020.

<sup>193</sup> "plastic is presentist because its materiality refuses the inscription of time; because its ephemerality and disposability means that the only important time is now; because being purely synthetic, we ignore its past (its conditions of production), and because it leads us to forget how to make things with other materials, which it replaces." (GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **An Archaeology of the Contemporary Era**. New York: Routledge, 2019, p. 114.)

<sup>194</sup> "Plastic is directly involved in the "impoverishment of experience" lamented by Walter Benjamin and that affects our ability to make and feel." (Ibid., loc. cit.)

<sup>195</sup> BENJAMIN, 2009, p. 24.

<sup>196</sup> PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: História, Tramas, Tipos e Usos**. São Paulo: Ed. Senac, 2007, p. 09.


<sup>197</sup> BENJAMIN, 2009, p. 252. [grifos do autor]

<sup>198</sup> Ibid., p. 971.

<sup>199</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In BOLLE, Willi (org.) **Walter Benjamin: Documentos da Cultura, Documentos da Barbárie**. São Paulo: Cultrix Editora USP, 1986, p. 195-198, p. 197.

<sup>200</sup> TAYLOR, 2013, p. 106.

<sup>201</sup> Ibid., p. 107.



**ENTRE O ESPETÁCULO  
E OS ESCOMBROS:  
POR UMA EPISTEMOLOGIA  
CENOGRÁFICA DO SUL.**

# ENTRE O ESPETÁCULO E OS ESCOMBROS: POR UMA EPISTEMOLOGIA CENOGRÁFICA DO SUL

Uma epistemologia do Sul assenta em três orientações:  
Aprender que existe o Sul;  
Aprender a ir para o Sul;  
Aprender a partir do Sul e com o Sul.<sup>1</sup>

**Boaventura de Souza Santos**

Diante de uma lógica profissionalizante global, sob a qual ainda hoje figuramos como *caóticos* ou *amadores* – apesar do reconhecimento da ousadia e da liberdade de nossos artistas –, a produção cenográfica brasileira vem padecendo recentemente, em sua absoluta inventividade, através de tentativas de “mudanças de rumo” frente à sua genialidade inusual e identidade desierarquizada. Esta produção tem se dedicado, muitas vezes, a compor um imaginário e vocabulário “comercial” que, em busca de uma certa credibilidade em mostrar-se competitivo no mercado global, refere-se continuamente à suposta maestria europeia e norte-americana, tornando-se assim empobrecido e menos interessante ao procurar se assemelhar àquelas tendências, reproduzidas em todos os cantos do planeta.

Nestas tentativas, as operações cenográficas muitas vezes retiram suas identidades das histórias, buscando certa “neutralidade” tão característica da era moderna, repetindo o mesmo equívoco de um “estilo internacional” que, na verdade, tem como interesse a afirmação de um modelo único, que inibe e invisibiliza outros modos de ação.

Neste processo sociocultural e educacional, identifico uma política que tem se em cabisbaixo para todo o conjunto epistemológico diverso e complexo das culturas brasileiras, classificado de modo generalizado muitas vezes pelos/as próprios/as artistas visual ou conceitualmente como “inferior”, “precário”, “mal acabado” ou, para utilizar um termo que tem nos custado muito caro, *exótico*. Diante de uma fratura que dilacerou a identidade dos povos que habitavam ou foram escravizados e trazidos para estas terras,



despertencendo-os de seus modos de vida, a crença histórica de que as tradições aqui praticadas são piores ou menores ainda tem assombrado diariamente a vida cotidiana e, conseqüentemente, os processos de criação individuais e coletivos.

É preciso lembrar, como nos aponta Quijano, que se os “não-europeus” foram tomados como “pré-europeus”, a criação cenográfica brasileira também se enquadraria na lógica de que com o tempo nos europeizaríamos – nos modernizaríamos – seguindo um longo processo de construção/imposição epistemológica que operou “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura.”<sup>2</sup> É neste sentido, portanto, que identifico esta perspectiva situada a partir do Sul, pois formulada em complementaridade à hegemonia da cultura da caixa cênica. Pois na medida em que a produção teórico-reflexiva da cenografia no Brasil continua baseada sobretudo nos países do Norte global, esta dimensão a partir do Sul constitui, na prática, uma mirada a um paradigma estético-cultural que se manifesta em permanente movimento e expansão.

Dentre as inúmeras manifestações, esta tradição contextual conectada aos lugares é manifestada ainda no circo brasileiro, efervescente locus da produção e formação multicultural do país entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, cuja necessidade de contínuo deslocamento desenvolveu uma arquitetura nômade alinhada às condições ambientais e urbanas das diferentes partes do país, tendo Benjamim de Oliveira como um marco desta produção artística integrada entre linguagem e modo de vida. É através desta característica expandida, que ocupa os locais e cria novas dinâmicas, que se afirma tal modo de fazer do Sul.

Formando uma espécie de interesse ou “linhagem” composta por Hélio Oiticica, Artur Barrio, José Celso Martinez Corrêa, Lina Bo Bardi, Glauber Rocha, Flávio Império, Luís Carlos Ripper, entre outros artistas anônimos e reconhecidos, as variadas práticas cenográficas brasileiras na segunda metade do século passado tiveram a inventividade como um forte caráter, diretamente associada à realidade nacional de repressão, como por exemplo, na Ditadura Militar. Suas formulações, neste sentido, ao referir-se a diferentes contextos sócio-políticos, manifestam-se de maneira crítica e posicionada, muitas vezes alegórica, em busca de campos mais ampliados para sua comunicação.

Posteriormente, entre as décadas de 1990 e 2000 – período em que me formei e iniciei minha atuação na área –, quando da possibilidade de pesquisas teatrais continuadas a partir de programas públicos e privados de subsídio, particularmente na cidade de São Paulo, mais cenógrafo/as, figurinistas e artistas da cena ganharam oportunidades de desenvolver, junto aos grupos e companhias, suas linguagens. Disso floresceram, certamente, modos próprios de criação em experiências de escalas diversas que, mantendo certa *precariedade* como tema intrínseco às obras, em processos espaço-visuais integrados, formaram uma geração de artistas e técnicos, muitos deles atuando hoje também no ensino, consolidando e transmitindo os conhecimentos adquiridos.

Contudo, paradoxalmente, num processo resultante de diversos fatores (a diminuição de recursos que impacta tanto na criação, tamanho e complexidade dos cenários, o transporte e tempo de montagem, além do avanço tecnológico e facilidade de uso de mídias digitais *low-tech*<sup>3</sup>), a materialidade e volume da cenografia tem “encolhido”, buscando um ajuste a todas as limitações. Tal condição provoca o deslocamento dos artistas para outros campos (como os eventos, o cinema ou publicidade), o que acaba por enfraquecer a investigação espaço-visual, que passa a atender “apenas” às exigências dramáticas essenciais, deixando de construir – e expandir – o imaginário espaço-visual como camada de leitura e significação das peças. Tal “crise” pode ser compreendida paralelamente pela crescente saída dos/as cenógrafos/as das planilhas dos projetos e na redução substancial de sua “verba”, acarretando a diminuição de sua permanência na pesquisa, e a redução das suas possibilidades de criação. Tudo isso para baratear os custos de produção<sup>4</sup>, afirmado uma política que se adapta de muitas maneiras às dificuldades e desafios impostos.

Outro fator que tem sido crucial para a prática contemporânea, especificamente a brasileira, é a própria proliferação da lógica cenográfica em praticamente todos os campos da vida cultural e cotidiana – do interior de nossas casas aos supermercados e nossos locais de trabalho. Essa dinâmica que tem produzido, por sua vez, uma quantidade enorme de projetos advinda sobretudo de imagens e referências das artes visuais e cênicas realizadas no Norte, com custos altíssimos, garantindo, nas periferias do capitalismo, certa “frustração” entre conceito, inspiração e resultado. Esta política, por assim dizer, incentiva processos de criação que tomam tais imaginários como ponto de partida, sem incluir as perspectivas dos próprios participantes das obras.

Não busco nesta crítica aludir a uma suposta “origem”, “essência” ou modo identitário da cenografia brasileira, tentando inscrevê-la num conjunto específico de procedimentos e resultados. Busco apontar de dentro para fora e de fora para dentro - ou seja, como temos nos visto e como o mundo nos vê – uma potência de liberdade pela qual somos reconhecidos e celebrados. Isso não apenas nos permite manter nosso selo “inventivo” e gambiarrístico diante de um mundo tecnológico e definido pelo *design industrial*, mas permite com que afirmemos um *estado de espírito* atento às diferenças e às destruições, que desafia continuamente sua própria impossibilidade, fazendo dela uma linguagem. Como podemos seguir dialogando e em aliança com esta variada cultura? Em que medida ou em que contextos nos reconhecemos nela? E de que maneiras ela pode ser reconhecida em nós?

Diante desta suposta *ruína*, entretanto, observo brotar modos mais incorporados de criação, que deslocam a potência enfraquecida de um modelo anterior, explorando outros territórios, pois retornar às bases da experiência do sentir ativa um campo sensível através da conclamação das potencialidades do corpo como dispositivo, junto às coisas. Para além do interesse em discutir a qualidade e a expressividade de tal produção, mas tomando, antes, estes resultados como evidência, é possível identificar que a cenografia “redemocratizou-se” em seu fazer, associando-se tanto à tecnologia como à *performatividade*, numa transição identificada em escala mundial, que muitas vezes é proposta e manipulada pelos próprios atores, atrizes e performers, além de máquinas e equipamentos eletrônicos, com resultados, compreensões e qualidades variadas.

À vista desta constatação, questiono como temos lidado com o imaginário destas ruínas na cenografia, e em que medida ela pode revelar certa falência e fratura epistemológica sob a qual vivemos. Se nossas maneiras europeizaram-se, numa espécie de aceitação da vitória estética do Norte, mais elegante e valorizada, é porque boa parte dos arquivos utilizados no Sul advém de conceitos formulados a partir do Norte, sendo necessário não apenas alargá-los, para incluir os próprios arquivos do Sul, como também, discutí-los, questioná-los e confrontá-los. Ao apresentar tal proposta crítica nesta tese, escolhi atravessar esta discussão através de minha experiência prática pessoal e compartilhada, cuja organização deste repertório teórico-prático como um arquivo tornou-se fundamental para compreender uma possível abordagem para discutir as práticas dos/as *cenógrafos/as expandido/as a partir das perspectivas do Sul*.

É a partir de dentro, portanto, que proponho evidenciar tal percurso, refletindo um modo periférico, pois inserido nesta perspectiva, apesar de seus diferentes contextos. Ao contar nossas próprias histórias, compomos nosso conjunto caleidoscópico, nosso arquivo-repertório, encarnado, vivido. Assim, em sua liberdade indisciplinada, minha cartografia passa a ser lida como uma arqueologia de processos imersivos entre diferentes espaços e materiais, num rastro como aqueles deixados pelas lesmas ou pelos vaga-lumes que, intermitentes mas reconhecíveis, criam seus próprios padrões de comunicação e imaginação. *A travessia do cenógrafo expandido a partir do Sul* – alegoria utilizada como eixo condutor deste trabalho – compreende assim quatro sequências de projetos e experimentos com diferentes formatos (imersões *site-specific*, práticas compartilhadas performativas, instalações cenográficas e coleções artísticas) que, em conjunto, materializam tal hipótese.

Neste sentido, tomo a defesa de Boaventura de Sousa Santos de que “[n]o período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda as versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos, para seguir em frente de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral.”<sup>4</sup> Este questionamento das epistemologias hegemônicas, até então passadas quase despercebidas, pois inseridas no discurso globalizante – que o autor realiza e que utilizo em diferentes momentos ao longo deste estudo – levou à imaginar possibilidades para uma epistemologia cenográfica do Sul como uma *prática a partir do Sul* ou *cenografia expandida crítica*. Desta maneira, proponho refletir sobre os impactos causados pela destruição desde nossas supostas ‘origens’ até os contextos contemporâneos para formulação de uma “contra-epistemologia”<sup>5</sup>.

Assim, após vasculhar os imaginários do processo de destruição e sua apropriação por diferentes linguagens artísticas, esta pesquisa foi se distanciando do gesto destrutivo, deslocando seu interesse pela situação configurada após o ato performativo iconoclasta. Pois, se vivemos num estado de permanente ruína, este seria um ‘contexto conhecido’ de atuação. Neste sentido, um modo de nos relacionarmos com a materialidade tanto ausente como excessiva que configura nossas paisagens estaria em como esta é percebida e sentida, ou seja, na sua capacidade de *afetação*. Como vê ruínas por toda parte em todo seu percurso histórico, o *cenógrafo expandido do Sul* passa a valorizar os *restos* como elementos artísticos. Ao habitar os escombros, abrem-se modos

de atravessamento, assim como complexidades, perigos e possibilidades e impossibilidades táticas de ação e intervenção.

Outra possibilidade de nomeação desta *cenografia expandida ou em expansão* seria *cenografia expandida política*, pois, na América Latina, assim como inúmeros outros países anteriormente colonizados, as práticas expandidas carregam, ao ocupar as ruas e espaços sem uso, certas atitudes político-estéticas em suas premissas de trabalho. É nesta perspectiva que nos colocamos sempre em situação, pois imersos pelos conflitos territoriais na disputa por espaço. Em situação, como performer, arqueólogo, catador, colecionador, alegorista, bricoleur, artista, autor, diretor, dramaturgo, ele compreende suas coleções como uma constelação que compõe um universo próprio, que contrói linguagens a medida que atravessa lugares taticamente. Na mirada do Sul, esta poética funciona como uma intervenção crítica sobre os lugares e suas histórias.

A cenografia expandida política no Brasil evidencia-se na montagem de “Na Selva das Cidades”, parceria entre Zé Celso Martinez Correa e Lina Bo Bardi em 1969 apresentada na seção “Cenografia Expandida”, construtora de alguns “princípios de trabalho” – como um olhar ampliado e reflexivo para o espaço de entorno e seus conflitos, o uso de materiais disponíveis produzidos pelas transformações destes territórios, a busca de uma potência performativa dos fragmentos e restos, assim como da própria ação de destruir – do/a cenógrafo/a como pensador/a crítico/a da realidade. Ao incluir e discutir os processos de gentrificação urbana e as políticas espaciais e socioculturais, a cenografia passa a operar como uma ação político-estética expandida que pensa o mundo incorporado, pois sua própria experiência cotidiana. Assim Lina, em suas propostas, não utiliza os resíduos interessada numa postura ecológica ou exatamente sustentável, mas numa operação crítica à altura das questões que envolvem as estruturas de poder, um modo de imaginar o mundo a partir do pensamento cenográfico.

Entre os arquivos que investiguei e as práticas que realizei, as quatro características apresentadas – *precariedade*, *performatividade*, *materialidade* e *transmidialidade* – operam, portanto, como eixos metodológicos ou caminhos possíveis para o/a cenógrafo/a expandido/a a partir do Sul, conectando fazeres artísticos e modos de vida complementares, de caráter identitário ou contextual. Para este *cenógrafo* experimental, a condição precária dos materiais acaba por gerar “performance”,

pois solicita manipulação, coleta e criação, possibilitando assim outras relações entre os temas, espaços, corpos, coisas, tecnologias e mídias. É neste enredamento que esta linguagem se forma, feita destes entulhamentos.

À luz das considerações da introdução (“Como atravessar o campo devastado”) e da primeira seção (“Cenografia expandida”), proponho a discussão da expressão *cenografia expandida* tomando uma abordagem a partir do Sul – através de minhas experiências – como um modo de perceber a realidade e seu entorno, *tomando os espaços e materiais residuais em potência performativa*, entre ruínas, escombros, fragmentos e outros restos.

A discussão das “Precariedades”, na segunda seção, ao relatar o processo criativo de três diferentes projetos imersivos *site-specific* na cidade de Manchester, busca revelar modos de ação do *cenógrafo expandido a partir do Sul*. Assim, quando defendo a abordagem de uma cenografia expandida a partir da *precariedade*, não pretendo limitar ou impor uma gestão sustentável, mas uma atitude crítica diante do cotidiano e dos modelos que seguimos. Não se trata de uma proposta cenográfica apenas de cunho ecológico ou ‘funcionalista’, mas de uma *operação mais ampla entre arquivos e repertórios* que, ao ganhar potência e visibilidade, revela modos de conceber, realizar e produzir. O precário, elemento constituinte de nossas paisagens, pode revelar, ao cair das cascas e das embalagens, a essência ou origem das coisas.

Na seção “Performatividades”, para se pensar o *cenógrafo como performer*, apresento os princípios de trabalho desdobrados das práticas anteriores aplicados a workshops compartilhados. Ao questionar “Que lugares são esses?”, os/as participantes passam a investigar o espaço e seu entorno como uma relação, colocando-se assim em situação e desenvolvendo repertórios de intenções e ações junto aos lugares e seus diferentes descartes, explorando as possibilidades e comportamento de cada material. Para tanto, valem-se de conjuntos variados de disciplinas e fazeres transdisciplinares, que ultrapassam a bibliografia teatral até a arquitetura, o urbanismo, a arqueologia, a antropologia, os estudos da performance, entre outros. Estes processos evidenciam o deslocamento do enfoque de *criar espaços para performances*, próprio à cenografia, para *criar performance com espaços, materiais e corpos*, utilizando a prática performativa para explorar questões espaço-visuais, materiais e de transmissão.

No que se refere à seção “Materialidades”, diante de um processo de cenografização global que produz entulhamentos invisibilizados de maneira constante, a linguagem do cenógrafo desloca-se do *site-specific* ao lugar qualquer, do *objet trouvé* ao resto. Imerso em meio a tantas generalidades descartadas, sua prática expande-se para imaginar o *cenógrafo como um arqueólogo*, um coletor, um catador ou *bricoleur*, alguém que manipula coisas encontradas, raras e comuns, em diferentes estados, numa certa autonomia de sua prática, e cria instalações cenográficas. Por fim, na última seção “Transmidialidades”, proponho discutir como o cenógrafo atua como artista transmidiático, *da prática cenográfica à prática artística*, em constante deslocamento entre arquivos e mídias. Através do Gabinete de Curiosidades e Maravilhas, que realizaram a catalogação dos mundos periféricos, apresento o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”, uma coleção de fragmentos alegóricos de diferentes categorias e estados de decomposição, organizados como arranjos espaciais provisórios, dispositivos e videoperformances em acervos digitais organizados numa plataforma virtual.

A apresentação destas práticas e sua discussão contribui com a produção bibliográfica no país referente ao ensino e às práticas cenográficas expandidas e ao *site-specific* contemporâneo, colaborando para ampliar o debate acerca de nossas epistemologias artísticas e processos de criação. Nestas linguagens de fronteira, entre intervenções, imersões e residências, o cenógrafo adquire repertório autoral, colaborando assim para o debate acerca de uma cenografia do Sul. Contudo, esta pesquisa não tem a premissa de encerrar tal discussão. Ao contrário, pretendi, a partir dela, abrir outros horizontes de percepção e novas perspectivas de análise para a questão. Não busco, assim, uma totalidade para configurar o/a *cenógrafo/a expandido/a a partir do Sul*. Antes, tal percurso abre possibilidades para investigações futuras, sendo possível destacar alguns desdobramentos aqui imaginados referentes às diferentes seções.

Um primeiro aprofundamento a ser realizado se dá na discussão sobre a *cenografia expandida* brasileira e do Sul, em suas diferentes proposições político-estéticas, escalas, contextos, lugares e regiões, aproximando os diversos estudos existentes – de artistas e pesquisadores/as de gerações anteriores e atuais – na compreensão da uma historiografia destas práticas e a investigação de possíveis conexões e relações entre suas escalas de pertencimento, diante de uma tradição europeia globalizante à qual tomamos como nossa, e muitas vezes desconsiderando nossas origens mais profundas.

Outro aspecto fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa é a realização de mapeamentos mais amplos para visibilizar práticas expandidas realizadas foras dos grandes centros e eixos culturais do país, de modo a garantir o reconhecimento da diversidade de produção cultural e o reenquadramento do fazer cenográfico brasileiro para além da caixa cênica. Neste sentido, as práticas artísticas realizadas nos chamados "espaços alternativos" como o *site-specific*, a ocupação, assim como os processos de intervenção de/na rua têm, em suas inúmeras composições e modos de ação, merecem estudos transdisciplinares que possam convergir trabalhos das artes cênicas, visuais e performativas para a compreensão destas linguagens em contextos mais ampliados e integrados aos diferentes lugares em que se manifesta.

No que se refere a este estudo, retorno uma vez mais à pergunta que assombra toda esta pesquisa: o que fazer com tantas coisas que se acumulam? Organizá-las num museu/arquivo para serem novamente compartilhadas? Dar-lhes destino, encaminhá-las a outros locais e pessoas, buscando novos ciclos de uso? Assisti-las dissolver em suas temporalidades próprias, ou, simplesmente, destruí-las, definitivamente? Como continuar colocando-se artisticamente diante de tais imposições? Tal equação, desastrosa, sem resposta – ou, antes, cuja resposta leva à própria *destruição* – teria, desta maneira, a função de visibilizar nossas ações, inserida no mesmo contexto que critica e do qual participa. Deste suposto limite ou impotência (re)surgem qualidades compositivas que se interessam pelo fazer “pré-urbano”, diretamente ligado à atmosfera e à natureza, assim como à ritualização das ações – sua dimensão de sacralidade.

A reinserção de materiais descartados, a ocupação espacial, o uso de materiais percíveis, entre outros procedimentos, tem deslocado levemente a discussão e o consumo atrelados à prática cenográfica, assim como o interesse em investigar outros territórios e imaginários, atuando hoje como um dos caminhos possíveis apontados rumo à renovação da tradição construtiva cenográfica, além do uso de recursos tecnológicos como luz e projeções (*multimídias*), por exemplo. Nas práticas compartilhadas, os processos experimentais configurados como “metodologia” de pesquisa expandida *site-specific* também merecem continuidade na investigação e outros desdobramentos, cuja potencialidade pode colaborar com conjuntos mais abrangentes e diversos, dialogando com outras disciplinas, lugares, contextos, escalas, materiais e mídias, desenvolvendo novas relações e situações, através de outros modos de agrupamento e intenções.



É preciso, a cada novo fazer, a cada nova geração, experimentar, experimentar e experimentar, sem dar-se por satisfeito/a: colocar-se como performer em diferentes etapas do processo, investigando tanto interesses próprios como em consonância com grupos e coletivos, propor atravessar, revirar, remontar e reconfigurar procedimentos e linguagens, assim como a própria compreensão do que nomeamos *resultados* e *processos*. É preciso seguir mais nossas intuições, e desmontar as necessidades tão eufóricas por referências do Norte.

Dos diferentes cruzamentos propostos e investigados, a videoperformance surge como um dispositivo de interesse para pesquisas futuras, podendo constituir um modo de narrar entre o teatral, os materiais e as corporalidades, o performativo e o videográfico/cinematográfico, potente o suficiente para atravessar a cenografia e seus conceitos, mantendo a capacidade de provocar, imaginar e relacionar, atividades fundamentais à prática do *cenógrafo expandido em contextos a partir do Sul*. Aponto, desta maneira, uma certa autonomia e deslocamento da prática cenográfica, sua própria expansão como linguagem em si, como um território de renovação e criação, proposta que tem gerado processos criativos de alta inventividade – outras questão que merece, no Brasil, investigação mais abrangente e interessada na rede de semelhanças e diferenças que poderá nos levar, ou não, às artes cênicas.

Tomando esta perspectiva, o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” abre possibilidades efetivas de discutir e investigar procedimentos artísticos tendo os espaços cenográficos “real” e “digital” como plataforma de operações transmidiáticas. As categorias e imagens funcionam, aqui, como uma espécie de banco de dados, no qual ilhas formadoras de arquipélagos configuram geografias instáveis e moventes.

Contudo, é na relação direta com as matérias naturais e artificiais em dissolução que aponto um caminho de contato com as “essências” dos elementos, reimaginando este *teatro precário das matérias e materiais arruinados* como um lugar de dissecação e exposição, território de conhecimento anímico entre vida e morte, no qual os elementos arruinados, ao dissolver-se, dão vida a outros, em processos e formas imprevistas. É no contato com a *ânima* que habita os lugares, os corpos e as coisas que encontro a própria origem primordial das matérias, passando a compreender suas trajetórias de artificialização – por exemplo, *naturalia* torna-se chapa de madeira, mesa, porta, carro,

roupa, chapéu, casa – para depois, em sua dissolução, retornar ao seu estado árvore, estado água, estado pedra, cumprindo os ciclos primordiais inerentes a todos os seres existentes no planeta.

Na descoberta desta “ecologia profunda”<sup>6</sup>, evidencia-se o teatro de um mundo ainda natural, mesmo que em pequenas partes, como ilhas de caráter atmosférico e vibracional, *memento mori* que resplandece em sua beleza, epifania e sacralidade – em sua “verdade” –, teatro sublime de uma natureza que se mantém viva em seus ciclos sucessivos e intermináveis, mantido oculto dentro das coisas. Assim, tal teatro encenaria uma *performance total*, um grande movimento de assemblagem cósmico, no qual as coisas vão e vêm, encarnam e desencarnam, transformando-se continuamente, permitindo, a cada nova forma adquirida, ampliar seu repertório de experiência e imanência, sempre efêmero – *precário* e *performativo* – compreendido por este conjunto fragmentário e complementar.

Acumuladas em camadas em constante reorganização, compondo uma assemblagem de ideias e fazeres que se misturam de modo *precário*, *fragmentar* e *neobarroco*, esta prática epistemológica do Sul atravessa por terra os campos destroçados revelando seus – nossos – escombros, que ganham presença na forma de diferentes fantasmas e monstros apresentados ao longo da tese. É na contaminação entre as ideias, os procedimentos e os dispositivos, entre elementos que se assemelham em aspectos variados e relativos, que se forma este *teatro precário do mundo periférico*. O “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” engloba, portanto, uma jornada, espécie de expedição, um processo arqueológico, imersivo, de bricolagem, coleção e instalação, feito de cenografia, vídeo, performance e coisas que pude carregar. Ele contém os fragmentos principais de todas as práticas anteriormente apresentadas, deglutidas, desconstruídas, decepadas, seus cacos catados pelo caminho. Nesta espécie de inversão, tais obras passam a configurar novos arquivos, mais expandidos, incorporados.

Neste sentido, toda a pesquisa arranja-se, portanto, como um imenso *gabinete* que, ao ser apresentado em seu enredamento de práticas, lugares, linguagens e materiais, entre arquivos, repertórios, experimentações, especulações e imaginações, atua em processo permanente de recombinação, podendo ser apropriado, recriado e relido continuamente. Assim, os conjuntos aqui apresentados, apesar de se organizarem

inicialmente em algumas seções ou categorias, podem sugerir outras combinações, a partir de texturas, formas ou regionalidades, por exemplo, num processo de investigação compositivo, arqueológico, que permite aprofundar temas ligados às práticas das artes visuais, do vídeo, da direção de arte, assim como da biologia, da física, da química, da antropologia, como se retornasse, de modo indireto, ao próprio princípio dos gabinetes para reformulá-los.

Assim, a escrita desta tese utiliza o texto não apenas como instrumento de descrição e discussão das obras, mas como uma plataforma, uma superfície, uma matéria sobre a qual construo diálogos induzidos entre autores de culturas, épocas, áreas de investigação e origens diferentes, tomados não apenas a partir de suas ideias, mas também utilizando tais fragmentos como elementos compositivos formais, numa tentativa de provocar através da escrita o mesmo procedimento construtivo/criativo dos gabinetes, compreendendo o próprio texto como território de sensações contraditórias e complementares, entalhadas ao longo da tese, manipuladas e reorganizadas em camadas, entre o informe e o excesso.

A travessia do *cenógrafo expandido a partir do Sul* propõe, portanto, uma linguagem que alinhava as inúmeras referências e autores aqui incluídos, formando panejamentos e formas plissadas, em suas dobras e repetições irregulares que tendem ao infinito, assim como diferentes cacos e fragmentos, compondo uma tese feita de muitas falas que forma um conjunto ampliado de abordagens complementares sobre os temas, podendo ser estudado por outros/as artistas e aprofundado em pesquisas futuras.

Outra travessia possível destes campos em devastação seria a aérea, tendo no percurso histórico e na trajetória de ações elementos para uma leitura sequenciada, permitindo evidenciar tanto poéticas fundantes como características cartográficas e arqueológicas, relevando práticas que se conectam a outros artistas e trabalhos. Aqui, esta produção caminha junto a contextos mais abrangentes, compondo um mapeamento de lugares e seus deslocamentos, uma cartografia prática de trabalho. Neste sentido, os processos organizados em formato digital apresentam uma possibilidade de leitura deste conjunto de obras – sem desconsiderar as questões ligadas à presença e contato físico, objetos e suas materialidades, cheiros, sons e vibrações –, apontando uma possibilidade de compartilhamento mais acessível. Apesar de cumprir inicialmente a função de arquivo,

tal plataforma pode originar outros modos de conexão entre imagens e imaginários, provocando outras compreensões sobre a composição e as questões a ela associadas.

Esta plataforma digital foi concebida, portanto, como um modo de transmissão mais abrangente da pesquisa e de suas coleções. Assim, tornou-se também uma espécie de “instalação cenográfica digital”, que permite ao visitante conhecer tanto os materiais coletados como suas composições e obras. Desta maneira, funcionando como uma espécie de *non-site* este gabinete virtual reúne todas as etapas da pesquisa, funcionando como um dispositivo que permite compartilhar tanto os resultados artísticos, como os processos de criação. Se a questão de “como expor cenografia” sempre desafiou os/as cenógrafos/as, esta plataforma permite, de maneira indireta, ampliar algumas discussões sobre a própria linguagem cenográfica e sua transmissão. Ao pensar o lugar como um *website*, as obras ganham outros dispositivos e possibilidades de comunicação.

*O cenógrafo expandido a partir do Sul* utiliza os meios digitais disponíveis para criar e “materializar” territórios, articular imaginários e expor modos de pensar/criar, tornando-os *locus* da obra, de seu processo e dos resultados gerados, oferecendo ainda um vasto campo de experiências a ser explorado. Esta proposta, contudo, repito, não dispensa de modo algum toda a produção cenográfica “presencial”. Antes, ela se soma às possibilidades expandidas de criação, funcionando, neste caso, como um campo de investigação de novas linguagens que utilizam o digital, sem fazer dele seu tema.

A partir desta premissa, novos/outros arquivos podem ser conformados, interessados em conjuntos de valores e imaginários que considerem – e pratiquem – modos de vida mais imbricados com os fenômenos que possibilitam a vida, continuamente ameaçada neste estado em que vivemos, um projeto permanente de destruição ao qual fomos destinados historicamente e praticamos no cotidiano. Contudo, se todo o sistema global tende a este estado precário, as práticas expandidas periféricas passam a constituir um repertório fundamental de ações que podem ser utilizadas de diferentes maneiras para compor os campos de travessia do presente e futuro.

Nesta perspectiva, a destruição – no fundo – constituiria uma espécie de devir que nos habita desde a origem pois, segundo afirma o físico Alaor Chaves, “somos feitos de lixo atômico, somos filhos e netos de uma das maiores calamidades nucleares que se

conhece no universo”<sup>7</sup>, referindo-se à explosão das estrelas supernovas que, há bilhões de anos, deu origem aos elementos químicos que permitiram a vida na Terra, numa sequência de processos desencadeados por um impacto extremamente violento, que talvez ressoe ainda hoje em nossas células. Este estado, portanto, seria reconhecível e, assim, em algum momento desejado e manifestado. A escolha se dá, acredito, em como manifestar tais pulsões.

Torna-se tarefa para as novas gerações de cenógrafo/as e artistas a construção de novas situações e imaginações espaço-visuais que dialoguem com novos contextos criados ou reafirmados, reconfigurando táticas próprias de visibilização entre tantas possibilidades oferecidas, mantendo a invenção como premissa e a experimentação como procedimento de trabalho, expandindo a potencialidade das matérias e suas formas narrativas visíveis e invisíveis. Por entre espetáculos e escombros, atravessando territórios em oposição, o trabalho de revelar as *poéticas da destruição*, acaba por revelar a destruição do Brasil como uma dimensão identitária, diante da qual é preciso reimaginar urgentemente outros mundos possíveis – já existentes. Os modelos anteriores, esgotados e fraturados, esgarçados, corrompidos e usurpados, não conseguem mais configurar parâmetros para tal reimaginação, solicitando táticas amplificadas. São esta disponibilidade, esta inteligência, esta alegria, esta magia que nos habita, as ferramentas com as quais podemos – e devemos – caminhar.

\*\*\*

## NOTAS

---

<sup>1</sup> SANTOS, Boaventura Souza. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009, p. 09.

<sup>2</sup> “Low-tech” é uma abreviação para o termo inglês “low technology” (“baixa tecnologia”), que caracteriza uma tecnologia simples, em oposição à alta tecnologia, mais acessível e de baixo custo.

<sup>3</sup> Integrei a 26a comissão julgadora do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo no ano de 2015, sendo possível apontar tecnicamente tais evidências. Ainda, minha experiência profissional com diferentes artistas e grupos confirma tal situação.

<sup>4</sup> SANTOS, 2009, p. 47.

<sup>5</sup> Ibid., p.47.

<sup>6</sup> A expressão “ecologia profunda” (*deep ecology*) foi cunhada pelo filósofo e ecologista norueguês Arne Næss em 1973. Segundo o conceito, cada elemento da natureza, inclusive a humanidade, deve ser preservada e respeitada para garantir o equilíbrio da biosfera. O termo foi criado para contrapor o conceito, também formulado por Næss, de “ecologia rasa” ou “ecologia superficial”, paradigma dominante sobre o uso dos recursos naturais, no qual humanos são o centro do mundo e a natureza constitui um elemento a ser explorado.

<sup>7</sup> CHAVES, Alaor. Supernova – a morte catastrófica de grandes estrelas (2011). In site do Observatório Astronômico Frei Rosário (UFMG). Disponível em <http://www.observatorio.ufmg.br/Pas105.htm>, acesso em 06.06.2016.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## Livros, artigos, entrevistas e catálogos:

- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ANDRADE, Carlos Drummond. **A Rosa do Povo** (1945). São Paulo: Cia. das Letras, 2012.
- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico (1928). In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3a ed. Petrópolis: Vozes, 1976.
- ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O Espaço Encena**: Teatralidade e Performatividade na cenografia contemporânea, Rio de Janeiro: Synergia, 2021.
- ARDENNE, Paul. **Un Art Contextuel: Création artistique au milieu urbain**. Paris: Champs Arts, 2002.
- ARONSON, Arnold. **The History and Theory of Environmental Scenography**. London: Bloomsbury, 2018.
- ARONSON, Arnold. **Cenografia hoje**. Trad. Camilo Schader. In A[il]berto – Revista da SP Escola de Teatro n.5. São Paulo, p. 11 – 19, 2013.
- ARONSON, Arnold. Introduction. In \_\_\_\_\_ (org.). **The Disappearing Stage**: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ARTAXO, Paulo. Uma nova era geológica em nosso planeta: o Antropoceno?, **Revista USP**, n. 103, p. 13 - 24. São Paulo, 2014, p. 15. Dossiê Clima.
- ARUANDA, Bukuritós. **Projeto Arte-VidaLazer**. Cotia, 2018. Texto não publicado.
- ARUANDA, Kabila. **Manifesto Verdade do Artista/Verdade do Objeto**: Vista sua Existência. Cotia, 2012. Texto não publicado.
- ARUANDA, Kabila. **O movimento do Universo**. Cotia, 2017. Texto não publicado.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é Fazer**: Palavras e Ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**. Lexicon: São Paulo, 2010.
- BAADJ, Nadia. A world of materials in a cabinet without drawers: Reframing Jan van Kessel's The four parts of the world, **Netherlands Yearbook for History of Art**, n. 62: Meaning in Materials, p. 202 - 237, 2013.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento o Contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning.** London: Duke University Press, 2007.

BARAD, Karen. Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers: Interview with Karen Barad. In DOLPHIJN, Rick Dolphijn; VAN DER TUIN, Iris. **What May I Hope For? New Materialism: Interviews & Cartographies.** Michigan: Open University Press, p. 48 – 70, 2012.

BARBIERI, Donatella. **Costume in Performance: Materiality, Culture and the Body.** London: Bloomsbury, 2017.

BARBOSA, Livia; CAMPBELL, Colin. **Cultura, consumo e identidade.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BARROS, Manoel de. **Matéria de Poesia** (1974). São Paulo: Alfaguara, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Trad. Maria da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUGH, Christopher. "Devices of Wonder": Globalizing Technologies in the Process of Scenography. In MCKINNEY; PALMER, p. 23-38, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Vidas para Consumo – A transformação das pessoas em mercadorias.** Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vidas desperdiçadas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

\_\_\_\_\_. **Globalização: As consequências humanas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Capitalismo parasitário e outros temas contemporâneos.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

BENELLI, Natalie; CORTEEL, Delphine; DEBARY, Octave; FLORIN, Bénédicte; LE LAY, Stéphane; RÉTIF, Sophie. **Que faites des restes? Le reemploy dans les sociétés d'accumulation.** Paris: Presses de Sciences Po, 2017.

BENNET, Jane. **Vibrant Matter – a political ecology of things.** London: Duke University Press, 2010.

BENJAMIN, Walter. In **Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II.** Rua de Mão Única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. pp. 235-237, p. 236.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos.** Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. **O capitalismo como religião.** Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. História e Coleccionismo: Edward Fuchs. In: \_\_\_\_\_ **Discursos interrompidos.** Madrid: Taurus, 1973, p. 87 – 135.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão.** Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In KOTHE, Flávio R. (org.). **Walter Benjamin.** Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 30-43.

BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar.** Trad. Carlos Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.



- BLOM, Philipp. **Ter e Manter** – uma história íntima de colecionadores e coleções. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BOETZKES, Amanda. **Plastic Capitalism: Contemporary art and the drive to waste**. Cambridge: The MIT Press, 2019.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless: A User's Guide**. New York: Zone Books, 1997.
- BOLLE, Willi (org.). **Walter Benjamin** – Documentos da Cultura, Documentos da Barbárie. São Paulo: Cultrix, 1986.
- BOTTON, Alain de. **Desejo de Status**. Trad. Ryta Vinagre. Porto Alegre: L&PM; Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- BOUFLEUR, Rodrigo N. **A Questão da Gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e suas relações com o design de produtos**. São Paulo, FAU-USP, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Arte Relacional**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. Pós-Produção: **Como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Radicante** – Por uma estética da globalização. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRAGANÇA, Alvaro Alfredo; FERRÃO, Cristina; SOARES, José Paulo Monteiro Soares et al. **O Thierbuch e a autobiografia de Zacharias Wagener**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Index, 1997. (Coleção Brasil Holandês)
- BRAIDOTTI, Rosi. **Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming**. Cambridge: Polity Press, 2002; BRAIDOTTI, Rosi. **The Posthuman**. Cambridge: Polity Press, 2013.
- BREJZEK, T. **Expanding Scenography**. On the Authoring of Space. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.
- BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessa Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BUCHLI, V.; LUCAS, G. (eds.) **Archaeologies of the Contemporary Past**. London: Routledge, 2010.
- BULCÃO, Heloisa Lyra. Luiz Carlos Ripper – **Para além da cenografia: um educador e pensador das artes e técnicas da cena**. Petrópolis: De Petrus et Alii; Rio de Janeiro: FAPERJ, 2014.
- BURKE, James; ORNSTEIN, Robert. **O Presente Fazedor de Machados: Os dois gumes da história da cultura humana**. Trad. Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, p. 69 – 87, 2011.
- BUTLER, Judith. **Corpo em Aliança e a Política das Ruas**. Notas sobre uma Teoria Performativa de Assembleia. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011.
- CANCLINI, Néstor García. **Consumidores y Ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización**. México: Grijalbo, 1990.
- CALABRESE, Omar. **La era Neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1999.

- CARERI, Francesco. **Walkspaces**: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CARPEAUX, Otto Maria. **Teatro e estado do Barroco**. In Estudos Avançados v.4 no 10, São Paulo, 1990.
- CASTILLO, David. **Baroque Horrors**: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac&Naify, 2015.
- CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**: o dilema brasileiro: pão ou aço. 10. ed. Rio de Janeiro: Antares, 1983.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes do fazer (Vol. 1). Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHAVES, Alaor. **Supernova** – a morte catastrófica de grandes estrelas (2011). In site do Observatório Astronômico Frei Rosário (UFMG). Disponível em <http://www.observatorio.ufmg.br/Pas105.htm>, acesso em 06.06.2016.
- CLARK, Lygia. Carta a Hélio Oiticica datada de Paris, 26 de outubro de 1968. In LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA. **Sala Especial do 9o Salão Nacional de Artes Plásticas**. Rio de Janeiro/São Paulo: Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1986/1987. Catálogo de exposição.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLOMBIJN, Freek; RIAL, Carmen. Abordagens Antropológicas dos Resíduos Sólidos em Sociedades Pós-Indústriais. In RIAL, Carmen (org.). **O Poder do Lixo**: Abordagens Antropológicas dos Resíduos Sólidos. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia, 2016, p. 09 – 40.
- COSTA, Everaldo Batista. Fundamentos de uma Emergente Patrimonialização Global, **Revista GEOGRAFIA**, Rio Claro, v. 39, n. 2, p. 241 - 256, mai./ago., 2014, p. 251.
- CRITICAL ART ENSEMBLE. **Recombinant Theatre and Digital Resistance**. TDR (1988-), vol. 44, no. 4, pp. 151-166. MIT Press, 2000.
- DANEY, Serge. **O travelling de Kapò**. Disponível em: <http://www.geocities.ws/ruygardnier/daneyotravellingdekapo.doc>, Acesso 22.09.2016.
- DAVIS, Mike. **A Planet of Slums**. London-New York: Verso, 2006.
- DELANDA, Manuel. **Assemblage Theory**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016.
- DELANDA, Manuel. **A new philosophy of society**. New York: Continuum, 2006.
- DEMEULEMEESTER, Thijs. **Wunderkammer** – An Exotic Journey through Time. Lannoo Publishers, 2017.
- DENNY, Marcelo. **Cenografia Digital na cena contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2019.
- DESENHOS DE CENA. **Catálogo da exposição** homônima realizada no Sesc Pinheiros/São Paulo em 2016.
- DIDI-HUBERMAN, George. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUMERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DILLON, Brian (org.). **Ruins** – Documents of Contemporary Art. Cambridge: The MIT Press, 2011.

DUSSEL, Enrique. **The Invention of the Americas** – Eclipse of “the Other” and the Myth of Modernity. Nova Iorque: Continuum, 1995.

EDMUNDO, Luis. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2003.

ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao> Acesso 20.03.2020.

ENGELS, F. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Trad. B.A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 104.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, **Malandros e Heróis** – Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DASTON, Lorraine; PARK, Katharine. **Wonders and the Order of Nature 1550-1750**. Nova Iorque: Zone Books, 1998, p. 265 - 266.

EGAÑA, Miguel; SCHEFER, Olivier (org.). **Esthétique des ruines** – Poïétique de la destruction. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André (orgs.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea, **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 235 - 246, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A new aesthetics**. Trad. Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.

FLAM, Jack (org.). **Robert Smithson: the collected writings**. Berkeley, Los Angeles, Califórnia: California Press, 1996.

FLUSSEUR, Vilém. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.

FOSTER, Hal. Precarious: Hal Foster on the Art of the Decade, **Artforum**, v. 48, n. 4, p. 207 – 209, dez. 2009.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo, **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, UFRJ, n.12, p. 136 - 151, 2005.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas** - Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **De espaços outros**. Trad. Ana Cristina Arantes Nasser, Estudos Avançados, v 27 n 79, p. 113 – 122, jan 2013a.

FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico**, as Heterotopias. Trad. Salma Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013b.

FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e sociedade**: São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRANÇOSO, Mariana de Campos. **“De Olinda a Holanda”**: Johan Maurits van Nassau e a circulação de objetos e saberes no Atlântico holandês (século XVII), IFCH, UNICAMP, 2009. (Tese de Doutorado)

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: Os cacos da história**. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GRUPO XIX de Teatro. **Hysteria Hygiene**. São Paulo: Grupo XIX de Teatro, 2006.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos** – o breve século XX 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto MAR, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: Os cacacos da história. Trad. Sônia Salzstein. São Paulo: N-1 edições, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: BRESCIANE, Stella; NAXARA, Márcia (org.). **Memória (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: UNICAMP, 2001.

GAN, Elaine; TSING, Anna; SWANSON, Heather; BUBANDT, Nils (eds.). **Arts of Living on a Damaged Planet**: Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). **Contemporary Archaeology and the City**: Creativity, ruination, and political action. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129-154.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo; VILA, Xurxo Ayán. **Arqueología**: Una introducción al estudio de la materialidad del pasado. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. **An Archaeology of the Contemporary Era**. New York: Routledge, 2019.

GOULD, Richard; SCHIFFER, Michael. **Modern Material Culture**: The Archaeology of Us. New York: Academy Press, 1981.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Contado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GRUZINSKI, Serge. **O Pensamento Mestiço**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

HANNAH, Dorita; HARSLØF, Olav (org.). **Performance Design**. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2008.

HARVEY, David. **A condição Pós-Moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

\_\_\_\_\_. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 152.

\_\_\_\_\_. **A Produção Capitalista do Espaço**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2005.

HOOKS, bell. **Talking Back**: Thinking Feminist, Talking Black. Boston: South End Press, 1989. [Nota: o nome da ativista é grafado todo em minúsculas]

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** Trad. Carlos Szlak. Edições Sesc. São Paulo, 2015.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2014.

HURTZIG, Hannah (org.). **Imitation of Life**: Bert Neumann Bühnenbilder. Berlin: Theatre der Zeit, 2001.

- INGOLD, Tim. **Making anthropology, archaeology, art and architecture**. New York: Routledge, 2013.
- INGOLD, Tim. Toward an Ecology of Materials, **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto-CA, n 41, p. 427 - 442, out. 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Trad. Estela Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- JACQUES, P. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (1). **Arquitextos**, ed.35, ano 3, abril de 2003. Disponível em <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>, acesso em 14.01.2019.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. Trad. Vinicius Dantas. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, no12, p. 16 – 26, 1985.
- JÚNIOR, Diniz. **Toma que o lixo é teu!** Rio Grande: Portos e Mercados, 2016.
- KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Org. Denis Bablet. Trad. Silvia Fernandes, J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lúcia Pupo. São Paulo: Sesc/ Perspectiva, 2008.
- KAPROW, Alain. **Assemblages, Environments and Happenings**. New York: Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1966.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOOLHAAS, Rem. Junkspace, **Revista October**, n 100, Obsolescence, Primavera de 2002, p. 175-190.
- KOSOVSKI, Lidia. A Morte de Danton na cidade escavada, **O Percevejo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 01 – 22, janeiro-junho de 2009.
- KOTHE, Flávio (org.). **Walter Benjamin**: Obras Escolhidas. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**, Trad. Elizabeth Baez, Revista Gavea, Rio de Janeiro, no1, p. 87 - 93, 1984.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019.
- KRISTEVA, Julia. **Poderes de la perversión**: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge-London: The MIT Press, 2004.
- LANGE-BERNDT, Petra. **Materiality**. Documents of Contemporary Art. London-Cambridge: Whitechapel Gallery and the MIT Press, 2015.
- LECAT, Jean-Guy; TODD, Andrew. **El círculo abierto**: Los entornos teatrales de Peter Brook. Trad. Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e Coreopolícia. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011), 2012a.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Revista Urdimento**, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC, Florianópolis - SC, v. 2, n. 19, p. 93 - 99, 2012b.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Papirus, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

LIPOVETSKY G. **O Império do Efêmero** – a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo** – viver na era do capitalismo artista. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

LOPES, Denilson. **Nós, os mortos** – Melancolia e Neo-Barroco. Rio de Janeiro: Ed. Sette Letras, 1999.

LOPES, Denilson. Ruínas Pobres, Cidades Mortas. In **Afetos, relações e encontros com filmes brasileiros contemporâneos**. São Paulo: Hucitec, 2016, p. 78 – 94.

LOTKER, Sodja Zupanc. Introduction. In LOTKER, S.; KUBUROVIC, B. **Shared Space: Music Weather Politics: New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2016**. Prague: Arts and Theatre Institut, 2016.

LOTKER, S., Introduction. In **Prague Quadrennial of Performance Design and Space**. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.

LOTKER, S.; CERNÁ, M. (org.) **Intersection: Intimacy and Spectacle Catalogue**. Prague: The Arts and Theatre Institute, 2011.

LOTKER, Sodja; GOUGH, Richard. **On Scenography**: Editorial, Performance Research, v.18 ed. 3, p. 3-6, 2013.) Disponível em <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818306>.

LOTKER, S. (org.) **Transformations of Prague Quadrennial from 1999 to 2015**. Prague: Arts and Theatre Institute, 2015.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARICATO, Ermínia. **Metrópole na Periferia do Capitalismo: Ilegalidade, Desigualdade e Violência**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MARX, Karl. **O Capital**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 1011. (Vol. 1).

MAURIÈS, Patrick. **Cabinets of Curiosities**. Londres: Thames & Hudson, 2013.

MCCRACKEN, Grant. **Cultura & Consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo**. Trad. Fernanda Eugenio. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (org.). **Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design**. London: Bloomsbury, 2017.

MOASSAB, Andreia. **Pelas fissuras da cidade: Composições, Configurações e Intervenções**, São Paulo: Programa de Comunicação e Semiótica/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003. (Dissertação de Mestrado)

MONGIN, Olivier. **A condição urbana: A cidade na era da globalização**. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MOSTAÇO, Edelcio. Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina, **ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, Fortaleza, 2009.

- MUMFORD, L. **A cidade na história** – suas origens, transformações e perspectivas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NOBRE, L. **Modo de vida Aruanda**: “ritualizar para construir uma existência”, Cadernos de Subjetividade, São Paulo, ano12, no18. PUC/SP, 2015.
- NOVA CULTURAL. **Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). **Hélio Oiticica**. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009. (Entrevista a Ivan Cardoso, jan. de 1979.)
- OLSEN, Bjørnar; SHANKS, Michael; WEBMOOR, Timothy; WITMORE, Christopher. **Archaeology**: The Discipline of Things. London: University of California Press, 2012.
- PAGE, Max. **The City's End**: Two centuries of fantasies, fears and premonitions of New York's destruction. New Haven: Yale University Press, 2008.
- PAIK, Peter Y. **From Utopia to Apocalypse**: Science Fiction and the Politics of Catastrophe. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PAIVA, Sonia M. C. **O Laboratório Transdisciplinar de Cenografia (LTC)**: locus do Espaço e Desenho da Cena no Brasil. Brasília, 2016. (Tese de Doutorado)
- PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PEARSON, Mike. **Site Specific Performance**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. **Theatre/ Archaeology**. London: Routledge, 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cenários em ruínas**: A realidade imaginária contemporânea. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: História, Tramas, Tipos e Usos. São Paulo: Ed. Senac, 2007.
- PRECARIEDADES da vida urbana. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 03 de jan. de 2018. Editorial.
- QUIJANO, Anibal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. In MORAÑA, M.; DUSSEL, E.; JÁUREGUI, C. **Coloniality at Large** – Latin America and the Postcolonial Debate. Durham & London: Duke University Press, 2008, p. 181 – 224.
- QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 117 – 142.
- RAFFATNI, P. T. Museu Contemporâneo e os Gabinetes de Curiosidades, **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, n 3, p. 159 - 164, 1993.
- RAMIRO, Mário (org.). **3NÓS**: intervenções urbanas – 1979–1982. São Paulo: Ubu, 2017.

- RATHJE, W.; MURPHY, Cullen. **Rubbish!** The Archaeology of Garbage. New York: Harper Collins, 1992.
- REBOUÇAS, Renato Bolelli. **A construção da espacialidade teatral:** os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro, ECA/USP, São Paulo, 2010. (Dissertação de Mestrado)
- RENCK, Andréa. Em busca do palco legível: práticas cenográficas da atualidade e suas denominações. **Revista O Percevejo Online** V.8, n.1, p. 54-72, 2016. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5759> . Acesso em 02.02.2021.
- REVISTA MÉDICA, 15 set. 1900, n. 9.
- RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. **Revista UFMG**. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013.
- RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem Cultural e Patrimônio**. Rio de Janeiro: Iphan, 2007.
- RIVERA, Jorge Croce. Verdade, historicidade e temporalidade no Theatrum Mundi. In MARINHO, Cristina; RIBEIRO, Nuno Pinto (Orgs.). **Teatros do Mundo** – Linguagens Barrocas do Teatro Europeu. Porto: Universidade do Porto. Centro de Estudos Teatrais, 2007, p. 157 – 167.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. In \_\_\_\_\_. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilmes, 1981.
- ROCHE, Daniel. **História das Coisas Banais** – Nascimento do consumo séc. XVII – XIX. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- ROLNIK, Raquel. O que é periferia? Espaços em Transformação, **Revista Continuum**, São Paulo: Itaú Cultural, jun. de 2010. Entrevista. Disponível em <https://raquelrolnik.wordpress.com/2010/06/14/o-que-e-periferia-entrevista-para-a-edicao-de-junho-da-revista-continuum-itaucultural/> Acesso em 01.12.2019.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental:** transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; editor da UFRGS, 2011.
- SAISON, Maryvonne. **Les théâtres du réel** – Pratiques de la représentation dans le Théâtre Contemporain. Paris-Montreal: L'Harmattan, 1998.
- SANTOS, Milton. **Por uma Geografia nova**. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, Milton. **O Trabalho do Geógrafo no Terceiro Mundo**. São Paulo: Edusp, 2009.
- SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Edusp, 2007.
- SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. 5ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia; SILVEIRA, Maria Laura (orgs). **Território: Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A Natureza do Espaço**. Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Edusp, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Por uma Geografia nova**. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica. São Paulo: Edusp, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Geografia da Fome**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1967.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. **Design, Resíduo & Dignidade**. São Paulo: Editora Olhares, 2014.
- SANTOS, Boaventura Souza. **Epistemologies of the South** – Justice against Epistemicide. New York: Routledge, 2016.



- SANTOS, Boaventura Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro, *Travessias – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa*, Coimbra, n. 6/7, p. 15 – 36, Centro de Estudos Sociais, 2008.
- SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2013.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**, ano 11, n. 12, p. 25 - 50, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, 2003.
- SCHIMMEL, Paul (org.). **Out of Actions: between performance and the objects 1949-1979**. New York: Thames and Hudson, 1998.
- SCHUMPETER, Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1961, p. 110.
- SEBA, Albertus. **Cabinet of Natural Curiosities**. Cologne: Taschen, 2015.
- SEGAUD, Marion. **Antropologia do Espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. Trad. Eric. R.R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc SP, 2016.
- SEITZ, William Chapin. **The art of Assemblage**. New York: The Museum of Modern Art, 1961.
- SERRONI, J. C. **Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.
- SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil 3**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SHANKS, Michael. **The Archaeological Imagination**. Walnut Creek: Left Coast Press, 2012.
- SILVA, Armando. **Imaginários, estranhamentos urbanos**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.
- SIMMEL, Georg. A ruína. In SOUZA, J. e ÖELZE, B. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998. p. 137-144.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica de la razón cínica**. Madrid: Siruela, 2003.
- SMITHS, Neil. **The new urban frontiers: gentrification and the revanchist city**. London: Routledge, 1996.
- SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. California: University of California Press, 1996.
- SOARES, Marta L. de Amorim. **Vestígios: conversas entre o teórico e o artístico**, Programa de Psicologia Clínica, PUC SP, 2012, p. 12. (Tese de Doutorado)
- SOUZA, Newton de. **A roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil**. São Paulo, Unesp, 2003.
- SOUZA, Venceslau Alves. O uso de semióforos para o forjamento da nação, **Contemporânea**, Direitos no Brasil: necessidade de um choque de cidadania, n. 5, v. 2, p. 169 – 172, 2005.
- SPIEKER, Sven. Introduction//The Uses of Destruction in Contemporary Art. In \_\_\_\_\_. (org.) **Destruction**. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- STENGERS. Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Cosac Naify, 2015.

SUBIRATS, Eduardo. **A Penúltima Visão do Paraíso**: Ensaios sobre Memória e Globalização. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

\_\_\_\_\_. **Performance**. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones, 2012.

TSING, Anna Lowenhaupt. **The Mushroom at the end of the world**. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton University Press, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas** – paisagens multiespécies do Antropoceno. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

VELLOSO, Marta Pimenta. **Os restos na história**: percepções sobre resíduos, Revista Ciência & Saúde Coletiva, Rio de Janeiro, v.13, no6, 2008, p. 1953 – 1964.

VIRÍLIO, Paul. Cf Documentário sobre o filósofo Paul Virílio, “Pensar a Velocidade” [Penser la Vitesse], dirigido por Stéphane Paoli, em 2008.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento** – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZIMRING, Carl A.; RATHJE, William L. (edit.). **Encyclopedia of Consumption and Waste**: The Social Science of Garbage. Los Angeles: SAGE Publications, 2012.

ZIZEK, Slavoj. **Eles não sabem o que fazem** – o sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

\_\_\_\_\_. **Bem-vindos ao deserto do real!** Trad. Paulo Cesar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

WALSH, Catherine. **Interculturalidade crítica e Pedagogia Decolonial**: in-surgir, re-existir e re-viver; 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/132966867/WALSHCatherineinterculturalidade-critica-e-pedagogia-decolonial>. Acesso em: 15 Abril 2018.

WHITELEY, Gillian. **Junk**: Art and Politics of Trash. New York: I.B.Tauris, 2011.

## Periódicos:

ALVAREZ, José Maurício Saldanha. “Na tumba dos ricos ou no esquife dos pobres”: representar a ordem da vida e a da eternidade no Rio de Janeiro colonial, **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Outubro, 2007. Disponível em <http://journals.openedition.org/nuevomundo/3075> Acesso em 20.06.2019.

AMORIM, R.; EVANS, L.; REBOUÇAS, R. 'Coronation Street meets David Lynch' at The Shrine of Everyday Things, **Time Out**, 17 de jun. de 2015. Entrevista realizada por Dave Murray. Disponível em <https://www.timeout.com/manchester/blog/coronation-street-meets-david-lynch-at-the-shrine-of-everyday-things> Acesso em 02.12.2019.

BIRD, Jon. “What A Waste: Online Retail's Big Packaging Problem”, **Forbes**, Jersey City, 29 de jul de 2018 Disponível em <https://www.forbes.com/sites/jonbird1/2018/07/29/what-a-waste-online-retails-big-packaging-problem/#52b26ca2371d>, acesso em 23.12.2018.

CHAUÍ, Marilena, **Brasil de Fato**, 15 out. 2019. Entrevista. Disponível em <https://youtu.be/ZYZqqwQjGws> Acesso em 02.02.2020.

COHEN, Julie. Um planeta literalmente coberto de plástico, **Revista Science Advance**, Santa Bárbara, Vol. 3, no. 7, jul. 2017. Disponível em <https://www.ecodebate.com.br/2017/07/24/um-planeta-literalmente-coberto-de-plastico/> Acesso em 21.12.2019.

FRANCIS, Gemma. “Christmas: Brits will throw away 108m rolls of wrapping paper this year, waste study finds”, **The Independent**, Reino Unido, 20 de dez. 2017 Disponível em <https://www.independent.co.uk/life-style/christmas/christmas-waste-total-wrapping-paper-food-scraps-packaging-sticky-tape-study-a8119821.html> Acesso em 21.07.2020.

KRENAK, Ailton. “Vida sustentável é vaidade pessoal”, **Jornal Correio**, Salvador-BA, 25 de jan. 2020. Disponível em <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/vida-sustentavel-e-vaidade-pessoal-diz-ailton-krenak/#:~:text=Uma%20das%20lideran%C3%A7as%20ind%C3%ADgenas%20da,adiar%20o%20fim%20do%20mundo.> Acesso 21.07.2020

LERNER, Sharon. O pesadelo do plástico na África, **The Intercept**, 11 de junho 2020. Disponível em <https://theintercept.com/2020/06/11/africa-soterrada-lixo-industria-plastico/> Acesso em 14.06.2020.

MÉSZÁROS, István. A barbárie no horizonte. Entrevista a **Folha de São Paulo**, 17 de nov. 2013. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/139279-a-barbarie-no-horizonte.shtml> Acesso 08.10.2018.

REUTERS. “Coca, Pepsi e Nestlé são as maiores produtoras de lixo plástico do mundo”, **Revista Exame**, 9 de out. 2018. Disponível em <https://exame.abril.com.br/negocios/coca-pepsi-e-nestle-sao-as-maiores-produtoras-de-lixo-plastico-d-o-mundo/> Acesso em 21.07.2020.

REVISTA GALILEU. Ilha de lixo no Oceano Pacífico é 16 vezes maior do que se imaginava, **Revista Galileu**, 22/03/2018. Disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Meio-Ambiente/noticia/2018/03/ilha-de-lixo-no-oceano-pacifico-e-16-vezes-maior-do-que-se-imaginava.html> Acesso em 06.02.2019.

VASCONCELOS, Yuri. Planeta Plástico, **Revista Fapesp**, ed 281, julho 2019. Disponível em <https://revistapesquisa.fapesp.br/2019/07/08/planeta-plastico/> acesso em 20.02.2020.

<https://www.ecowatch.com/22-facts-about-plastic-pollution-and-10-things-we-can-do-about-it-1881885971.html> Acesso em 23.12.2018 e em <https://www.ecowatch.com/stomach-contents-of-seabirds-show-that-marine-plastic-pollution-is-out-1881631462.html> Acesso em 24.12.2018.

## Websites:

Quadrienal de Praga: [www.pq.cz](http://www.pq.cz)

Mapa Teatro: <https://www.mapateatro.org>

## Filmes e Documentários:

“Alemanha Ano Zero” (Germania anno zero), Direção Roberto Rossellini. Produção Roberto Rossellini e Salvo D’Angelo. Alemanha, Itália, França, 1948.

“Na Rota do Dinheiro Sujo” (Dirty Money), criação de Alex Gibney (Netflix, 2018).

“H.O.” Direção: Ivan Cardoso. Produção: Fernando Carvalho, Ivan Cardoso. Roteiro: Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: 1979.

“A mochila do mascate: Um homem de teatro no cinema” Direção Gabriela Greeb. Europa Filmes, 2006.

# LISTA DE IMAGENS

## SEÇÃO CENOGRAFIA EXPANDIDA

### CENOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO

Figura 1 – pg. 41: Dadaístas realizam visita às dependências da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, nos arredores de Paris.

Autor: não informado

Fonte: CARERI, Francesco. Walkspaces: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013, p. 76.

Figura 2 – pg. 41: Detalhe da instalação Merzbau (1923) de Kurt Schwitters, criada na casa do artista com materiais coletados nas ruas de Hannover, Alemanha.

Autor: não informado

Fonte: [https://jenniferhawthornceramics.files.wordpress.com/2014/11/tumblr\\_lgroh42kdw1qfwibvo1\\_1280.png](https://jenniferhawthornceramics.files.wordpress.com/2014/11/tumblr_lgroh42kdw1qfwibvo1_1280.png)

Figura 3 – pg. 42: “Que morram os artistas” (1985), encenação de Tadeusz Kantor.

Autor: não informado

Fonte: Arquivo Cricoteka disponível em <http://karnet.krakow.pl/36292-krakow-tadeusz-kantor-widma>

Figura 4 – pg. 43: “Yard” (1967), happening de Allan Kaprow com pneus usados no Pasadena Art Museum.

Autor: Karen Archey at Art in America.

Fonte: <https://www.pinterest.es/pin/424464333611607778/>

Figura 5 – pg. 44: Gordon Matta-Clark e Gerry Hovagimyan trabalhando em “Conical Intersect”(1975), em edifício a ser demolido para a construção do Centro Goerges Pompidou, em Beaubourg, Paris.

Autor: Harry Gruyaert / Magnum Photos

Fonte: <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=3005>

Figura 6 – pg. 44: “Partially Buried Woodshed” (1970), de Robert Smithson, realizada na Kent State University em Ohio/ EUA.

Autor: não informado

Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/partially-buried-woodshed>

Figura 7 – pg. 46: “O Príncipe Constante” (1967), direção de Jerzy Grotowski.

Autor: não informado

Fonte: <http://teatroPontual.blogspot.com/2015/09/jerzy-grotowski-um-breve-resumo.html>

Figura 8 – pg. 46: Dionysus in 69 (1970), apresentado no Performing Garage, direção de Richard Schechner, na região do Soho em Nova Iorque, com a plateia distribuída por diversas partes do espaço.

Autor: não informado

Fonte: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23322551.2018.1547509?journalCode=rdes20>

Figura 9 – pg. 48: Cena de “Les Ilkes” (1975), no teatro Bouffes du Nord em Paris, com direção e cenografia de Peter Brook.

Autor: não informado

Fonte: <https://thenextwavefutures.wordpress.com/2017/02/08/revisiting-the-ik/>

Figura 10 – pg. 49: Espetáculo “1789”, no interior da Cartoucherie em Vincennes (França) ocupada pelo Théâtre du Soleil desde 1970.

Autor: Martine Franck / Magnum Photos

Fonte: <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles/1789-1970-223>

Figura 11 – pg. 49: “Testigo de las ruinas” (“Testemunha das ruínas”), que registrou a processo de demolição do bairro de Santa Inés – El Cartucho, em Bogotá, 2005, MAPA Teatro.

Autor: não informado / divulgação

Fonte: website do grupo - <https://www.mapateatro.org/es/cartography/testigo-de-las-ruinas-0>

## CENOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO NO BRASIL

Figura 12 – pg. 53: “Na Selva das Cidades” (1969) no Teatro Oficina, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi e direção de José Celso Martinez Correa.

Autor: não informado

Fonte: arquivo Teatro Oficina – Deto. De Artes Cienicas da UNICAMP.

Figura 13 – pg. 55: “Cemitério de Automóveis” (1968), direção de Victor Garcia, com carcaças de automóveis pendentes do teto.

Autor: Arquivo Multimeios – Divisão de Pesquisa / Idart-CCSP

Fonte: SOUZA, Newton de. A roda, a engrenagem e a moeda: Vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil. São Paulo, Unesp, 2003, p. 57.

Figura 14 – pg. 55: “O Balcão” (1969), direção de Victor Garcia, cuja estrutura ocupou toda a caixa cênica, do fosso ao urdimento.

Autor: não informado

Fonte: <https://carmattos.com/2015/11/17/o-balcao-by-bodanzky/>

Figura 15 – pg. 56: “A Morte de Danton” (1977), encenada dentro de um canteiro de obras subterrâneo do metrô carioca.

Autor: acervo da FUNARTE

Fonte: KOSOVSKI, Lidia. A Morte de Danton na cidade escavada, O Percevejo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 01 – 22, janeiro-junho de 2009, p. 07.

Figura 16 – pg. 57: “Domingos da Criação – Um domingo de papel” (1971), curadoria de Frederico Morais no MAM do Rio de Janeiro.

Autor: não informado

Fonte: Domingos da Criação – uma coleção poética do experimental em arte e educação. Jessica Gogan (coord.) Disponível em

<http://docplayer.com.br/79312432-Uma-colecao-poetica-do-experimental-em-arte-e-educacao.html>

Figura 17 – pg. 58: Hélio Oiticica com a obra “Manhattan Brutalista”, objeto semi-mágico trouvé (1978).

Autor: Roberto Wolfenson

Fonte: <https://www.scielo.br/img/revistas/ars/v10n20//2178-0447-ars-10-20-0022-gf07.jpg>

Figura 18 – pg. 59: “Situação T / T.1 - 3a parte”, de Artur Barrio, no rio Arrudas, em Belo Horizonte, ação parte do evento “Do Corpo à Terra” (1970).

Autor: Cesar Carneiro

Fonte: FREITAS, Artur. Arte da Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013, p. 154.

Figura 19 – pg. 60: “O Paraíso Perdido” (1992), do Teatro da Vertigem na Igreja de Santa Ifigênia, em São Paulo.

Autor: Otavio Valle

Fonte: <https://www.teatrodavertigem.com.br/o-paraiso-perdido?lightbox=datattem-ihv49xxz2>

Figura 20 – pg. 60: “Viagem ao Centro da Terra – Expedição Experimental Multimídia” (1992), realizada num túnel abandonado sob o rio Pinheiro, em São Paulo.

Autor: não informado / divulgação

Fonte: <http://fedaykin-001-site26.itemurl.com/viagem-ao-centro-da-terra>

Figura 21 – pg. 61: “27 – 4/3 - II” (1982), intervenção do grupo 3NÓS3 no na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo.

Autor: arquivo do grupo/ divulgação

Fonte: RAMIRO, Mario (org.) 3NÓS3 Intervenções Urbanas 1979 – 1982. São Paulo: UBU, 2017, p.25.

## SEÇÃO PRECARIIDADES

### ENTRE RUÍNAS, ESCOMBROS, FRAGMENTOS E OUTROS RESTOS

Figura 1 – pg. 85: Cena da peça “Hygiene”, do grupo XIX de Teatro, nos edifícios abandonados da Vila Maria Zélia, em São Paulo - atriz Janaina Leite (Dalva) e ator Ronaldo Serruya (Chico das Ora).

Autor: Caetano Gotardo (2004)

Fonte: arquivo Grupo XIX de Teatro

Figura 2 – pg. 85: Cena da peça “Hygiene”, do grupo XIX de Teatro, no interior da Escola de Meninos da Vila Maria Zélia/SP (atriz Juliana Sanches - Noiva Amarela).

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2005)

Fonte: arquivo Grupo XIX de Teatro

Figura 3 – pg. 85: Estado do interior de um dos armazéns em ruínas ocupados pela peça.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2004)

Fonte: arquivo Grupo XIX de Teatro

Figura 4 – pg. 86: Villa Hadrian, Vedute di Roma.

Autor: Giovanni Battista Piranesi (1768)

Fonte: HUYSSSEN, Andreas. Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, 2014, p.103.

Figura 5 – pg. 88: “Untitled (Car, 02.2004)”, foto da série “The Garden”, de Pipo Nguyen-duy, que retrata estufas abandonadas próximas à cidade de Oberlin em Ohio, Estados Unidos.

Autor: Pipo Nguyen-duy (2004)

Fonte: <https://www.piponguyen-duy.com/copy-of-projects-2>

Figura 6 – pg. 89: Cena do filme “Alemanha Ano Zero”, que retrata Berlim em ruínas após a Segunda Guerra Mundial.

Autor: direção de Roberto Rossellini, direção de arte de Piero Filippone e direção de fotografia de Robert Juillard (1948)

Fonte: divulgação

Figura 7 – pg. 91: Edificação semi-demolidada em São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças Paulo (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 8 – pg. 91: Vestígios de casa demolida no bairro Vila Ipiranga, na região central de Londrina/PR, fruto do processo de renovação urbana.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2004)

Fonte: arquivo do autor

### “MEMÓRIA DA CHUVA”: ESTILHAÇOS DA DESTRUIÇÃO CRIATIVA

Figura 9 – pg. 96: Armazém 1830 utilizado como site da peça.

Autor: não informado

Fonte: arquivo MOSI

(<https://blog.scienceandindustrymuseum.org.uk/brush-ljungstrom-turbine/1830-warehouse/>)

Figura 10 – pg. 97: Vista interna de um dos pavimentos do armazém onde foi realizada a peça.  
 Autor: não informado  
 Fonte: arquivo do projeto

Figuras 11 e 12 – pg. 98: Workshop “Tradição: Gambiarra/Chuva”, realizado na Vila Maria Zélia/SP em 2009.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 13 – pg. 99: Pintura “Liverpool Road Station” - Descarregamento de mercadorias no armazém e transporte de passageiros.  
 Autor: Alfred Peter Haris / National Media Museum/ Science and Society Picture Library (1932)  
 Fonte: catálogo do museu / arquivo MOSI

Figura 14: – pg. 99: Perspectiva aérea com os edifícios históricos que compõem atualmente o MOSI (Museum of Science and Industry) inseridos na cidade de Manchester.  
 Autor: não informado/ divulgação  
 Fonte: catálogo do museu / arquivo MOSI

Figuras 15 e 16 – pg. 101: Nuvem cenográfica feita com sacolas plásticas descartadas.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 17 – pg. 102: Detalhe das sacolas com diferentes sacolas plásticas coletadas em São Paulo e Manchester.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 18 – pg. 104: Sequência com Afreena Islam subindo numa escada até a nuvem para retirar um pedaço de tecido de algodão das sacolas suspensas.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)  
 Fonte: arquivo do autor

## **EMBELEZAMENTO ESTRATÉGICO E POLÍTICA DA DESTRUÇÃO**

Figura 19 – pg. 107: Demolição de parte do IX arrondissement de Paris para a construção da l’avenue de l’Opéra e do Palais Garnier, onde funciona a Ópera de Paris, em 1870  
 Autor: não informado (1870).  
 Fonte: arquivo do Brown Digital Repository/ Brown University Library  
<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:80895/>

Figura 20 – pg. 108: Demolição do Morro do Castelo, no Rio de Janeiro.  
 Autor: Augusto Malta (1922)  
 Fonte: arquivo Instituto Moreira Salles  
 (<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiana/handle/20.500.12156.1/4662>)

Figura 21 – pg. 110: A nova Avenida Central (atual av. Rio Branco), com o Theatro Municipal à esquerda, no Rio de Janeiro, inspirada no modelo parisiense, 1910.  
 Autor: Marc Ferrez (1910)  
 Fonte: Instituto Moreira Salles (<http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1443>)

Figura 22 – pg. 111: Implosão do conjunto residencial Pruitt-Igoe (St. Louis, Missouri/EUA), em 15 de julho de 1972, episódio que marcou simbolicamente o fim da arquitetura moderna.  
 Autor: não informado / domínio público (1972)  
 Fonte: U.S. Department of Housing and Urban Development  
 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pruitt-igoe\\_collapse-series.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pruitt-igoe_collapse-series.jpg))

## “O RELICÁRIO DO COTIDIANO”: ENTRE O DESTRUIR E O DESTRUÍDO

Figura 23 – pg. 112: A região central da cidade de Manchester após bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: acervo do Museu da Guerra Imperial (Salford/Reino Unido)

Figura 24 – pg. 113: gruas e arranha-céus tornaram-se comuns na paisagem de Manchester, num processo de transformação e verticalização.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2019)

Fonte: arquivo do autor

Figura 25 – pg. 115: Vista aérea do bairro de Ardwick com parte dos edifícios já demolidos.

Autor: não informado/ divulgação (2014)

Fonte: arquivo do projeto/ website da empresa S4B, acesso em 10.07.2016 (não disponível)

Figura 26 – pg. 117: No mapa, a linha vermelha delimita a área de requalificação em Ardwick. Em laranja, os blocos a serem demolidos e, no círculo destacado em azul, o local da intervenção artística, que ocupou 4 casas em dois blocos vizinhos.

Autor: não informado/divulgação

Fonte: arquivo do projeto/ website da empresa S4B, acesso em 10.07.2016 (não disponível)

Figura 27 – pg. 119: Blocos de apartamentos onde foi realizada a intervenção.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 28 – pg. 119: Projeto de renovação dos conjuntos habitacionais (imagem computadorizada)/ Construtora SB4.

Autor: não informado/ divulgação (2013)

Fonte: arquivo do projeto/ cedido por S4B

Figuras 29 e 30 – pg. 121: Estado de abandono dos apartamentos ocupados para a peça.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 31 – pg. 123: Pilha de móveis e materiais descartados utilizados na direção de arte.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 32 e 33 – pg. 125: Interior do apartamento 42.

Autor: Joel Chester e Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 34 – pg. 125: Detalhe dos cacos das estátuas e bibelôs destruídos em cena pelas atrizes.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 35 – pg. 126: Hall do apartamento 42 com matérias de jornal e imagens sobre o local expostas.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 36 e 37 – pg. 127: Processo de pesquisa – encontros e abraços ocupando o espaço vazio.

Autor: Rodolfo Amorim (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 38 e 39 – pg. 128: Interior do apartamento 49.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor



Figura 40 – pg. 129: Detalhe da instalação com monitores de tv na cozinha (imagens de implosões de edifícios realizadas na cidade anteriormente e da pilha de materiais descartados durante visita na usina de reciclagem local.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 41 – pg. 130: Hall do apartamento 47 com sonhos e alturas do público registrados nas paredes.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 42 – pg. 131: Cena no interior do apartamento 47 com recorte no teto.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 43 e 44 – pg. 133: Cozinha e banheiro do apartamento 43 ‘dressados’ com descartes e resíduos produzidos pela equipe durante os ensaios.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 45 – pg. 134: Intervenção realizada junto das novas casas como parte do percurso inicial para chegar até o local da peça.

Autor: Joel Chester (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 46 – pg. 135: Mapa com percurso feito a pé pelo público, do Contact Theatre até Ardwick, ouvindo depoimentos dos antigos moradores do local.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: Google Maps/ arquivo do autor

Figura 47 – pg. 136: Público em deslocamento até o local com fones de ouvido.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 48 – pg. 136: Cena de caráter ‘cinematográfico’, pela qual o público passava ao adentrar o conjunto de habitações.

Autor: Joel Chester (2015)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 49 – pg. 137: Cena de transição externa – uma mulher joga as roupas de seu marido pela passarela.

Autor: Joel Chester (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 50 – pg. 137: Cena externa de transição com simulação de escavação arqueológica de equipamentos eletrônicos.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 51 – pg. 137: Estêncil aplicado nas paredes externas dos edifícios.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figura 52 – pg. 137: Cena de transição com panfletos publicitários encontrados no local e ventiladores.

Autor: Joel Chester (2015)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 53 – pg. 139: Apresentação realizada para os antigos e últimos moradores do local.

Autor: Andrew Crofts (2015)

Fonte: arquivo do projeto

## “CARNAVAL PRECÁRIO”: BIG BANG! A EXPLOSÃO DA REVOLUÇÃO

Figura 54 – pg. 142: Ilustração que retrata Salford durante a Revolução Industrial.

Autor: não informado.

Fonte: arquivo do projeto

Figura 55 – pg. 145: Bridgewater canal na região de Worsley, 2017. Ao fundo, a Packet House, edifício histórico local.

Autor: Renato Bolelli Rebouças

Fonte: arquivo do autor

Figura 56 – pg. 145: Gravura que retrata o Delph, marco onde foi instalada a primeira mina de carvão, e a ferramenta para perfuração do solo.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <http://est1761.org/worsley-delph-0>

Figura 57 – pg. 145: Vista do Delph, site-specific da Revolução Industrial, atualmente restaurado.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <http://est1761.org/worsley-delph-0>

Figura 58 – pg. 146: Pesquisa de imagens realizada pela equipe do projeto - comemorações do 200o aniversário do Bridgewater Canal, em 1961.

Autor: não informado/ desconhecido

Fonte: arquivo do projeto

Figura 59 – pg. 147: Pesquisa de imagens realizada pela equipe do projeto - visita da Rainha Elizabeth na região de Worlsey, em maio de 1968

Autor: não informado/ desconhecido

Fonte: arquivo do projeto

Figura 60 – pg. 148: Mapa inicial da área de intervenção feito à mão.

Autor: Kate Charnock (2018)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 61 – pg. 149: Mapa final com levantamento da região de interesse para intervenção.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 62 – pg. 150: Mapa das atividades realizadas durante a residência artística.

Autor: Lowri Evans (2018)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 63 – pg. 150: Marcha de bicicletas com trabalhadores fantasiados. Imagem impressa em lambe-lambe instalada no percurso.

Autor: não informado

Fonte: arquivos da Biblioteca do Movimento da Classe Trabalhadora (Working Class Movement Library)/Salford

Figuras 64, 65, 66, 67 – pg. 151, 152: Imagens da residência artística realizada por Lowri Evans e Renato Bolelli Rebouças.

Autor: Renato Bolelli Rebouças e Lowri Evans (2018)

Fonte: arquivo do autor

Figura 68 – pg. 153: Festa de lançamento do projeto.

Autor: David Allen (2018)

Fonte: arquivo do autor/ divulgação

Figura 69 – pg. 153: Grupos voluntários participantes do projeto.

Autor: David Allen (2018)

Fonte: arquivo do autor/ divulgação

Figuras 70 e 71 – pg. 154: Restos de adereços e materiais transportados até Salford e reutilizados na peça.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2019)

Fonte: arquivo do autor

Figura 72 – pg. 154: Os diretores Lowri Evans, Renato Bolelli Rebouças e Rodolfo Amorim coletando descartes de fantasias.

Autor: Felipe Cruz (2019)

Fonte: arquivo do autor

Figura 73 – pg. 156: Mapas de levantamento com as áreas ocupadas nos dias 1, 2 e 3.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)

Fonte: arquivo do autor

Figura 74 – pg. 157: Desfile de barcos decorados o ato I de “Precarious Carnival”, 2019.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figuras 75, 76, 77 – pg. 158: No detalhe, em um dos navios, como nos carros alegóricos, o prefeito de Salford, Paul Dennett, junto aos diretores.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 78 – pg. 158: Coral Lighthouse Choir que se apresentou sobre a ponte de do parque Worsley Green, patrimônio histórico visitado pela Rainha.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 79 – pg. 158: Visita da Rainha Elizabeth no local em maio de 1968.

Autor: não informado/ divulgação (1968)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 80 – pg. 160: Cathy Barry, atriz de 86 anos, volta à cena como alegoria da morte na abertura do ato I de “Precarious Carnival”, na Marina de Boothstown, região onde nasceu.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 81 – pg. 160: Público assiste a cena da mineira Lote entre os barcos da marina de Boothstown, cujo texto é inspirado na canção “Is that all there is?”, interpretada por Peggy Lee em 1969.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 82 – pg. 161: Cenário instalado na entrada do percurso rumo à Revolução Industrial com a “boca da baleia que tudo engole”, e os atores vestidos de Sorvete e Cachorro Quente, símbolos do consumo norte-americano.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 83 – pg. 161: Jovens estudantes de teatro representam os levellers, movimento político durante a Guerra Civil Inglesa, comprometido com a soberania popular e a igualdade de direitos.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 84 – pg. 161: Portal com a frase “It’s a wonderful life” (“É uma vida maravilhosa”), inspirado no título homônimo do filme norte-americano “A felicidade não se compra” (1946). O ator representa a alegoria do barqueiro, que conduz as pessoas até o céu ou o inferno após a morte.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 85 – pg. 162: Instalação com frases recortadas em chapas de madeira montada em três trechos do percurso.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 86 – pg. 163: Bridgewater Girls’ Group, que realizou uma performance inspirada nas sufragistas (suffragettes) e na vereadora carioca assassinada Marielle Franco.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 87 – pg. 163: Grupo de tricoteiras local representando as sereias, seres fantásticos plenas de sabedoria, bom humor e acolhimento, numa Festa das Flores com referência à Yemanjá.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 88 – pg. 163: A alegoria do diabo, sedutor, excêntrico e pomposo, no papel de mestre de cerimônias do baile debaixo do viaduto, define quem pode ou não entrar na festa rumo ao progresso.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 89 – pg. 164: Baile debaixo do viaduto, com o Salford Music and Performing Arts Service (MAPAS), apresentou uma seleção de músicas brasileiras, incluindo Tom Jobim, Jorge Ben Jor, e temas de samba e carnaval.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 90 – pg. 164: Artistas da Islington Mill Art Academy, participantes de um workshop de criação inspirado nos parangolés do artista brasileiro Hélio Oiticica.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 91 – pg. 165: O coro do Barton Belles Ladies Choir – alegoria do carvão – com costeiros e adereços de cabeça, cantam a destruição junto à alegoria da Natureza, representada com uma máscara dourada de plástico em forma de caveira, comprada na Rua 25 de Março, em São Paulo.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 92 – pg. 165: Performer da Rainha Elizabeth que, ao final do percurso, convidava o público para tomar chá e conversar.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 93 – pg. 165: Voluntárias do Worsley Volunteer Community Association (Associação Comunitária dos Voluntários de Worsley) – que preparou ‘o chá das 5’ para receber o público após o final do ato I.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 94 – pg. 167: À direita, posto de informações e retirada de ingressos montado num pequeno parque em frente ao “Conservative Club”, salão comunitário da região. À esquerda, instalação com barco e um esqueleto (simulando que local secara) e lanternas feitas pelos alunos das escolas públicas da cidade.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 95 – pg. 167: Organista com o órgão do Lancastrain Theatre Organ Trust, junto à mestre de cerimônias fantasiada com adereços trazidos do Brasil.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 96 – pg. 168: Ator fantasiado de peixe guia o público até o canal.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 97 – pg. 169: Escafandrista “inaugura” o retorno da água ao canal com o público.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 98 – pg. 169: Remontagem da alegoria “O Nascimento de Vênus” (1483), do pintor italiano Sandro Botticelli – que apresenta a deusa clássica Vênus emergindo das águas em uma concha – com cenário impresso e performer vestida como Dolly Parton no lugar da Vênus.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 99 – pg. 169: Eccles LGBTQ Youth Group, com jovens de diferentes regiões da cidade, em coreografia para a música “Believe”, do grupo Imagine Dragons.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 100 – pg. 169: Mature Movers, grupo de dançarinas que encenavam a música “9 to 5”, da cantora e compositora americana Dolly Parton, em frente à única fábrica ainda existente em todo o trecho percorrido.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 101 – pg. 170: O casal mais envolvido com as questões locais e patrimoniais, Marc e Elizabeth Charnley encenam a Rainha Victoria e o Príncipe Albert com adereços carnavalescos, num carro Micra com uma coroa trazida de um carro alegórico de São Paulo.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figuras 102 e 103 – pg. 171: Operários e operárias de fábricas locais impressa em lambe-lambe instalada no percurso

Autor: não informado

Fonte: arquivo da Biblioteca do Movimento da Classe Trabalhadora (Working Class Movement Library)/Salford

Figura 104 – pg. 173: Pierrot declama entre os passantes.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 105 – pg. 173: Banda de metais (brassband) apresenta concerto em área verde do outro lado do canal, assistido pelo público da rua e dos barcos passantes.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

Figura 106 – pg. 175: Coral do grupo Barton Belles Ladies Choir, assistido pelo público do pub em frente ao farol.

Autor: Steven King (2019)

Fonte: arquivo do projeto

## SEÇÃO PERFORMATIVIDADES

### O ESPAÇO COMO RELAÇÃO

Figuras 1, 2, 3 – pg. 208: Imagens da casa e o estado de abandono.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 4, 5, 6 – pg. 209: Workshop “Poéticas da Destruição: Tradições do agora” – mulher destrói um armário para “salvamento” de uma pessoa.

Autor: Renato Bolelli Rebouças / Guto Muniz (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 7, 8 – pg. 210: Workshop “Poéticas da Destruição: Tradições do agora” – uma mulher escreve poemas nas paredes enquanto é perseguida por um homem com um martelo.

Autor: frame do video de registro/ autor não informado (2009)

Fonte: arquivo Galpão Cine Horto

Figuras 9, 10, 11 – pg. 211: Workshop “Poéticas da Destruição: Tradições do agora” – um homem destrói um pedaço da parede.

Autor: Guto Muniz (2009)

Fonte: arquivo Galpão Cine Horto / divulgação

Figuras 12, 13 – pg. 212: Workshop “Poéticas da Destruição: Tradições do agora” – uma mulher marca corpos com giz e usa furadeira para perfurar os desenhos feitos na parede.

Autor: Guto Muniz (2009)

Fonte: arquivo Galpão Cine Horto/divulgação

Figuras 14, 15, 16, 17 – pg. 213: Workshop “Poéticas da Destruição: Tradições do agora” – um homem (Marcelo Vernonez) retira fragmentos de azulejos da cozinha e os transporta até um solário, formando uma frase.

Autor: Guto Muniz (2009)

Fonte: arquivo do Projeto/ divulgação

Figura 18 – pg. 215: Vista do do conjunto fabril (atual Centro Técnico de Produção do Palácio das Artes), com vista do ribeirão Arrudas.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte:

<http://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-aco/es/patrimonio-cultural-protetido/bens-tombados/details/1/122/bens-tombados-conjunto-arquitet%C3%B4nico-e-paisag%C3%ADstico-da-vila-elisa,-vila-oper%C3%A1ria-e-antiga-f%C3%A1brica-de-tecidos-de-marzag%C3%A3o>

Figuras 19, 20, 21, 22 – pg. 215: Imagens do local e as diferentes situações encontradas.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 23 – pg. 216: Workshop “Intervenção | Ocupação | Habitação: Processos Contemporâneos em Cenografia” – uma mulher amarrada por barbantes aos pilares, armários, cofres e estantes do local.

Autor: Daniel Protzner (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 24 – pg. 217: De uma máquina de escrever saem fios de barbante que seguem em todas as direções.

Autor: Daniel Protzner (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 25, 26, 27 – pg. 218: Um homem habita uma casa feita de pedras do outro lado do rio.

Autor: Renato Bolelli Rebouças e Daniel Protzner (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 28 – pg. 218: Intervenção feita com fita adesiva cobre parte do vão, propondo um novo enquadramento.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 29, 30, 31, 32 – pg. 219: Transporte de um sofá até o ponto mais alto do terreno para apreciar a paisagem e fragmentos de móveis.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 33, 34, 35 – pg. 221: Workshop “Processos Contemporâneos em Cenografia” – visita aos diferentes espaços disponíveis.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 36, 37, 38 – pg. 222: Instalações efêmeras realizadas nos locais utilizando materiais neles encontrados.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 39, 40, 41 – pg. 222: Processo final de montagem dos elementos em espaço interno.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 42 e 43 – pg. 223: Registro de onde foram encontrados fragmentos de materiais antes de serem transportados até o local da cena.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 44, 45 – pg. 223: Processo final de montagem dos elementos em espaço interno.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 46, 47, 48, 49 – pg. 224: Cenas das apresentações com iluminação e figurinos.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 50 – pg. 225: Registro realizado de dentro do ônibus que levava o grupo de Belo Horizonte a Sabará. Ao fundo, ruínas de uma pista suspensa compõem a paisagem.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

## **REPERTÓRIO DE AÇÕES**

Figuras 51, 52, 53, 54 – pg. 229: Registros realizados na casa da Pampulha e no conjunto do Marzagão.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009 e 2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 55 – pg. 230: Fragmentos de materiais encontrados nos espaços abandonados da Vila Maria Zélia (São Paulo).

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2012)

Fonte: arquivo do autor

Figura 56 – pg. 232: Fachada do palacete Albino de Camargo Neto, em Ribeirão Preto.

Autor: Amanda Bueno e Juliano Sian (2012)

Fonte: Revista Revide -

<https://www.revide.com.br/noticias/cultura/ribeirao-preto-abandona-patrimonio-simbolico-da-cidade/>

Figuras 57, 58 – pg. 233: Detalhes do interior do palacete Albino de Camargo Neto, em Ribeirão Preto, com entulhos e lixo abandonados.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 59, 60, 61 – pg. 234: Participantes registram imagens e coletam materiais de interesse.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 62, 63 – pg. 234: Investigação em terreno baldio em Ribeirão Preto para coleta de materiais.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 64, 65, 66, 67 – pg. 235: Coleções de fragmentos escolhidos pelos participantes.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figura 68 – pg. 236: Proposta final de uma participante (Paula Braga).

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2009)

Fonte: arquivo do autor

Figura 69 – pg. 237: Pilha de roupas e tecidos – workshop “Arqueologia da Roupas”.

Autor: Sandra Alves (2008)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 70, 71, 72 – pgs. 238, 239: Algumas propostas do workshop “Arqueologia da Roupas”.

Autor: Sandra Alves (2008)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 73, 74, 75 – pg. 241: Workshop “Tramas”, em Florianópolis (SC).

Autor: Sandra Alves (2011)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 76, 77, 78, 79 – pgs. 242, 243: Experimentos do workshop “Gambiarra”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2008)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86 – pgs. 245, 246: Práticas do workshop teórico-prático “Globalização, Performance, Situação – Cenografia Contemporânea rumo à Performatividade”, realizado em 2017 na Oficina Cultural Oswald de Andrade (SP).

Autor: Renato Bolelli Rebouças e Flaviana Benjamin [fotos 83, 85, 86] (2017)

Fonte: arquivo do autor

## **A CONSTRUÇÃO DE SITUAÇÕES**

Figura 87 – pg. 261: Criação de Valença Keity – workshop “A Construção de Situações entre Corpo e Espaço” (2017) na UAP, em Cotia/SP.

Autor: Leandro Tupan (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 88 – pg. 262: Criação de Marcela Arruda – workshop “A Construção de Situações entre Corpo e Espaço” (2017) na UAP, em Cotia/SP.

Autor: Leandro Tupan (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 89, 90, 91 – pg. 265: Workshop “Entropia”, realizado na sede da UAP (2016).

Autora: Ana Luiza Secco (2016)

Fonte: arquivo do autor



## O CENÓGRAFO COMO PERFORMER

Figuras 92, 93 – pg. 269: “Índice de Céu” – performance urbana itinerante até a cobertura do edifício Copan. Nas fotos, imagem da paisagem recortada no centro de São Paulo e lambe-lambes espalhados no percurso da Escola até o prédio, evidenciando tais formas.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 94, 95 – pg. 269: “Índice de Céu” – performance urbana itinerante até a cobertura do edifício Copan. Nas fotos, participantes contemplam a vista da cobertura do edifício e deitam-se no chão para assistir o céu.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 96, 97 – pg. 270: Intervenção urbana de retirada de lambe-lambes debaixo do Elevado Presidente João Goulart (Minhocão) e remontagem de imagem em pista superior do mesmo. Nas imagens: esquema de ação do grupo e detalhe de pedaço de lambe-lambe utilizado.

Autor: Gabriela Carvalho, Carolina Folego e Rogério Romualdo (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 98, 99 – pg. 271: “Ateliê Público” – ação urbana em frente à galeria PIVÔ/edifício Copan.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 100, 101 – pg. 272: “Existir, Resistir, Reexistir” - ação urbana de coleta entre a Praça da República, o Largo do Arouche, a Praça Roosevelt.

Autor: Não informado (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 103, 103, 104 – pg. xx: “Existir, Resistir, Reexistir” – performance criada para a construção das instalações com projeção dos materiais encontrados em fotografia e sombras.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 105, 106 – pg. 274: “Fresta” - Performance realizada na área externa no subsolo da SP Escola de Teatro.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo do autor

## COMO ATRAVESSAR O CAMPO DEVASTADO

Figuras 107, 108 – pg. 280: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 1 / “Percurso” pela região do Bixiga, em São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 109, 110, 111, 112 – pgs. 282, 283: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 2 / “Ruínas” – exploração de conjunto semidemolido na Lapa (São Paulo) e seus restos.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 113 – pg. 285: Circulação de produtos e materiais na zona cerealista, em São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 114 – pg. 285: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 3 / “Plástico” – Participantes coletam materiais na zona cerealista.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 115 – pg. 285: Mapa com deslocamento realizado pelo grupo a pé.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: Google Mapas/ arquivo do autor

Figuras 116, 117 – pg. 286: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 3/ “Plástico” – criação de situações junto ao respiradouro do metrô na Praça Dom José Gaspar, São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 118 – pg. 289: Fachada do Memorial do Imigrante, antiga Hospedaria dos Imigrantes, na região do Brás, em São Paulo.

Autor: Milton Michida

Fonte: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/conhecasp/nossa-gente/memorial-do-imigrante/>

Figuras 119, 120, 121 – pg. 289: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 4 / “Papel” – criação de situações coletivas na estação ferroviária desativada no Museu do Imigrante.

Figura 122 – pg. 291: Aparas de tecido descartadas diariamente na região do Bom Retiro, em São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 123, 124, 125 – pg. 292: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 5 / “Têxtil” – criação de situações com os materiais na Oficina Cultural Oswald de Andrade, São Paulo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 126 – pg. 294: Operações de desapropriação realizadas na região da Cracolândia, no centro de São Paulo, 2017.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 127, 128, 129 – pg. 295: Núcleo de Pesquisa “Como Atravessar o Campo Devastado”. Ação 6 / “Escombros” - exploração do local e coleta de fragmentos para criação de instalação.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

## SEÇÃO MATERIALIDADES

### CENOGRAFIZAÇÃO GLOBAL E PRODUÇÃO DE RESÍDUOS

Figura 1 – pg. 326: “Tropical Islands” (2004), complexo de lazer com praia e floresta tropical artificial e coberta, construído dentro de um antigo em Krausnick, na Alemanha.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: Revista Business Insider -

<https://www.blogdaarquitectura.com/ta-calor-conheca-as-praias-artificiais-mais-famosas-do-mundo-e-por-que-esse-tipo-de-construcao-esta-em-alta/>

Figura 2 – pg. 326: Interior de centro de compras Trafford Centre, na Grande Manchester, Inglaterra.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)

Fonte: arquivo do autor

Figura 3 – pg. 326: Fachada de edifício em reforma coberto com impressão em tecido do mesmo edifício em escala real, em Taipei.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo do autor

Figura 4 – pg. 328: Desmanche de navios na cidade de Alang, na Índia.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <https://marsemfim.com.br/desmanche-de-navios-os-maiores-do-mundo/> (www.dailymail.co.uk)

Figura 5 – pg. 328: 680 toneladas de detritos ilegais foram encontrados em 25 contêineres despachados da Inglaterra no Porto de Santos, em 2009.

Autor: J. F. Dorio/ AE (2009)

Fonte:

<https://www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/mais-lixo-ingles-no-porto-de-santos-bqkyc1au85lg4q909btmvqry/>

Figura 6 – pg. 328: Depósito de lixo de Agbogbloshie, em Acra/Gana, entre as casas e o rio, o segundo maior depósito de lixo da África Ocidental.

Autor: não informado/ divulgação (2015)

Fonte: <https://embapel.com.br/os-10-lugares-mais-poluidos-do-mundo/>

## ENTULHAMENTOS INVISIBILIZADOS

Figura 7 – pg. 337: Em Agbogbloshie, moradores queimam as imensas pilhas de discos de equipamentos eletrônicos para derreter o plástico e retirar o cobre, processo que libera alta quantidade de chumbo em toda a área.

Autor: Cristina Aldehuela/ AFP

Fonte: <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2017/12/28/em-gana-moradores-transformam-residuos-de-lixo-em-objetos-de-luxo.htm>

Figura 8 – pg. 337: Centro industrial de Dzerzhinsk, na Rússia, que de 1930 a 1998, depositou indevidamente no solo cerca de 300 mil toneladas de lixo químico.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <https://embapel.com.br/os-10-lugares-mais-poluidos-do-mundo/>

Figura 9 – pg. 338: Thilafushi, em Malé/Ilhas Maldivas, conhecida como “ilha-lixão” (2018). Desde a década de 1990, com o aumento exponencial do turismo, a quantidade de lixo produzido não consegue ser absorvida ou reciclada, sendo acumulado em montanhas do tamanho de prédios e posteriormente queimados.

Autor: Érico Hiller

Fonte: <http://www.ericohiller.com.br/post/20723-thilafushi>

Figura 10 – pg. 338: Imagem da NASA, a agência espacial norte-americana, apresenta mapeamento dos 5 “giros” existentes nos oceanos.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: Reprodução/ dailymail.co.uk /

<https://noticias.r7.com/internacional/fotos/ilhas-de-lixo-ameacam-destruir-a-vida-marinha-e-os-oceano-s-do-mundo-veja-imagens-21012016#!foto/1>

Figura 11 – pg. 338: Detalhe da Grande Mancha de Lixo do Pacífico que flutua entre as costas da Califórnia e do Havaí, um dos 5 “giros” existentes (imensos agrupamentos de lixo presentes em diversos oceanos).

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: arquivo do autor

Figura 12 – pg. 340: ‘Ilha’ com montanha de resíduos plásticos no Oceano Pacífico.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <https://www.ecosisters.pt/ilhasdeplastico/>

Figuras 13 e 14 – pg. 341: Imagem do documentário “Ilha das Flores”, dirigido por Jorge Furtado (1989), que mostra o aterro sanitário homônimo em Porto Alegre.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: <https://33giga.com.br/documentario-ilha-das-flores/>

Figura 15 – pg. 342: Albatroz morto pela ingestão de resíduos plásticos, fotografado por Chris Jordan para a exposição Midway.

Autor: Chris Jordan (2012)

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2013/03/serie-fotografica-mostra-que-o-nosso-lixo-vai-parar-dentro-dos-animais/>

Figura 16 – pg. 342: Homem entre milhares de embalagens plásticas descartadas em Pequim.

Autor: Fred Dufour/ AFP/ Getty Images / divulgação

Fonte: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/05/internacional/1515145196\\_165569.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/05/internacional/1515145196_165569.html)

## **UAP | PLATAFORMA DE CRIAÇÃO RURAL PERIFÉRICA**

Figura 17 – pg. 346: Mapa com localização da Usina da Alegria Planetária, sediada na região do Caputera, em Cotia/SP.

Autor: Google Mapas/ arquivo do autor (2020)

Fonte: Google Mapas

Figuras 18, 19 – pg. 348: Imagens da região de entorno à UAP.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2020)

Fonte: arquivo do autor

Figura 20 – pg. 349: “Modo de vida UAP” – roupas secando ao sol.

Autor: não informado (2014)

Fonte: arquivo UAP

Figura 21 – pg. 349: Interação entre performance e café no Workshop de Bukuritós Aruanda, que integrou o Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos UAP, 2017.

Autor: Ana Luiza Secco (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 22, 23 – pg. 352: Vista externa do galpão-ateliê da Usina da Alegria Planetária (Cotia/SP, 2013) com janelas de madeira pertencentes ao Hospital Santa Catarina (São Paulo), e grama sintética doada como revestimento das paredes.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2015)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 24, 25, 26 – pg. 353: Registros do processo de construção com a coleta e separação dos materiais para reuso na obra.

Autor: não informado (2011)

Fonte: arquivo UAP

Figura 27, 28, 29 – pg. 353: Interior do ateliê e acervo de materiais.

Autor: Ana Luiza Secco (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 30, 31 – pg. 355: Performance “Verdade do Objeto – Verdade do Artista”, Ateliê UAP, 2012.

Autor: não informado (2012)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 32, 33 – pg. 355: Seleção de materiais para o projeto Form Laboratory.

Autor: Giselle Peixe (2012)

Fonte: arquivo UAP

Figura 34 – pg. 355: Performance no MuBE/ São Paulo, Les Joynes com a colaboração de Kabila Aruanda, 2012.

Autor: Ligia Nobre (2012)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 35, 36 – pg. 357: Projeto “Vista sua Existência”, realizado a partir de 2012, utilizando retalhos de tecidos e objetos doados e descartados, tendo o corpo como suporte.

Autor: Daraca (2012)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 37, 38 – pg. 357: Pesquisa com elementos naturais (no caso, insetos), para a criação de registros performativos.

Autor: Andrea Lavezzaro (2015)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 39, 40, 41, 42, 43 – pg. 357: “Cercas Vivas”, instalações feitas com peças de roupa descartadas e sem uso.

Autor: na sequência, Renato Bolelli Rebouças, Ligia Nobre, não informado, não informado, Renato Bolelli Rebouças (2010 – 2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 44 – pg. 358: Instalação anterior provisória que deu origem à “Tendalegria”.

Figura 45 – pg. 358: Vista externa da “Tendalegria”, lugar-instalação onde acontecem encontros, refeições e também funciona como acervo.

Autor: Andrea Lavezzaro (2014)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 46, 47 – pg. 358: Interior da “Tendalegria”, com uma diversidade de objetos e elementos pendurados e instalados junto das paredes e teto.

Autor: não informado (2013)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 48, 49, 50, 51 – pg. 359: Parede de ex-votos, instalação de Kabila Aruanda, com objetos doados, criada em 2012, sob a ação do tempo.

Autor: não informado (2010 – 2015)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58 – pg. 360: Instalações junto da natureza criadas pelos artistas com materiais descartados e coletados.

Autor: não informado (2010 – 2015)

Fonte: arquivo UAP

Figura 59 – pg. 362: Detalhe da instalação “Memorial” exposta ao tempo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 60, 61 – pg. 362: Materiais decompondo-se junto da Natureza.

Autor: Kabila Aruanda (2018)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 62, 63 – pg. 365: série “Terapia da Imagem”. Nas fotos, Marina Medeiros e Renato Bolelli Rebouças.

Autor: Andrea Lavezzaro (2015)

Fonte: arquivo UAP

Figura 64 – pg.365: Intervenção sobre imagem para a série “Terapia da Imagem”, criação de Marx Deganeli e Kabila Aruanda.

Autor: não informado (2015)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 65, 66, 67, 68 – pg. 366: Residência artística “A Saia do Mundo Gira”, com a figurinista Arianne Vitale, 2012.

Autor: não informado (2012)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 69, 70, 71, 72, 73 – pg. 366: Série “Tia Teresa”, proposta por Kabila Aruanda e performance de Renato Bolelli Rebouças.

Autor: Juliana Carvalho (2014)

Fonte: arquivo UAP

Figura 74 – pg. 367: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - workshop de Vera Hamburger.

Autor: Ana Luiza Secco (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 75 – pg. 368: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - workshop de Arianne Vitale.

Autor: Ana Luiza Secco (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 76 – pg. 368: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - workshop de Kabila Aruanda.

Autor: Melissa Szymanski (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 77 – pg. 369: “Verdes Vestes” com elementos vegetais, de Vivianne Kiritani.

Autor: Andrea Lavezzaro (2015)

Fonte: arquivo UAP

Figura 78 – pg. 370: Máscara de Bukuritós Aruanda, feita com doações de materiais.

Autor: Kabila Aruanda (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 79 – pg. 369: Programa de Residência e Intercâmbios Artísticos “Vista sua Existência - residência de Lowri Evans.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2017)

Fonte: arquivo UAP

Figura 80 – pg. 370: “Roupa-ritual” de Kabila Aruanda, com retalhos e reuso de tecidos.

Autor: não informado (2013)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 81, 82, 83 – pg. 372: Série de estêncis.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2010 – 2020)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 84, 85, 86, 87 – pg. 373: Lambe-lambes criados pelo coletivo.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2014 – 2019)

Fonte: arquivo UAP

### **“INSTALAÇÕES CENOGRÁFICAS: ENTRE TEMPOS, LUGARES E MATERIAIS”**

Figura 88 – pg. 377: Vista geral do projeto “Árvore da Vida”, 2010.

Autor: Cecília Kawall (2010)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 89, 90, 91 – pg. 378: Processo de coleta de materiais.

Autor: não informado / divulgação (2010)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 92, 93, 94 – pg. 379: Os materiais são desmontados separados por tipo e quantidade.

Autor: não informado / divulgação (2010)

Fonte: arquivo UAP

Figuras 95, 96, 97, 98 – pg. 379: Processo de criação no ateliê.  
 Autor: não informado / divulgação (2010)  
 Fonte: arquivo UAP

Figuras 99, 100, 101, 102, 103, 104 – pg. 380: Diferentes dispositivos e elementos criados com os materiais disponíveis.  
 Autor: não informado / divulgação (2010)  
 Fonte: arquivo UAP

Figura 105 – pg. 385: Still da imagem do telão mostrando o horizonte com os sambaquis.  
 Autor: Leandro Lima e Ding Musa  
 Fonte: arquivo Marta Soares/ divulgação

Figura 106 – pg. 386: Vista geral de “Vestígios” (2010)  
 Autor: Guto Muniz (2019)  
 Fonte: arquivo Marta Soares/ divulgação

Figuras 107, 108, 109, 110 – pgs. 387, 388: Imagens da instalação coreográfica.  
 Autor: João Caldas (2010)  
 Fonte: arquivo do autor

Figuras 111, 112 – pg. 390: Croqui do processo e montagem a partir de colagens.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 113 – pg. 391: Planta final da instalação com distribuição dos espaços.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 114 – pg. 392: Montagem fotográfica sobre imagem do Sesc Santos.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

Figuras 115, 116, 117, 118, 119 – pg. 393: Imagens instalação “Topografías: Utopías y Distopias”, 2018.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 120, 121 – pg. 394: Detalhes da instalação.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 122 – pg. 395: Etiqueta Made in China, colocada nas plantas artificiais.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)  
 Fonte: arquivo do autor

## SEÇÃO TRANSMIDIALIDADES

### O GABINETE DE CURIOSIDADES E MARAVILHAS: CATALOGAÇÃO DO MUNDO PERIFÉRICO

Figura 1 – pg. 432: Historia Naturalis Brasiliae (História Natural do Brasil), publicado em 1648, é o primeiro livro médico que trata do Brasil, de autoria do holandês Guilherme Piso.  
 Autor: não informado/ divulgação  
 Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Historia-Naturalis-Brasiliae.jpg>

Figura 2 – pg. 435: A coleção de Ole Worm (1588-1655), em Copenhague.

Autor: anônimo (1655)

Fonte: <https://www.kunstkammer.com/index.php/en/kunst-and-wunderkammer>

Figura 3 – pg. 435: Gravura do gabinete de Francesco Calceolari (ou Calzolari) em Verona (1522-1609).

Autor: anônimo (1622)

Fonte: <https://www.taxidermidades.com/2012/09/los-gabinetes-de-curiosidades.html>

Figura 4 – pg. 435: Gabinete da Família Dimpfel, em Regensburg.

Autor: Josef Arnold (1668)

Fonte: Biblioteca Estense, Modena/Itália / Kunstkammer Georg Laue edition 01

<https://www.kunstkammer.com/index.php/en/kunst-and-wunderkammer>

Figura 5 – pg. 435: O gabinete de Ferrante Imperato em Nápoles, Itália.

Autor: domínio público (1672)

Fonte: Bibliothèque Estense, Modène /

[https://es.wikipedia.org/wiki/Ferrante\\_Imperato#/media/Archivo:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato#/media/Archivo:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg)

Figura 6 – pg. 435: Página do livro “Dell’historia natural”, publicado por Ferrante Imperato em Nápoles.

Autor: domínio público

Fonte: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ferrante\\_Imperato#/media/Archivo:Houghton\\_Typ\\_525.99.461\\_Dell%E2%80%99\\_historia\\_naturale\\_-\\_title.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Ferrante_Imperato#/media/Archivo:Houghton_Typ_525.99.461_Dell%E2%80%99_historia_naturale_-_title.jpg)

Figura 7 – pg. 435: Gabinete de Ferdinando Cospi, Bolonha (1606-1686).

Autor: domínio público

Fonte: <https://www.pinterest.de/pin/307089268312803323/>

Figura 8 – pg. 435: “O Gabinete de Cornelis van Der Geest”, de Willem van Haecht.

Autor: reprodução (1628)

Fonte: BOWRY, Stephanie Jane. “Re-thinking the Curiosity Cabinet: A Study of Visual Representation in Early and Post Modernity”. Universidade de Leicester, 2015. (Tese de Doutorado)

Figura 9 – pg. 437: “The Sense of Sight”, pintura de Brueghel e Peter Paul Rubens, 1617, que combina naturalia, instrumentos cinetíficos, moedas, jóias, antiguidades e obras de arte.

Autor: reprodução

Fonte: MAURIÈS, Patrick. Cabinets of Curiosities. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 08.

Figura 10 – pg. 437: Gabinete de Manfredo Settala (1666).

Autor: domínio público

Fonte: <https://www.cabinet.ox.ac.uk/settala-collection-1666>

Figura 11 – pg. 437: Desenho do arquiteto Jean-Baptiste Courtonne (1739) que retrata coleção de corais de Joseph Bonnier de la Mosson, um famoso gabinete do século XVIII em Paris.

Autor: Jean-Baptiste Courtonne (1739)

Fonte: MAURIÈS, Patrick. Cabinets of Curiosities. Londres: Thames & Hudson, 2013, p. 188

Figura 12 – pg. 437: Gabinete (móvel) datado do século XVII.

Autor: reprodução

Fonte: BOWRY, 2015.

Figuras 13, 14 – pg. 440: “As quatro partes do mundo” (The four parts of the world), de Jan van Kessel, pintado entre 1664 e 1666.

Autor: reprodução

Fonte: BAADJ, Nadia. A world of materials in a cabinet without drawers.

Figura 15 – pg. 442: “Teatro do Globo Terrestre” (Theatrum Orbis Terrarum), o primeiro atlas moderno, 1570.

Autor: reprodução

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2020/03/abraham-ortelius-a-historia-do-inventor-do-primeiro-atlas-mundial/>



Figura 16 – pg. 442: Capa do “Teatro do Globo Terrestre”, que teve 42 edições publicadas entre 1570 e 1612.

Autor: reprodução

Fonte:

<https://www.hypeness.com.br/2020/03/abraham-ortelius-a-historia-do-inventor-do-primeiro-atlas-mundial/>

Figura 17 – pg. 442: Teatro de Anatomia de Leiden, Holanda (Theatrum Anatomicum).

Autor: Willen van Swanenburg

Fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anatomical\\_theatre\\_Leiden.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Anatomical_theatre_Leiden.jpg)

Figura 18 – pg. 444: Palmeira (Palmae), espécie do Gabinete de Curiosidades Naturais de Albertus Seba (1734 – 1765).

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, Albertus. Cabinet of Natural Curiosities. Cologne: Taschen, 2015, p. 102.

Figura 19 – pg. 444: Gafanhotos Mantodea (extremidades) e Orthoptera (coluna do meio), espécie do Gabinete de Curiosidades Naturais de Albertus Seba (1734 – 1765).

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, 2015, p. 549.

Figura 20 – pg. 444: Minérios de ouro e prata, espécie do Gabinete de Curiosidades Naturais de Albertus Seba (1734 – 1765).

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, 2015, p. 579.

Figura 21 – pg. 444: Conchas do Indo-Pacífico e Caribe, espécie do Gabinete de Albertus Seba.

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, 2015, p. 395.

Figura 22 – pg. 445: Animais em seu habitat natural.

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, 2015, p. 149.

Figura 23 – pg. 445: O papagaio da espécie Carolina, que viveu na América, extinto em 1904.

Autor: reprodução

Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Periquito-da-carolina#/media/Ficheiro:AudubonCarolinaParakeet2.jpg>

Figura 24 – pg. 446: Partes selecionadas do esqueleto e pele de uma cobra jibóia.

Autor: reprodução

Fonte: SEBA, 2015, p. 321.

Fonte: <http://www.zymoglyphic.org/exhibits/ruysch/ruysch2.jpg>

Figura 25 – pg. 447: Taça de nautilus do Oceano Indo-Pacífico (1660 – 1680), frequentemente montada com ornamentos em prata, um raro e exótico espécime da natureza combinado com exímia artesanaria em metais preciosos que celebra o elemento água.

Autor: reprodução

Fonte: <https://collections.artsmia.org/art/111675/nautilus-shell-cup-unknown>

Figura 26 – pg. 447: O navio de Vênus transportado por Netuno. Metais e corais, Augsburg, 1630.

Autor: reprodução

Fonte: BOWRY, 2015.

Figura 27 – pg. 447: Globo celestial com relógio, pertencente ao gabinete do Sacro Imperador Romano Rodolfo II (1579), objeto que une mecânica complexa e grande beleza estética, A astronomia no período era considerada "as asas da mente humana".

Autor: reprodução

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193606?searchField=All&sortBy=Relevance&what=Metal&ft=globe+rudolf+II&offset=0&rpp=20&pos=1>

Figura 28 – pg. 449: Diorama anatômico de Frederik Ruysch (1638-1731), anatomista holandês e um pioneiro em técnicas de preservação de órgãos e tecidos, com esqueletos fetais em posições dramáticas.  
 Autor: domínio público  
 Fonte: <http://www.zymoglyphic.org/exhibits/ruysch/ruysch2.jpg>

Figura 29 – pg. 449: Esculturas Memento mori, que nos lembram da efemeridade e finitude da vida.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: MAURIÉS, 2015, p. 27.

## O “GABINETE DOS DESINTERESSES E MEDIOCRIDADES”

Figuras 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36 – pg. 454: Registro de materiais descartados e coletados em diferentes cidades.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2008 – 2020)  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 37 – pg. 456: Diagrama do “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades”.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças (2019)  
 Fonte: arquivo do autor

## COLEÇÕES, ALEGORIAS, MONSTROS E FANTASMAS

Figura 38 – pg. 462: O Gabinete Natural de Levin Vincent em Amsterdã, 1706, com coleções de Naturalia incluindo animais preservados em vidro, corais, conchas e minerais.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: MAURIÉS, 2015, p. 40.

Figura 39 – pg. 462: As coleções da Biblioteca Imperial, em Viena, no final do século XVII, entre livros, objetos e elementos expostos.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: MAURIÉS, 2015, p. 21.

Figuras 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 – pg. 463: Registro do comportamentos dos materiais descartados, formando conjuntos ou coleções. Detalhe do plástico e seus panejamentos.  
 Autor: Renato Bolelli Rebouças  
 Fonte: arquivo do autor

Figura 47 – pg. 465: Show de phantasmagoria, de Étienne Gaspard Robertson, pioneiro em espetáculos de horror e misticismo com o uso lanterna mágicas para criar ilusões de imagens fantásticas ou bizarras, como esqueletos, demônios e fantasmas.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Phantasmagoria#/media/File:1867\\_interpretation\\_of\\_Robertson's\\_Phantasmagorie.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Phantasmagoria#/media/File:1867_interpretation_of_Robertson's_Phantasmagorie.jpg)

Figuras 48, 49 – pg. 466: Monstro catalogado pelos gabinetes, seres híbridos que justapõem fragmentos de animais diversos.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: BOWRY, 2015.

Figura 50 – pg. 466: “Hydra”, animal fantasioso muito procirado nos gabinetes.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: SEBA, 2015, p. 195.

Figura 51 – pg. 466: Veado de duas cabeças encontrado na África.  
 Autor: reprodução  
 Fonte: SEBA, 2015, p. 08.

Figura 52 – pg. 466: Esqueleto de sereia (montagem com corpo de macaco e rabo de peixe), ser fantástico presente em diversos gabinetes do Barroco e seu fascínio por espécies ‘exóticas’.

Autor: não informado / divulgação

Fonte:

<https://www.thetimes.co.uk/article/from-mermen-to-melted-coins-see-the-british-museums-strangest-treasures-online-zkj3q8k2g>

## **VIDEOPERFORMANCES: UM CERTO ESCAPE FORMAL**

### **NATURALIA**

Figura 53 – pg. 476: Interior do Leverian Museum do Sir Ashton Lever, em Londres (1785), aberto diariamente para visitação.

Autor: reprodução

Fonte: MAURI ES, 2015, p. 203.

### **VEGETALIA**

Figuras 54, 55, 56, 57, 58, 59 – pg. 458: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Vegetalia”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

### **ESCOMBROS**

Figuras 60, 61 – pg. 480: Imagens da videoperformance “Escombros”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2018)

Fonte: arquivo do autor

### **ANIMALIA**

Figura 62 – pg. 482: Brincos feitos com o pássaro saíra-beija-flor (*Cyanerpes cyaneus*), vindos do Brasil, cerca de 1875.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: Acervo do Museu Victoria & Albert <https://www.pinterest.com/pin/31806741103081861/>

Figura 63 – pg. 482: Chapéu de camurça feito com faisão do Himalaia (*Lophophorus impejanus*), criado por Lucienne Rabat  para a marca Reboux, França, 1946.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: Acervo do Museu Victoria & Albert

<https://www.vam.ac.uk/exhibitions/fashioned-from-nature>.

Figura 64 – pg. 482: Vestido para o dia de musseline, decorado com asas de besouros costuradas com fios de metal, datado de 1868-9, Grã-Bretanha.

Autor: não informado/ divulgação

Fonte: Acervo do Museu Victoria & Albert

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1387342/dress/>

Figuras 65, 66, 67, 68, 69, 70 – pg. 483: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Animalia”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

### **BAILADO**

Figuras 71, 72, 73, 74 – pg. 486: Imagens da videoperformance “Bailado”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013)

Fonte: arquivo do autor

**MINERALIA**

Figuras 75, 76, 77, 78 – pg. 488: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Mineralia”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**PRISCILA**

Figuras 79, 80, 81, 82 – pg. 489: Imagens da videoperformance “Priscila”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças e Marina Medeiros (2013)

Fonte: arquivo do autor

**ARTIFICIALIA**

Figura 83 – pg. 491: Interior do museu de Sir John Soane, arquiteto neoclássico britânico do século XIX.

Autor: reprodução

Fonte: MAURIËS, 2015, p. 198.

**PAPEL | PAPIRUS**

Figuras 84, 85, 86, 87, 88 – pg. 493: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Papyrus”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**FLASH/RUSH**

Figuras 89, 90, 91, 92 – pg. 494: Imagens da videoperformance “Flash/Rush”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2019)

Fonte: arquivo do autor

**PLÁSTICO | PLASTIKOS**

Figuras 93, 94, 95, 96, 97, 98 – pgs. 497, 498: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Plastikos”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**PLASTIK FANTASTIK**

Figuras 99, 100, 101, 102 – pg. 499: Imagens da videoperformance “Plastic Fantastic”.

Autor: Luiz Cruz (2015)

Fonte: arquivo do autor

**TECIDO | TEXTUS**

Figuras 103, 104, 105, 106 – pg. 501: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Textus”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**BONECOS**

Figuras 107, 108, 109, 110 – pg. 503: Imagens da videoperformance “Bonecos”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2020)

Fonte: arquivo do autor

**CERÂMICA | KERAMIKÓS**

Figuras 111, 112, 113, 114, 115, 116 – pgs. 504, 505: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Keramikós”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**LABIRINTO**

Figuras 117, 118 – pg. 506: Imagens da videoperformance “Labirinto”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças e Bukuritós Aruanda (2019)

Fonte: arquivo do autor

**VIDRO | VITREUM**

Figuras 119, 120, 121, 122, 123 – pgs. 507, 508: Registro de elementos, peças coletadas, objetos criados e performance que compõem “Vitreum”.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

**REINSERIDO**

Figuras 124, 125, 126, 127 – pg. 509: Imagens da videoperformance “Reinserido”.

Autor: Bukuritós Aruanda (2012)

Fonte: arquivo do autor

**ARRANJOS E DISPOSITIVOS ESPACIAIS**

Figuras 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135 – pg. 512: Desenhos, croquis e montagens para o “Gabinete dos Desinteresses e Mediocridades” em espaços internos e externos.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2016 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

Figuras 139, 140 – pgs. 513, 514: Assemblagens montadas com diferentes materiais.

Autor: Renato Bolelli Rebouças (2013 – 2020)

Fonte: arquivo do autor

# FICHA TÉCNICA DOS PROJETOS E PRÁTICAS COMPARTILHADAS

## PRECARIEDADES

### “Memories of the Rain” (“Memória da Chuva”)

data: 2009

Local: Galpão industrial do MOSI – Museum of Science and Industry, em Manchester/ Reino Unido

Criado por: Grupo XIX de Teatro e Contact Young Company

Direção e Dramaturgia: Rodolfo Amorim

Direção de arte e figurinos: Renato Bolelli Rebouças

Diretora assistente: Lowri Evans

Tradução: Leo Kay

Produção geral: Contact Theatre

Artists Contact Young Company: Afreena Islam, Alwin Puthenrurakal, Amber Leigh, Andrew Pinnock, Brian Talabi, Chloe Daniels, David Peterson, Eric Mwangi, Kailun Carolan, Jamil Keating, Mahailia Wray, Marc Croasdale, Melissa Johnson, Meredith Mc Grat, Nathaniel Hall, Rafael Albano, Samantha Pedley, Shazira Begum.

### “The Shrine of Everyday Things” (“O Relicário do Cotidiano”)

data: 2015

Local: conjunto de casas vazias no bairro de Ardwick em processo de demolição, em Manchester/ Reino Unido

Criado por: Lowri Evans, Rodolfo Amorim, Renato Bolelli Rebouças e Contact Young Company

Direção e Dramaturgia: Lowri Evans, Rodolfo Amorim e Renato Bolelli Rebouças

Tradução: Lowri Evans

Direção de arte e Renato Bolelli Rebouças: Renato Bolelli Rebouças

Assistente de direção: Jamil Keating

Assistente de cenografia: Jessica Loveday

Produção: Keisha Thompson

Produção geral: Contact Theatre

Artistas Contact Young Company: Alistair McNicol, Charlie, Dean Ellison, Fion, Jamie Lee, Jordan Ashton, Josie, Laura Rozo Cardena, Mica Sinclair, Sean, Shalome Russel, Terri Jade

Prêmios: Vencedor do Manchester Awards 2015 na categoria Teatro Juvenil

Link: <https://vimeo.com/158640724>

### “Precarious Carnival” (“Carnaval Precário”)

data: 2019

Local: Bridgewater Canal, em Salford/ Reino Unido

Direção, dramaturgia e direção de arte: Lowri Evans, Renato Bolelli Rebouças e Rodolfo Amorim

Figurinos: Renato Bolelli Rebouças

Figurinista assistente: Ellie Birkenhead-Jones

Produção: Amber Knipe e Lowri Evans

Equipe Técnica: Amy Chandler, Rob Athorn, Greg Akehurst

Equipe Est. 1761 (City Council): Shaun Clydesdale e Kate Charnock

Grupos de artistas, voluntários e instituições participantes: Est. 1761, Barton Theatre Company, Barton Belles Ladies Choir, The Bridgewater Knitters, The Bridgewater Environmental Volunteers, Eccles LGBTQ Youth Group, Worsley Volunteer Community Association, Lancastrian Theatre Organ Trust, Salford Sea Cadets, Mature Movers, Islington Mill Art Academy, Bridgewater Girls’ Group, Salford Music and Performing Arts Service (MAPAS), Worsley Cruising Club, Rotary Club, escolas municipais locais de primeiro grau e inúmeros voluntários de áreas variadas.

Links: Precarious Carnival / Residência Artística: <https://vimeo.com/308852623>

Precarious Carnival / Festa de lançamento: <https://vimeo.com/304187095>

Precarious Carnival / Processo de criação e ensaios: <https://www.youtube.com/watch?v=PAv1MDCXbX8>

Precarious Carnival / Apresentação: <https://vimeo.com/370859196>

## PERFORMATIVIDADES

### “Poéticas da Destruição: Tradições do Agora”

data: 2009

Local: casa abandonada no bairro da Pampulha, em Belo Horizonte

Participantes: Luisa Bahia, Marcos Coletta, Marcelo Veronez, Hamm Clóvis, Joyce Malta, Julia Branco, Nina Caetano, Gabriel Coupe, Camila Morena, Admar Fernandes, Luiz Dias, Dora Sá

Produção: Galpão Cine Horto

### “Arqueologia da Roupas”

data: 2008

Local: armazém do grupo XIX de Teatro/Vila Maria Zélia

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Colaboradores convidados: Giselle Peixe e Kabila Aruanda

Participantes: Vivianne Kiritani, Rosane Muniz, Fausto Vianna, Dalmir Rogério, Rafael Bicudo, Suelen Cicotti

Produção: Grupo XIX de Teatro/ Renato Bolelli Rebouças

### “Poéticas da Destruição: Arqueologia Contemporânea”

data: 2009

Local: casarão abandonado, terreno baldio em Ribeirão Preto/SP e Oficina Cultural Cândido Portinari

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Participantes: Denise Matta, Paula Braga Borges, Gabriel Oliveira, Ana Carolina Piscitelli, Joubert Oliveira, Solimar Di Giovanni e Reinaldo Romero

Produção: Oficina Cultural Cândido Portinari

### “Gambiarra/ Chuva”

data: 2009

Local: armazém do grupo XIX / Teatro na Vila Maria Zélia

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças (em colaboração com Rodolfo Amorim)

Produção: grupo XIX de teatro

Participantes: Carol Bertier, Elaine Terrin e demais participantes

### “Cenografia Contemporânea: Espaços, Matéria, Reinscrição”

data: 2010

Local: edifício sede do grupo Teatro de Narradores e entorno (bairro do Bixiga), em São Paulo

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: Teatro de Narradores

Participantes: Julia de Francesco, Livia Loureiro e demais participantes

### “Processos Contemporâneos em Cenografia”

data: 2011

Local: ruínas da Antiga Fábrica de Tecidos Marzagão(atual Centro Técnico de Produção da Fundação Clóvis Salgado), em Sabará, Minas Gerais

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: Centro Técnico de Produção da Fundação Clóvis Salgado

Participantes: Alencar Ferreira, Bruna Campos, Daniel Ducato, Felipe Marcondes, Gabriel Castro Cavalcante, Júlia Garcia, Marcella Araújo

### “Tramas” - Processo Compartilhado de Reinscrição de Materiais da Direção de Arte do filme Rendas no Ar

data: 2011

Local: Casa das Máquinas - Centro de Referência da Renda de Bilro de Florianópolis

Coordenação: Kabila Aruanda, Renato Bolelli Rebouças, Bukuritós Aruanda, Giselle Peixe

Produção: Vagaluzes Filmes e Usina da Alegria Planetária

Participantes: Maria Cecília Castiñeira Garcia, Denise Cavalcante, Luiza Guerreiro, Juliana Maria Garcia de Castro, Natália Poli, CamMereditila Seemann, Renato Cardoso, Adriana Cardoso Pereira, Aclete da Silva Ribeiro, Maria Aparecida Medeiros, Camila Bergamin, Andrea Rosas, Jadna Pizzolloto, Joana Tiscoski, Alexandre, Patricia Karina Rocha de Lima, Maria Fernanda Jacobo, Eduardo Figueiredo Aguiar, Letícia Aranalde, Danielli Andrade, Izabel Garcia, Thaís Leme

**“Intervenção | Ocupação|Habitação: Processos Contemporâneos em Cenografia”**

data: 2012

Local: ruínas da Antiga Fábrica de Tecidos Marzagão(atual Centro Técnico de Produção da Fundação Clóvis Salgado), em Sabará, Minas Gerais

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: FETO – Festival Estudantil de Teatro de Belo Horizonte

Participantes: Anáís Della Croce, Débora Frota, Sara Fagundes, Tamira Mantovani e demais participantes

**“O cenógrafo como performer” - curso de cenografia do módulo****Performatividade da SP Escola de Teatro**

data: 2015

Local: SP Escola de Teatro/ São Paulo

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Participantes: Aline Dayse, Ana Luiza Secco, Ana Paula Simões, Addressa Parisi, Camila Olivetti, Carolina Folego, Cibele Mion, Gabriela Carvalho, Jéssica Gouveia, Juliana Semeghini, Marcella Klimuk, Natália Freitas, Natália Marossi, Nayara Nuenberger, Rogério Romualdo, Thais Kaori

Produção: SP Escola de Teatro e Renato Bolelli Rebouças

**“Entropia” - núcleo de pesquisa Poéticas da Destruição**

data: 2016

Local: Usina da Alegria Planetária, Cotia/SP

Coordenação e produção: Renato Bolelli Rebouças

Participantes: Ana Caroline Kosa, Ana Musidora, Bianca Hisse, Camila Miranda, Gisely Alves, Isadora Dantas, bailarinas/performers participantes do projeto Para/Demolições – performance-instalação apresentada como trabalho final de graduação em Artes do Corpo, PUC São Paulo, 2016.

Link: <https://vimeo.com/460195799>

**“Como atravessar o campo devastado” - núcleo de pesquisa Poéticas da Destruição**

data: 2017

Locais: diversas áreas da região central de São Paulo - Vila Itororó, bairro do Bixiga, construção abandonada na Vila Ipojuca, Museu da Imigração, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Cracolândia

Coordenação e produção: Renato Bolelli Rebouças

Apoio: Vila Itororó, Museu da Imigração, Oficina Cultural Oswald de Andrade

Participantes: Anita Lisboa, Carmela Rocha, Carolina Latini, Gabriela Jovine, Mariana Godone, Marine Sigaut, Naíza Vieira, Olívia Laguna e Stella Ar

Links: “Percurso” - <https://vimeo.com/460227136>

“Ruínas” - <https://vimeo.com/460207846>

“Plástico” - <https://vimeo.com/219450309>

“Papel” - <https://vimeo.com/268708949>

“Tecido” - <https://vimeo.com/460233090>

“Escombros” - <https://vimeo.com/460222942>

**“Globalização, Performance, Situação - Cenografia Contemporânea rumo à Performatividade” - núcleo de pesquisa Poéticas da Destruição**

data: 2017

Local: Oficina Cultural Oswald de Andrade

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: Oficina Cultural Oswald de Andrade e Renato Bolelli Rebouças

Participantes: Aline Arroyo, Amanda Ribeiro, Andre Moura, Bianca Gemelgo, Bianca Burgomeister, Elza de Lima, Danilo Braga, Erico Pacheco, Everaldo Cruz, Fernanda Algazal, Gabriel Bittencourt, Gabriela Menacho, Karen Furbino, Julia Guglielmetti, Luana Alves, Luane Siqueira, Maira Bianchi, Marina Chiapetta, Pietra Kurgan, Santa Melissa, Sara Cavalcanti, Tamiris Artof, Thatiana Pacheco

Cantora convidada: Ligiana Costa

Luz: Lucia Ramos e Gabriel Bittencourt

Imagens/video: Andre Thomazo e Gabriel Bittencourt

Som direto/video: Juliana Trento

Edição vídeo: Andre Thomazo

Link “Ópera da Destruição: Rascunho”: <https://vimeo.com/304972304>



**“A Construção de Situações entre Corpo e Espaço” - integrante do “Programa de Residências e Intercâmbios Artísticos UAP”, realizado com o edital Proac para Espaços Independentes de Arte do Estado de São Paulo**

data: 2017

Locais: Usina da Alegria Planetária / Cotia/SP

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: UAP

Participantes: Ana Luiza Secco, Adriana Azenha, Marina Medeiros, Livia Loureiro, Valença Keity, Joyce Souza, Marcela Arruda, Guiga Wolff Lemos

**OUTRAS PRÁTICAS COMPARTILHADAS**

**“Poetics of the Space” (Poéticas do Espaço)**

data: 2008

Local: piscina vazia do Victoria Baths (1906), balneário público abandonado em Manchester/ Reino Unido

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças e Ronaldo Serruya

Produção: Contact e Grupo XIX de Teatro

Participantes: Lowri Evans, Sonia Hughes e outras participantes

**“Virorio” – projeto integrante da Mostra das Escolas Brasileiras de Cenografia na 13ª edição da Quadrienal de Praga de Cenografia e Design da Performance/2015 - PQ**

data: 2015

Locais: rio Pinheiros e Escola São Paulo (São Paulo); Usina da Alegria Planetária (Cotia/SP) e Mostra das Escolas Brasileiras – PQ 2015

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção e ações artísticas: alunos participantes

Participantes: Gabriel Prado, Acacia Montagnolli, Martha Branco, Monica Nassar, Bruna Félix Machado, Mei Shiroma, Karinna Bidermann Forlenza, Maria Clara Rodrigues, Camilla Assis Ribeiro, Fernanda Santiago

Link: <https://cenografiapq.wixsite.com/virorio>

**“Designers on the Edge” (“Designers na beira do abismo”) – workshop integrante da programação do World Stage Design - WSD**

data: 2017

Local: Universidade das Artes de Taipei/Taiwan

Idealização: Rosane Muniz

Coordenação: Rosane Muniz, Renato Bolelli Rebouças, Marcelo Denny e Marcos Bulhões

Fotografia: Flor Dias

Produção: Rosane Muniz, Renato Bolelli Rebouças e World Stage Design

Participantes: Zepur Agopyan (Armênia), Andrea Pacheco (México), Jennifer O’Malley (EUA), Candice MacAllister (Australia), Florence Kong

(Taiwan), Hugo Wang (Taiwan), Tseng Yenmin (China).

**“Affective Objects” (“Objetos Afetivos”) – workshop integrante do projeto “Intersecções/Playground”, World Stage Design - WSD**

data: 2017

Local: Universidade das Artes de Taipei/Taiwan

Idealização: Aby Cohen (projeto “Intersecções/Playground”)

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Produção: Aby Cohen e World Stage Design

**“Intersecções entre poéticas não-visuais” – residência artística integrante da programação das Ações Pedagógicas da MITsp e da curadoria para a representação brasileira na Quadrienal de Praga de 2019**

data: 2018

Local: Memorial da Resistência / São Paulo

Coordenação: Aby Cohen e Renato Bolelli Rebouças

Produção: Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp)

Participantes: Alício Silva, Ana Carolina Guedes, Dalmir Rogério, Daniel Ducato, Daniele Geammal, Debora Lutz, Erika Schwarz, Fabricio Lins, Fany Magalhães, Ivon Mendes, Julia Armentano, Juliana Choma, Keity Valença, Lucas de Oliveira, Marcello Girotti Callas, Maria Celina Gil, Nádia Luciani, Renata Castillo, Roderick Steel, Silvana Marcondes, Vanessa Dias

## **CURSOS TEÓRICOS**

**“Cenografia Contemporânea: O cenógrafo em situação”**

data: 2016

Local: Centro de Pesquisa e Formação/ Sesc São Paulo

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Link: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/cenografia-contemporanea-o-cenograf-o-em-situacao>

**“Cenografia Contemporânea: Globalização, Performance, Situação”**

data: 2016

Local: Centro de Pesquisa e Formação/ Sesc São Paulo

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Link: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/cenografia-contemporanea-globalizacao-performance-situacao>

**“Globalização, Performance, Situação - Cenografia Contemporânea rumo à Performatividade”**

data: 2017

Local: Oficina Cultural Oswald de Andrade

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

**“Poética(s) da Destruição: Espaços e Materiais abandonados”**

data: 2018

Local: Centro de Pesquisa e Formação/ Sesc São Paulo

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Link: <https://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/poetica-s-da-destruicao-espacos-e-materiais-abandonados>

## **MATERIALIDADES**

**“Árvore da Vida” – Instalação Cenográfica**

data: 2010

Local: Sesc Pinheiros (São Paulo)

Curadoria: Selma Maria e José Cavalhero

Coordenação: Renato Bolelli Rebouças

Equipe de criação/Usina da Alegria Planetária: Bukuritós Aruanda, Renato Bolelli Rebouças, Vivianne Kiritani, Kabila Aruanda, Xan Luz.

Centencia: Valdemiro Paes (Nenê) e equipe

Produção: Sesc Pinheiros e UAP

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jLiJvdWcYfs>

**“Vestígios”**

data: 2010

Concepção/Direção e Performance: Marta Soares

Assistência de Direção: Manuel Fabrício

Desenho de Luz: Andre Boll

Desenho de Som: Lívio Tragtenberg

Vídeo: Leandro Lima

Fotografia do Vídeo: Ding Musa

Espaço Cenográfico: Renato Bolelli Rebouças

Cenotencia e montagem: Valdemiro Paes (Nenê) e Nivaldo Silva

Locais: estreia 5o subsolo SESC Pinheiros(Mostra Solos Urbanos/ Fora do Palco).

**“Topografias: Utopías y Distopias” – instalação cenográfica integrante da programação do MIRADA – Festival Latino-Americano de Teatro 2018**

data: 2018

Local: Sesc Santos (Santos/SP)

Concepção e Design: MAPA Teatro e Renato Bolelli Rebouças

Direção Técnica: Julio Cesarini

Equipe de Coordenação Mapa Teatro: Jean François Dubois, José Ignacio Rincón e Santiago Sepúlveda

Coordenação de Iluminação: Patricia Savoy e Igor Sane

Coordenação Audiovisual: Rodrigo Gava

Cenotecnia: André Rossaneis, Enrique Casas, Fernando Zimolo, Lara Bordin, Rafael Alcântara, Wanderlei Wagner da Silva

Produção no Brasil: Andrea Caruso Saturnino, Ricardo Frayha e Ricardo Muniz Fernandes (Performas Produções e prod.art.br)

**TRANSMIDIALIDADES****VIDEOPERFORMANCES****“Escombros”**

data: 2018

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Laura Fajnglod e Roberto Alencar

Fotografia: Caio Brettas

Edição: Caio Brettas e Renato Bolelli Rebouças

Música: Canción de Amor (NU Naked Universe) – Natalia Mallo, Ligiana Costa e Edson Secco

Vozes: São Yantó e Ligiana Costa

Figurino: acervo UAP

Máscara: Roberto Alencar

**“Bailado”**

data: 2013

Direção, direção de arte e edição: Renato Bolelli Rebouças

Performers e Fotografia: Renato Bolelli Rebouças e Bukuritós Aruanda

Trilha: Hino a Bandeira

Local: zona rural de Cotia

**“Priscila”**

data: 2015

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers e Fotografia: Marina Medeiros e Renato Bolelli Rebouças

Edição: Renato Bolelli Rebouças

Figurino: UAP

Trilha: “Meu Disfarce” – autoria de Carlos Colla e Chico Roque, gravação Sandy e Xororó (2018)

Local: UAP /zona rural de Cotia

**“Flash/Rush”**

data: 2019

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Anh Vo, Lua, Raphael Vianna e Simone Gatti

Trilha: “Maria Bethânia” / Caetano Veloso (álbum Caetano Veloso, 1971)

Máscara: Renato Bolelli Rebouças

Local: Nova Iorque

**“Plastik Fantastik”**

data: 2016

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças

Performers: Lowri Evans e Renato Bolelli Rebouças

Fotografia e Edição: Luiz Cruz

Trilha: “Laniakea” (NU Naked Universe/álbum homônimo)

Local: centro de São Paulo (Elevado Presidente João Goulart/Minhocão)

**“Bonecos”**

data: 2020

Direção, direção de arte e fotografia: Renato Bolelli Rebouças

Performer: Monalisa Silva e Renato Bolelli Rebouças

Fotografia e Edição: Renato Bolelli Rebouças

Trilha: “Eu só penso em você” (Always on My Mind) – Zezé di Camargo e Luciano feat. Willie Nelson

Local: UAP

**“Textus”**

data: 2020

Direção, direção de arte e fotografia: Renato Bolelli Rebouças

Performer: Monalisa Silva

Edição: Renato Bolelli Rebouças

Trilha: “Roda dos Ventos” / Chico Buarque (album Chico Buarque de Hollanda no4, 1970)

Local: UAP

**“Labirinto”**

data: 2014

Direção e direção de arte: Renato Bolelli Rebouças e Bukuritós Aruanda

Performer: Renato Bolelli Rebouças

Local: UAP

**APRESENTAÇÃO DA PESQUISA EM EVENTOS ACADÊMICOS, GRUPOS DE TRABALHO, MESAS TEMÁTICAS E DEBATES****2016**

Participação na mesa **“Percurso da Formação em Cenografia”**, com Vera Império Hamburger (cenógrafa, diretora de arte e pesquisadora) e Renato Bolelli (cenógrafo, diretor de arte e pesquisador) e mediação de Aby Cohen (cenógrafa, designer e pesquisadora)/ Semana de Formação Cultura e Trabalho, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Biblioteca Municipal Alceu Amoroso Lima;

**“Poéticas da Destruição: O cenógrafo em situação** – Conferência apresentada no I Seminário de Pesquisadores do Laboratório de Práticas Performativas da USP Conexões em Performance;

Participação na mesa **“A poética da imagem e outras formas de produção na contemporaneidade”**, com Alan Parker (África do Sul), Ian Evans (Reino Unido), Renato Bolelli Rebouças, Rosane Muniz e Cibele Forjaz, que integrou a programação da exposição Desenhos de Cena, realizado no Sesc Pinheiros/São Paulo em 2016, com curadoria de Aby Cohen. Foi apresentado modo de produção artística proposta pela “Plataforma UAP” e seu processo de criação comunitário.

## 2017

**“O Traje como experiência: a construção de situações entre corpo, materialidade e performatividade”** (“The Costume as an experience: the construction of situations between body, materiality and performativity”) – pesquisa apresentada integrante da programação do Flash Talks, a convite do GT Internacional de Figurino da OISTAT/ World Stage Design, realizado na Universidade Nacional de Artes de Taipei, (Taipei National University of the Arts), Taipei/Taiwan;

**“Cenografia, Globalização, Performance: Poéticas da Destruição”** (“Scenography, Globalization, Performance: Poetics of Destruction”) – pesquisa apresentada na sessão “Cenografia e Territorialização: Poética, Produção e Resistência” (“Scenography and Territorialisation: Poetics, Production and Resistance”) Grupo de Trabalho de Cenografia do IFTR, São Paulo.

## 2019

**“O Gabinete de Curiosidades: Destruição, Restos e Performance”** (“The Cabinet of Curiosities: Destruction, Remains and Performance”) - conferência apresentada como artista residente do Hemispheric Institut de Performance e Política/ Universidade de Nova Iorque (NYU)

Link:

<https://hemisphericinstitute.org/pt/events/the-cabinet-of-curiosities-destruction-remains-and-performance.html> ;

**“As poéticas da destruição: entre espaços e seus restos”** (“The Poetic(s) of Destruction: between spaces and its remains”) - conferência apresentada na Academia de Arte Contemporânea de Tromsø - UiT The Arctic University of Norway – Tromsø, Noruega;

Reunião com o grupo de pesquisadores em arqueologia contemporânea **“Unruly Heritage”** (Patrimônio Indisciplinado), da Universidade Ártica da Noruega (UiT Norges arktiske universitet), sediada em Tromsø, sobre as relações entre arqueologia, restos materiais contemporâneos e o processo de criação artístico a partir dos restos;

**“Poética da destruição: entre o espetáculo e seus escombros - Cenografia expandida, Globalização e Performance”** (“Poetics of Destruction: between the spectacle and its rubble - Scenography expanded, Globalization and Performance”) – pesquisa apresentada na seção Cenografia Expandida do PQ Talks da 13a edição da Quadrienal de Praga de Design do Espaço e da Performance, Praga/República Tcheca;

**“O Relicário do Cotidiano: uma experiência site specific através da condição urbana de Manchester”** (“The Shrine of Everyday Things: a site-specific experience through Manchester's urban condition”) – pesquisa apresentada no Grupo de Trabalho de Cenografia do IFTR, Charles University, República Tcheca/Praga;

**“Como atravessar o campo devastado: entre o espetáculo e seus escombros - Formulações para uma cenografia expandida periférica”** – pesquisa apresentada no 9º Seminário de Pesquisas em Andamento – Centro de Artes Cênicas da ECA/USP;

**“Ópera da Destruição”** (“Opera do Destruction”) - texto e videoinstalação apresentados em parceria com Bianca Hisse/projeto “Fight Fire with Fire”, Academia de Arte Contemporânea de Tromsø - UiT The Arctic University of Norway – Tromsø, Noruega;

## 2020

**“Espaços e materiais em potência performativa: Cenografia expandida em contextos periféricos”** – Compartilhamento de pesquisas do Laboratório de Práticas Performativas do Centro de Artes Cênicas da ECA/USP.



**ANEXOS**

# SEÇÃO PERFORMATIVIDADES

## O ESPAÇO COMO RELAÇÃO

### Depoimento de Luísa Bahia – prática Poéticas da Destruição (Tradições do Agora)

Poéticas da Destruição Tradições do Agora foi uma das oficinas mais curiosas e marcantes que já fiz. Me lembro exatamente do dia em que chegamos na casa na Pampulha/BH em ruínas e ao mesmo tempo carregando camadas de intervenções artísticas: orelhas esculpidas e pregadas na parede, pinturas de astros pop, pedaços de jornais com notícias importantes... a própria casa também trazia muitas camadas de história e abandono. Teias de aranha, poeira, entulho, azulejos quebrados etc. Bolelli nos convidou a olhar para aquela degradação por uma via intensamente poética. E enxergar poesia na destruição também. Eu e Luiz Dias formamos uma dupla e nossa ação foi brincar com o fogão a lenha e depois com seus resquícios no chão. Depois dancei e cantei um samba enquanto Luiz me molhava com uma mangueira. Foi bonito! Bolelli trouxe a dimensão da destruição e construção para o nosso exercício, uma perspectiva de transformação.

A experiência me marcou tanto que convidei Bolelli para conduzir uma oficina semelhante, na edição do Feto - Festival Estudantil de Teatro de 2012, dessa vez no Marzagão/ Centro Técnico de Produção do Palácio das Artes. Foi muito interessante observar essa perspectiva de criar a partir do espaço, com uma ideia mais profunda de dramaturgia, me alertando para uma nova concepção de cenografia contemporânea. Me lembro de 2 cenas muito bonitas. Um ator com um vestido branco imenso, longe, do outro lado do rio, ateando fogo, cozinhando, vivendo ali, organicamente naquele espaço encontrado/ inventado. A outra cena se deu do outro lado da BR, na qual um ator pedia carona para os caminhões que passavam. Parecia um filme e ao mesmo tempo eu pensava que aquelas performances deveriam durar muito tempo. Me lembro também de que um dos grupos compostos por garotas muito rebeldes, pintou várias paredes de azul e o ato gerou um pequeno caos para a nossa produção, rs. Um caos lindo e colorido, que infelizmente as instituições ainda estão pouco abertas a acolher.

Guardo essas e outras lembranças e me sinto até hoje afetada pela ideia da destruição e da criação a partir dos espaços e suas ruínas. Em Tatuada, meu video-poema de 2019, há um pouco do resquício desse aprendizado e agora na construção da estética do meu último lançamento musical, A Brisa Arde, o mofo e o descascado da parede, dialogam de forma visceral com a delicadeza da música.

## **COMO ATRAVESSAR O CAMPO DEVASTADO**

### **Depoimentos das participantes da prática Como Atravessar o Campo Devastado (seção Performatividades) - Carmela Rocha**

[https://issuu.com/carmelarocho/docs/ac\\_\\_a\\_\\_o-reflexao\\_](https://issuu.com/carmelarocho/docs/ac__a__o-reflexao_)

Transcrição do texto apresentado no link acima:

Ação-reflexão desenvolvida durante workshop “Poéticas da Destruição: Como Atravessar um Campo Devastado”

1 . Inicia-se por caminhar pela rua buscando olhar para onde não se olhava e pisar onde não se pisava. Um saco voando, um pneu solto, um vão em um muro. Nesse percurso, por entre as frestas não antes visitadas, detalhes escondidos estão carregados de vida. De uma outra vida que antes não conhecias. Ao espiar por esses vãos, o colorido da vitrine torna-se composição, rima, ritmo e alegria; a cadeira velha, encostada na parede suja da borracharia, começa a te contar histórias. Nessa transformação, abrem-se brechas para pessoas com quem cruzas e diálogos, nunca antes tidos, tornam-se possíveis. As brechas inspiram e te imbuem de vontade e de coragem. O não antes imaginável toma forma. Entre a brincadeira, o choque e o riso, uma pilha de pneus torna-se teu invólucro, uma linha de contato com quem antes não conhecias e, de objeto a rodar pelo asfalto, torna-se roupa, brinquedo, performance.

2. Nessa travessia, o ato de destruir ou descobrir o destruído ganha um novo significado. Por entre as ruínas de um passado recente, imaginar a cidade que foi ou poderia ter sido e a cidade que será ou poderá vir a ser, torna-se potencia para o agora: os vazios urgem



Pela alegria de vibrar percorrendo e convidando outros corpos, passa a serenidade do estar. Sentir o outro e deixar-se levar: deitar, mergulhar, olhar, esperar. Esperar o trem que passa, o sol que brilha, a raiva que chega. E em um rompante de amor e ódio, retornar o manto ao papel, e ao chão.

5. E no chão, achas os vestígios. Nesse chão que não existia para muitos, até que passou a existir. Vestígios de um lugar que nada era, mas tudo era. Vestígios de um lar, de um encontro, de um jogo, de uma dança. Vestígios de uma construção que virá a ser outra, não mais para as mesmas pessoas que ali deixaram seu rastro, seu lastro. E no movimento de retornar o que se demoliu ao seu lugar, de dar luz ao que tentam apagar, as lágrimas que escorrem nos rostos em movimento coletivo, misturam-se com a chuva que incessantemente tenta apagar o que ali estava. Ou seria ao contrário? Tenta ela fazer brilhar, cada objeto com suas gotas cheias de vida? A chuva que tanto nos assusta, naquele lugar torna-se amiga. A chuva que afasta, ali, com seu brilho prateado, unifica.

E em grupo, com as mãos, trazem à tona, um a um, os escombros que derrubaram uma vez, e duas e três. Peça a peça, como em um quebra-cabeça onde todas as partes se completam de forma lógica e explícita. Recolocar o que deveria estar lá. No olhar coletivo, vê-se a ânsia de que tenham mãos para continuar reerguendo os escombros. Atravessando os campos devastados, até que não existam mais.

### **Naíza Vieira**

Poéticas da Destruição significa para mim uma vivência curso-prática repleta de memórias espaciais, históricas, urbanas, imaginadas, silenciadas, ou mesmo criadas, que foram em detalhes sentidas, vivenciadas, particularizadas, compartilhadas e reveladas. Do resgate de objetos, espaços, corpo à simbologias de vida e destruição. Uma mistura de estudo antropológico, urbano e performático.

A destruição como campo devastado, evidência histórias e partículas de memórias rica em materialidades carregadas de valores de identidade e expressividade que em nossas descobertas, performances e cenas imaginárias, tendemos a querer registrar o curioso para comunicar.

## Mariana Godone

Nunca me imaginei artista. Jamais considerarei essa possibilidade. Quando, por acaso, soube da proposta de curso "Poéticas da Destruição: como atravessar o campo devastado", - envolvendo cenografia, artes visuais, performance, arquitetura, urbanismo - me interessei pelo tema, pelo formato nômade, de descobrimento da cidade, e me propus participar do curso sabendo das minhas limitações, e ainda bastante insegura com elas.

A cada semana discutimos a cidade, as destruições, o papel da arte, os objetos. E a cada semana, a materialidade presente nestes campos devastados se mostrou mais significativa para a construção da nossa poesia. O plástico, que domina o mundo e o lixo. Os retalhos de tecido, descartes de uma indústria efêmera e que retoma o uso de uma mão-de-obra explorada e migrante. O papel, tão frágil, dissolvente, do qual são feitos nossos documentos - nossa identidade - nossas histórias, nossos mapas. A cada encontro tivemos um encontro físico e emocional com estes materiais. Nos sujamos com eles, os rasgamos - enraivecidas -, pisamos, batemos, vestimos, ateamos fogo. E mesmo com toda essa agressão, avassaladora, destruidora, vejo nossas ações como cheias de delicadeza, de poesia.

Por fim, nossa ação conclusiva na região da Cracolândia. Usamos os materiais disponíveis para nós. Coletamos sapatos, fotografias, escovas de dentes, cartões de crédito. Objetos tão pessoais, ali deixados por pessoas que não possam mais, talvez, contar suas histórias. Agrupamos todos estes objetos. Criamos um memorial. Contamos suas histórias. Por fim, as enterramos, com pó preto e reluzente. Neste dia tivemos claro entendimento do papel das antigas políticas públicas e privadas combinadas, aplicadas novamente - ciclicamente -, direcionadas às pessoas que (sobre)vivem nestes campos, e direcionadas também aos artistas. Entendemos os campos devastados que atravessamos - e os muitos outros a atravessar.

Foram seis semanas em que compartilhei estas experiências com mulheres incríveis, que me inspiraram e me fortaleceram. Fomos orientadas por um professor generoso, amoroso, disponível, acolhedor de nossas ideias e tentativas. Foi um movimento forte, potente, de formato livre e experimental, que me deixou à vontade para

me soltar, me permitir. Não tivemos respostas para as questões que fizemos ao longo do curso. Fugimos de uma didática definitiva (e por isso, limitadora). Tenhamos, talvez, ainda mais dúvidas, mas passamos por experiências enriquecedoras.

Saio desta experiência sentindo que ultrapassei algumas de minhas barreiras de insegurança: atravessei um campo devastado de mim mesma. Me descobri artista (sim!), me reconheci sensível ao mundo, ao que me rodeia. Penetrei camadas de uma cidade em que vivo na superfície. Penetrei camadas de mim. Conheci pessoas incríveis e juntos vimos, sentimos, fizemos e criamos experiências maravilhosas.

### **Olívia Laguna**

Os diálogos que se propõem entre o vivo e o não vivo, ou o não vivo que emerge através do corpo vivo do performer. O material se dá enquanto possibilidade de coação entre performer e ele próprio, entre corpo humano e corpo residual, entre a história do corpo e a história do resíduo. “Poéticas da destruição” abre a sensibilidade para o choque entre a história pessoal, a história objetiva e a história do espaço que se habita. Um modo de se criar arte através do corpo em choque com o campo devastado, que é tanto seu exterior quanto ele mesmo.

A proposta coloca em jogo três agentes: aqui, as subjetividades do artista enquanto ser vivo, do espaço enquanto ser vivo e do descartado enquanto ser vivo dialogam em seus potenciais estéticos, tanto de imagem quanto de dramaturgia possível, que se desvelam através do contato direto entre os elementos, do corpo que se coloca horizontalmente com esses elementos. O que se realiza é o material descartado enquanto performer potente em si, bem como o próprio espaço devastado, cujo aparente abandono traz uma carga histórica, que é tanto matéria artística quanto agente de ação poética. O próprio performer, por sua vez, entendendo-se como parte do processo contínuo de descarte e revitalização, também se vê como matéria devastada, que, do mesmo modo, opera tanto como matéria artística quanto agente de ação poética.

Na minha experiência enquanto artista, a proposta me fascinou na descoberta de uma dança possível entre a minha história e a história do plástico, do papel, do tecido. O objeto provoca o movimento e, de certo modo, a própria vida, e o performer aceita o

diálogo a partir de suas próprias proposições, trazendo sua experiência vital para animar a matéria, na qual se imerge e pela qual é imergido: o contato com o plástico é em si o início de uma dramaturgia performativa, fazendo-se desnecessário qualquer tipo de imposição conceitual a priori. Através da proposta entendi o potencial poético e vital que existe na figura do descarte.

Além disso, o diálogo entre artista e início inanimado produz ciclos vitais, nos quais o performer é modificado pelo objeto e o objeto é modificado pelo performer, num gesto que funciona enquanto recorte estético, mas que apenas dá continuidade a um processo mais amplo já em andamento: o material é alterado, se torna embalagem, objeto, produto, é descartado, se torna resíduo, é inutilizado, é reapropriado pelo artista, se torna escultura, se torna performer, é novamente descartado: o interessante são essas pequenas, ou imensas, poesias que são produzidas na transição dessas etapas. O próprio artista em si passa por um processo similar: é transformado pela poesia que produz em diálogo com o material.

“Poéticas da destruição” pode ser pensado, portanto, como uma abertura para os ciclos de utilidade e inutilidade, de vida e não vida, nos quais vazam substância poética. Me entender enquanto ente em diálogo com o processo do uso e desuso. A travessia se dá nessa transformação do vivo e do não vivo, que se torna vivo e não vivo: ela é a percepção da produção de poesia através do atravessar do campo devastado, através dos afetos e atritos entre eu mesma e plástico, e papel, e tecido. É uma imersão de reflexão de si no entorno e no material, sobre ser o material, sobre se inundar com o material, sobre restos.

### **Stella Ar**

Cheguei atrasada no primeiro dia no Bixiga, que é meu bairro preferido de São Paulo e o primeiro que morei quando cheguei aqui. Foi o único dia teórico, embora eu já conhecia um pouco. Adoro o nome Poética da Destruição pela sua contradição e provocação. Capitalismo e consumismo, excessos materiais, vaidade, negação do passado e do fim, valores invertidos, destruição. Subversão, reinvenção, possibilidades do espaço, movimentos, ação, poética. Essa foi a primeira vez que me aproximei dessa cenografia que contém uma grande, importante e inquietante crítica em si. Creio que essa

reflexão que vai além da própria produção nos traz mais liberdade e criatividade. Gosto muito também da união de várias vertentes da arte, isso foi o que me atraiu pro teatro em primeiro lugar. Nossos encontros foram também uma oportunidade de fazer coisas que eu gosto muito mas sempre adio, como nesse dia que saímos andando pelo bairro só tentando captar o que nos chamasse atenção. Mercadinhos cheios de frutas, bares tocando forró eletrônico, uma roupinha de bailarina secando cheirosa num quintal velho e sujo, as flores desbotadas de uma cortina. Pessoas achando estranhando nossos registros. Adoraria voltar a morar nesse bairro.

Nosso segundo encontro foi num enorme terreno pouco construído na lapa. Um lugar ainda com bastante natureza e silêncio. Já imaginei muitas possibilidades de ações, adoro quando o teatro sai do teatro e vai pra rua ou pra lugares improváveis e aparentemente inadequados. O desconforto pode ser interessante e transformador. Com pesquisas individuais e resultados particulares, é sempre maravilhoso perceber que os processos artísticos são pequenas celebrações das diferenças, ou deveria ser, pelo menos no meu modo de ver.

Combinamos de nos encontrar no Mercado, um símbolo da cidade que eu não conhecia. Era sempre interessante que no caminho para os encontros eu já tentava perceber e sentir mais o espaço e a minha volta. Existe poesia em todo lugar, inclusive na 25 de março ou em lugares considerados cafonas e de mal gosto. Cenografia pra vida real. Costumo adorar andar por esses lugares, observar a sedução que coisas completamente inúteis podem ter sobre as pessoas, em mim inclusive. De repente você começa a precisar ter algo, a pressa, o desejo seguido pelo desinteresse e descarte. Ter porque podemos, ter antes de saber pra quê. Recolhemos vários materiais nos lixos, a maioria embalagens. Me veio o desejo de produzir mesmo uma embalagem bizarra e misteriosa contendo nada no meio do caminho das pessoas. Coisas que desejamos apenas pela apresentação e a apresentação que precisamos criar para nós mesmos. Acabamos por criar peças abstratas que se movimentavam lindamente com o vento do metrô, um jardim estranho e colorido dançando no meio da praça Dom José Gaspar. Crianças brincaram, adultos olham, alguns sorriram. Fui embora querendo ficar.

Daí nosso material eram milhares de pedaços irregulares de tecido branco e preto, restos de confecções, relação de corpo e espaço. Fiquei com muita vontade fazer tiras

gigantes que saíssem da cabeça e chegassem até o teto de vidro, uma medusa de eletricidade, uma ligação com as nuvens. Mas fui fazendo devagar e acabou se tornando uma espécie de xale que escorria. Sempre tenho várias ideias e o resultado geralmente é bem diferente, é um exercício aceita-lo. Depois tínhamos muitas folhas de papel rosa bem finos, que juntamos formando um tapete irregular. Entramos debaixo e saímos andando pelo museu da imigração, foi divertido e meio assustador, o grupo determinando os meus passos. Criamos uma criatura enorme (com um pouco de Carnaval) no Museu da Imigração. Um estrangeiro, uma viagem, a tentativa de se adaptar, a necessidade de se abrigar e se aproximar. Estávamos dentro de um pequeno refúgio coletivo que depois destruímos.

Não parava de chover e nos encontramos na estação da luz. Ainda tinha as imagens recentes da destruição e expulsão cruel de pessoas já completamente desamparadas da cracolândia. Pessoas tão violentadas e negligenciadas que desviamos nosso olhar as vezes até sem querer. Eu não saberia o que fazer naquele lugar naquele momento que não fosse algo superficial e inconsistente, mas ficamos entre nós recolhendo objetos. Queria colocar espelhos na poças mas acabamos por fazer uma espécie de casa. O que essas pessoas dificilmente tem e algumas nunca terão, por pior que seja. Uns policiais agiram estupidamente como outras experiências com eles anteriores. Um senhor usuário de crack se aproximou de nós e disse coisas sensatas sobre a situação de lá, como muitas pessoas marginalizadas muitas vezes são muito mais lúcidas e verdadeiras do que essas regras que nos impomos e são impostas. Nunca vou me esquecer dele dizendo que a ação era esconder sujeira debaixo do tapete, e eles próprios eram a sujeira. Cobrimos nossa construção com glitter preto que parecia cimento ou cinzas. Começo e fim. Apenas vestígios.

Tivemos uma série de experiências lúdicas e no final um confronto, um questionamento, e agora? Estamos nesse lugar agora e isso está acontecendo. Para mim criamos vários esboços livres com materiais extremamente simples. A prova que a delicadeza e potência pode aparecer no provisório, transitório, no que é considerado feio, nas coisas que jogamos fora todo dia sem nem refletir sobre. Eu sempre vejo beleza em coisas desprezadas, seja pelo exagero, pela inutilidade, coisas velhas que carregam histórias. Em nossas conversas percebi outras afinidades e me sinto privilegiada por ter participado de pesquisas em universos que sempre me interessaram com pessoas em

sintonia. Como se fizéssemos parte de algo maior. Arte pode ser isso, nos fazer entrar em contato com algo maior, algo extraordinário que nem sabemos explicar. Os questionamentos de valores e métodos e teorias da nossa sociedade pra mim esteve presente em todas nossas atividades. Foram como várias pequenas provas de meus questionamentos e preferências às vezes estranhas, poderiam concretizar-se e ganhar vida e movimento e ar.

## **SEÇÃO MATERIALIDADES**

### **UAP | PLATAFORMA DE CRIAÇÃO RURAL PERIFÉRICA MANIFESTO VISTA SUA EXISTÊNCIA COLETIVO UAP POR KABILA ARUANDA**

Verdade do Artista. Nasce das experiências diversas, entre a observação, reflexão e ação sobre as matérias (objetos e agentes de contato). A verdade do artista é liberta e ao mesmo tempo condicionada à verdade do objeto. A ação nem sempre gera a reação imaginada. A composição muitas vezes foge ou não revela a expectativa gerada nos desdobramentos da verdade do artista. Nota-se que a verdade do artista, assim como nosso sistema solar, boia num espaço de paradoxos infinito. Quanto mais se revela a verdade do artista, mais se desconhece sua fonte original.

Verdade do objeto. Os objetos não têm memória em si, são inanimados. Porém, sua trajetória, de alguma forma, está impressa como um selo. Ao interagir com a “verdade” do objeto, o artista revela dimensões desconhecidas, decodificando os selos, reinserindo, transformando, agrupando, “estetizando” e instigando a observação mais atenta do público.

Outra camada desta verdade é a espiritual, ritual e empírica que se deflagra na observação, contato, coleta e seleção desses objetos. Os mesmos durante sua “vida útil” estavam inseridos em um ambiente de ritual cotidiano – como uma boneca que intimamente acompanhou um período do existir de uma criança e sua família.

Temos também o valor estético atual do objeto, sua cor, forma e matéria. Bi ou tridimensionalidade. Características que instigam o artista a buscar organicamente uma “ordem caótica”, como em um poema abstrato ou ainda como em uma gaveta de talheres sem divisórias.

Vista sua Existência: Arte ritual. A arte ritual refaz uma trajetória de certa forma perdida, ou melhor, suprimida do cotidiano e sua relação com o espiritual. Ao instigar a observação do “objeto” e sua verdade, os artistas levam-nos a uma imersão sensorial e emotiva, onde se desvelam as camadas impressas nos diversos elementos que compõem a ação. Como na física quântica, a energia agente do artista, somada à energia reagente do objeto, faz o mesmo desdobrar-se no espaço-tempo, agindo e inter-agindo com o público. Propomos religar o público com esferas até então adormecidas/esquecidas. Prevendo assim como resultado a construção de assemblages, totens, instalações, acumulações, etc. Através da performance, o individual se torna coletivo e o coletivo único, numa nova e surpreendente conformação de elementos/agentes e fruidores.

### **A Natureza, o Artista e o Efêmero em conexão com o Universo**

Tudo é efêmero e atemporal quando traçamos um paralelo entre o fazer artístico (seus desdobramentos) e os movimentos constantes do universo. Tenta-se mensurar o universo, definir um “tempo”, anos luz por exemplo. Porém, o movimento de tantas galáxias em expansão e todas as suas nuances não cabem em fórmulas e cálculos. A experiência do universo é única a cada fração de milésimo de segundo.

Assim é com o movimento artístico. Define-se épocas, estilos, traços, conceitos e supostas origens. O tempo não funciona com o efêmero da arte, que são as experiências individuais de homens e mulheres diante do “OBJETO ARTE”. Suas emoções, olhares, reflexões e tantas outras reações não dimensionáveis transformam continuamente o universo do indivíduo, também efêmero.

Tudo na arte é transformação e movimento, dentro e fora do objeto. Podemos experienciar esse não tempo e efemeridade do universo em nossa “Residência Laboratório“, trabalhando (mesmo em um espaço finito) várias camadas do existir: Arte, sagrado, natureza, vida, expansão, transformação e até mesmo transfiguração.