



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MAURÍLIO BERTAZZO SCHUQUEL

**PAISAGEM, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE:
um estudo sobre o processo de criação**

BRASÍLIA
2020

MAURÍLIO BERTAZZO SCHUQUEL

**PAISAGEM, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE:
um estudo sobre o processo de criação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

BRASÍLIA
2020

CIP - Catalogação na Publicação

Schuquel, Maurílio Bertazzo

PAISAGEM, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE: um estudo sobre o processo de criação / Maurílio Bertazzo Schuquel. -- 2020.

102 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Brasília, BR-DF, 2020.

1. Artes da Cena. 2. Processo Criativo. 3. Performatividade. 4. Materialidade. 5. Paisagem. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.

MAURÍLIO BERTAZZO SCHUQUEL

**PAISAGEM, MATERIALIDADE E PERFORMATIVIDADE:
um estudo sobre o processo de criação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Aprovada em 14 de setembro de 2020.

Prof. Dr. Gilberto Icle (Orientador) – UFRGS/UnB

Prof.^a Dr.^a Nitza Tenenblat – UnB

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos – USP

*Para Marley Ferrarin Hernandez que, como
uma mãe, alenta os meus sonhos e gentilmente
totaliza o meu ser.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, ao meu pai e aos meus irmãos, pelo amor, respeito e suporte incondicional às minhas escolhas; aos meus amigos próximos e, principalmente, à Raiana de Freitas Paludo, pela escuta e carinho; à orientação atenta do professor Gilberto Icle, o qual admiro enormemente; ao professor e amigo Arthur Belloni, por todo amparo e sabedoria que transmite a mim; aos artistas integrantes do espetáculo *quiero que todos me miren*, que tornaram possível a vivência dessa experiência tão importante em minha formação pessoal, artística e profissional; aos professores e colegas de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN - UnB), pelos ensinamentos e troca de saberes; ao apoio sempre efetivo da coordenação e da secretaria do PPGCEN; aos meus professores e colegas de graduação do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); aos professores Roberta Matsumoto e Luiz Fernando Ramos, que, gentilmente, em minha banca de qualificação fizeram observações de grande valia; e, por fim, agradeço imensamente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte financeiro que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho.

Essa peça é um prólogo. Ela não é um prólogo para uma outra peça, mas o prólogo do que vocês fizeram, do que vocês estão fazendo e do que vocês farão. Vocês foram o tema. Esta peça é o prólogo para o tema. Ela é o prólogo para suas práticas e costumes. Ela é o prólogo para suas ações. Ela é o prólogo para suas inatividades. Ela é o prólogo para vocês deitarem, sentarem, ficarem de pé, andarem. Ela é o prólogo para as brincadeiras e a seriedade de suas vidas. Ela é também o prólogo para as suas futuras idas ao teatro. Ela é também o prólogo para todos os outros prólogos. Esta peça pertence ao teatro do mundo (Peter Handke).

RESUMO

Esta dissertação reflete sobre a paisagem como possível noção operacional no processo criativo em Artes da Cena, por intermédio da relação entre a materialidade e a performatividade. Parte-se do entendimento de que a paisagem é um campo de força correlacional, de um *todo* e de uma *tonalidade afetiva*. Com efeito, os trabalhos de Gertrude Stein e de Robert Wilson são tomados para pensar a noção de paisagem como performatividade (não-referencial) e materialidade (formas em presença). Analisa-se, ainda, o processo do espetáculo *quiero que todos me miren* (2013), dirigido pelo autor durante o curso de graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal de Santa Maria, Brasil. Descreve-se e analisa-se uma cena, em particular, procurando dar a ideia de como o percurso de criação da obra ocorreu. Por fim, apresenta-se a noção de paisagem como contribuição para o entendimento do processo criativo em artes da cena na perspectiva de uma autonomização e um não-antropocentrismo, no qual o homem deixa de ser o centro para habitar com as coisas.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Processo Criativo. Performatividade. Materialidade. Paisagem.

ABSTRACT

This essay reflects on the landscape as a possible operational notion in the creative process in Performing Arts, through the relationship between materiality and performativity. It starts by understanding that the landscape is a field of correlational force, of a *whole* and of an *affective tone*. Indeed, the work of Gertrude Stein and Robert Wilson are taken to think about the notion of landscape as performativity (non-referential) and materiality (forms in presence). It is also analyzed the process of the performance *quiero que todos miren* (2013), directed by the author during his undergraduate course in Performing Arts, at the Universidade Federal de Santa Maria, Brazil. One scene is described and analyzed, in particular, trying to give an idea of how the work's creation path occurred. Finally, the notion of landscape is presented as a contribution to the understanding the creative process in performing arts from the perspective of autonomy and non-anthropocentrism, in which man ceases to be the center to inhabit with things.

Keywords: Performing Arts. Creative Process. Performativity. Materiality. Landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	11
Imagem 2 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	16
Imagem 3 – assim como está não é, direção Maurílio Bertazzo, 2014, Santa Maria (RS), Brasil.	16
Imagem 4 – Rest Energy, de Marina Abramovi'c e Ulay, 1980, National Gallery of Art de Dublin, Irlanda.	25
Imagem 5 – Stiffters Dinge, de Heiner Gobbels, 2007, Lausanne, Suíça.	36
Imagem 6 – Adams Passion, direção de Robert Wilson, 2015, Tallinn, Estônia.	43
Imagem 7 – Madama Butterfly, direção de Robert Wilson, 1993, Paris, França.	45
Imagem 8 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	55
Imagem 9 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	55
Imagem 10 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	56
Imagem 11 – <i>quiero que todos me miren</i> , direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	56
Imagem 12 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	57
Imagem 13 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	58
Imagem 14 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	59
Imagem 15 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	60
Imagem 16 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	61
Imagem 17 – Esquema das ações desenvolvidas em <i>quiero que todos me miren</i> , direção Maurílio Bertazzo, 2013.	62
Imagem 18 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	64
Imagem 19 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	68
Imagem 20 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	68
Imagem 21 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	69
Imagem 22 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	71
Imagem 23 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	74
Imagem 24 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	75
Imagem 25 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	95
Imagem 26 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	95
Imagem 27 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	96
Imagem 28 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	97
Imagem 29 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	97
Imagem 30 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	98
Imagem 31 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	99
Imagem 32 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	100
Imagem 33 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	101
Imagem 34 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	102
Imagem 35 – quiero que todos me miren, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.	102
Quadro 1 – Síntese dos atos de <i>quiero que todos me miren</i>	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	O PERCURSO DO ARTISTA-PESQUISADOR.....	14
1.2	A NOÇÃO OPERACIONAL DE PAISAGEM.....	18
1.3	PAISAGEM COMO MATERIALIDADE.....	20
1.4	A PAISAGEM COMO PERFORMATIVIDADE.....	24
1.5	AS SEÇÕES DO TRABALHO.....	30
2	CONCEPÇÕES E POSSIBILIDADES DA NOÇÃO DE PAISAGEM NA CENA CONTEMPORÂNEA	32
2.1	CONTEXTUALIZAÇÃO DA PAISAGEM COMO NOÇÃO EM ARTES DA CENA	32
2.2	AS PAISAGENS DE GERTRUDE STEIN E ROBERT WILSON	37
3	O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO <i>QUIERO QUE TODOS ME MIREN: DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DA PAISAGEM</i>	52
3.1	O PERCURSO CRIATIVO DO <i>QUIERO QUE TODOS ME MIREN</i>	53
3.1.1	O processo da cena “fantasmas”	61
3.2	O ESPETÁCULO <i>QUIERO QUE TODOS ME MIREN: DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DA PAISAGEM</i>	65
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
4.1	CENA CONTEMPORÂNEA, DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS	80
4.2	CENA E PAISAGEM: REVERBERAÇÕES <i>PERFORMATIVAS E FILOSÓFICAS</i>	85
4.3	“FIM”	87
	REFERÊNCIAS	92
	ANEXO A – Outras imagens do espetáculo <i>quiero que todos me miren</i>:	95

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo refletir sobre a noção de paisagem no processo criativo em artes da cena, por meio da relação entre a materialidade e a performatividade. Para tanto, busca expor e meditar sobre algumas práticas e teorias do teatro que permitem aludir à noção de paisagem, vista aqui como experiência possível do ponto de vista do processo artístico, o qual passa a compreender tanto o percurso criativo, quanto a recepção do público, posto que a apresentação pública é, também, uma forma de experimentação, de *work in progress*. Por conseguinte, pretende-se encontrar respostas para o problema: como compreender a noção de paisagem no processo criativo em artes da cena, por intermédio da relação entre a performatividade e a materialidade?

Ao remeter à prática, o autor analisa e reflete sobre o processo do espetáculo *quiero que todos me miren* (2013) (Imagem 1), que dirigiu quando de sua graduação em Artes Cênicas - Direção Teatral, na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), no Rio Grande do Sul.



Imagem 1 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.

Prática que serve como material concreto para disparar a reflexão sobre outros modos possíveis de entender a complexidade dos conhecimentos envolvidos no processo de criação no âmbito da contemporaneidade. “Trata-se sempre, nas obras, de estabelecer ou dar a compreender fenômenos cuja sucessão e sistemas acabam por fazer sentido” (PAVIS, 2017, p. 275); sejam esses sentidos simbólicos ou materiais. Por processo, no contexto da performance e do teatro contemporâneo, Pavis (2017, p. 274) entende que,

[...] como a performance, a encenação pós-moderna ou pós-dramática insiste no processo de fabricação, nas regras e nos modos de produção, muito mais do que no resultado final, às vezes julgado secundário, provisório e, muitas vezes, pouco convincente. Mais do que a obra acabada, o que conta é então a fabricação do sentido, sua construção e desconstrução.

Antes de julgar a obra acabada como algo secundário, na conjuntura desta pesquisa prefere-se compreender, tanto a fabricação quanto a obra “acabada” (a apresentação para um público), como experiências constituintes e necessárias do e no fazer teatral; “[...] é possível que a presença do espectador seja uma parte constitutiva do processo de criação da obra, o espectador sendo uma parte indispensável da obra. [...] o espectador ativa o espetáculo e o faz existir” (FÉRAL, 2013, p. 577).

O processo de experimentação cênica, a construção e a desconstrução, o progresso criativo da obra, o *work in progress*, acontecem tanto na experiência do percurso criativo quanto na apresentação pública, independentemente, por exemplo, do número de vezes que a obra é exposta para um público, em virtude de que, no próprio ato de repetir uma, duas ou mais vezes, diferentes formas de fazer e pensar são processadas, projetadas, experimentadas, física ou mentalmente, em curto ou longo prazo.

Trata-se de uma paisagem de invenção possível própria ao processo criativo. Féral (2013, p. 578) aponta ainda que,

[...] nos processos de criação, não se trata somente de compreender melhor a abordagem de um artista e de uma obra, mas existe, além disso, o interesse em se compreender os movimentos de criação, como a prática funciona e como os artistas pensam a sua arte. Não se trata somente de reconstruir os sistemas de pensamento e de criação a partir de metodologias já comprovadas. Trata-se fundamentalmente de colocar-se em estado de aprendizagem, no qual o pesquisador renuncia a seus pontos de referências habituais, a seus modos de conhecimento, tentando compreender e funcionar de outra forma.

Com isso, para colocar-se em estado de aprendizagem, no sentido que Féral escreve, intenta-se aqui produzir uma forma de compreensão, em nível filosófico, capaz de reconhecer uma integralidade afetiva e relacional do/no processo de criação cênica. Isto é, reconhecimento de elementos espaciais, poéticos e estéticos que fazem do processo criativo um campo de força possível de ser apreendido a partir e através da paisagem.

Nesse contexto, a paisagem diz mais respeito ao ambiente vivido, experimentado em sua materialidade afecionante, do que a um quadro a ser contemplado, uma história a ser narrada (da ação rumo ao desfecho), uma cenografia a ser criada, um estudo semiótico a ser interpretado, ou, ainda, uma impressão sobre determinada paisagem urbana. Visto que, por

mais que o espetáculo tenha sido realizado em um espaço público, o problema-escopo que conduz o andamento desta pesquisa não compete à relação, também fértil, do teatro e da performance com a paisagem urbana (*site specific*).

Tanto a prática do espetáculo *quiero que todos me miren*, quanto a reflexão teórica que se faz aqui sobre a obra na relação com a paisagem, não dizem respeito ao fechamento em um resultado incontestável. Na época de construção do espetáculo não houve uma preocupação em constituir uma paisagem (cênica), muito menos nesta escrita há uma preocupação em estabelecer uma verdade sobre o objeto artístico, ou seja, assumir uma prática para a validação de um conceito de paisagem nas artes da cena. Aqui, orienta-se no sentido de assumir toda possibilidade de invenção e trânsito entre a forma artística e a forma escrita.

A partir da experiência de criação do espetáculo *quiero que todos me miren*, pretende-se estabelecer uma reflexão sobre a paisagem como performatividade, ou seja, sobre um campo de força produzido na relação do artista com a materialidade afecionante do espaço. No mais, um modo possível de engendrar conhecimentos no e sobre processo criativo para o âmbito das artes da cena. Afecção, no sentido de que um corpo afeta e é afetado pelo mundo, é o encontro de um corpo com as coisas do mundo. Para ocorrer o encontro é preciso existir relação. Da afecção decorrem os afetos¹.

O afeto é uma mudança que ocorre no corpo-mente, é aquilo que mexe com o corpo, aquilo que move. A arte pode ser um tipo de conhecimento afetivo, que, por intermédio da experiência, constitui uma maneira de ampliar a potência afetiva. Aqui, a paisagem passa a ser considerada como um dispositivo performativo que apresenta a possibilidade de disparar a vivência de uma experiência afecionante na relação do artista com o processo criativo e o espaço da criação.

Destaca-se também que, no campo dos estudos das artes da cena e da performance, a paisagem vem sendo utilizada com frequência, pois ora serve como metáfora para atentar a um todo correlacional, ora serve como ênfase para uma “virada espacial” (PAVIS, 2017, p. 219), efetivando, nesse sentido, sua potência como noção para refletir sobre fenômenos de ordem cênica. Fenômenos os quais se apresentam à consciência por intermédio da relação sujeito-artista e objeto, este último definido aqui como espaço, texto, música, figurino, cenário etc. O fenômeno é um tipo de registro do que no ato criador acontece, coloca o artista defronte ao processo de criação, e não como método para resolver problemáticas da cena.

¹ Em latim, *affectio* (afecção) significa um estado de relação entre as coisas, já *affectus* (afetos) significa um modo de ser, psíquico ou moral, tem a ver com afeição.

Os autores, artistas e suas respectivas obras que, no decorrer deste estudo adentraram a pesquisa, foram escolhidos no sentido de potencializar uma argumentação em prol da construção de um tipo de “elogio” à paisagem como noção em artes da cena. Devido à grande quantidade e variedade de estudos sobre a paisagem nas mais diversas áreas do conhecimento, optou-se por destacar aqueles autores, artistas e obras que, em algum sentido, potencializassem a relação dos estudos da paisagem com o campo das Artes da Cena e que, conseqüentemente, fizeram parte da formação acadêmica do autor, uma vez que a paisagem, há algum tempo, tem sido objeto de seu estudo.

Como materiais de análise do espetáculo *quiero que todos me miren*, usam-se determinadas fontes digitais salvas durante o trabalho de criação, como, a exemplificar, vídeos dos ensaios e da apresentação, fotos, áudios, músicas, imagens, textos e relatos. Ademais, do ponto de vista teórico, inicialmente, esta pesquisa encontra respaldo em autores como Lehmann (2007; 2013a; 2013b), Pavis (2011; 2017), Gumbrecht (2010), Icle (2011), Fuchs (1996) e Fuchs e Chaudhuri (2002).

1.1 O PERCURSO DO ARTISTA-PESQUISADOR

Aplicar ambos os tipos de conhecimento – o do artista e do pesquisador, que são diferentes em natureza – poderia levar a um relacionamento complementar mais do que antagônico e enriquecer tanto a teoria como a prática. O teórico contribuiria com seu conhecimento analítico – conceitos, metodologias, perspectivas históricas – enquanto o artista contribuiria com seu tipo de conhecimento, que é mais pragmático, sobre o palco e os textos dramáticos (FÉRAL, 2015, p. 16).

Foi por meio da prática vivida nos ensaios para a construção dos espetáculos, *quiero que todos me miren* (2013) e *assim como está não é* (2014), que a percepção de uma paisagem vinculada à cena surgiu e que motivou o autor a continuar a investigação, prática e teoricamente. De modo mais específico, no ano de 2014, com a criação do espetáculo *assim como está não é* e com o Relatório de Conclusão de Curso, *Peça-paisagem: a criação de um espetáculo cênico a partir da materialidade sonora*, sob a orientação do professor Dr. Arthur Belloni.

Contudo, prefere-se aqui refletir desde o processo do espetáculo *quiero que todos me miren*, na medida em que, na época de sua produção, alguns possíveis aspectos teórico-críticos não foram ponderados, tal como a possibilidade de uma relação mais direta com a noção de paisagem. Ao fim de seu Relatório de Conclusão de Curso, o autor destaca a importância de dar seguimento aos estudos da paisagem no campo das Artes Cênicas:

Pesquisa em processo

Este estudo, em sintonia com certas práticas cênicas desenvolvidas por artistas e grupos relevantes da atualidade, buscou, sobretudo, motivar a pesquisa em torno da noção de *peça-paisagem*, sugerida por Gertrude Stein, objeto ainda pouco explorado no campo das Artes Cênicas brasileiro. O reduzido número de estudos e publicações em português que abordam tal noção não aprofundam suas pesquisas sobre o objeto. Na maioria dos casos, a ideia de *peça-paisagem* é explorada de maneira complementar e não de um modo mais específico.

Portanto, pretende-se que a pesquisa desenvolvida aqui sobre aspectos tais como a percepção de uma *paisagem visual* e de uma *paisagem sonora*, pensadas por meio de uma certa *desconstrução* e de uma *materialidade* da cena, sirvam como base para um possível projeto de mestrado e, assim, continuem contribuindo para a área a partir de futuras reflexões. E que também a prática vivenciada em ambos os processos criativos – *quero que todos me miren e assim como está não é* – sirva de substrato para a realização de investigações posteriores (SCHUQUEL, 2014, p. 39).

No processo criativo de ambos os espetáculos mencionados, o diretor/autor buscou nutrir a criação a partir de algumas perspectivas peculiares a determinadas vertentes do teatro contemporâneo, e, por caminhos semelhantes, objetivou explorar espaços não convencionais para o desenvolvimento do trabalho (*site-specifics*), sem contar com nenhum texto de natureza dramática e/ou com um tema específico, procurando sempre criar uma relação mais concreta com a materialidade das coisas e do local. Como, por exemplo, no espetáculo *quero que todos me miren*, que aconteceu em um jardim com acesso a uma pista de caminhada e um lago (Imagem 2), ou no espetáculo *assim como está não é*, realizado em uma piscina térmica (Imagem 3).



Imagem 2 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.



Imagem 3 – *assim como está não é*, direção Maurílio Bertazzo, 2014, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Maurílio Bertazzo.

O processo criativo para a construção do espetáculo *quiero que todos me miren* ocorreu durante o ano letivo de 2013 e, juntamente com o Relatório “Peça Sobre Nada”², contou como avaliação para as disciplinas de Encenação V e VI, respectivas ao quinto e ao

² Título que faz referência à obra *Livro Sobre Nada* (1937), de Manuel de Barros (1916-2014).

sexto semestre do curso de Artes Cênicas (Habitação Direção Teatral). O percurso criativo do trabalho teve como propósito a criação de cenas nascidas da *materialidade*, sem a existência de um texto dramático e/ou de temas pré-definidos, articuladas por intermédio de três etapas operacionais.

A primeira etapa envolveu o trabalho criativo do ator com “estímulos” (objetos, tecidos e roupas); a segunda etapa abrangeu o trabalho vocal do ator por meio de alguns trechos selecionados do *Livro Sobre Nada* (1937), de Manuel de Barros; e a terceira etapa compreendeu o trabalho de justaposição das cenas criadas nas fases anteriores, em vinculação com o espaço escolhido (área externa do Espaço Multiuso da UFSM).

Durante o processo de criação do espetáculo *quiero que todos me miren*, diversas vezes foi apontada a possível relação daquilo que no espaço se experimentava com a paisagem, posto que alguns aspectos característicos do processo permitiam projetar tal aproximação, são eles: o espaço escolhido (sua amplidão, horizontalidade e profundidade), a perspectiva pela qual a cena era construída, a presença de oito performers em cena e a propagação do som no espaço (sua paisagem sonora, texto, falas e sons característicos do lugar, como pássaros e sons das pisadas das pessoas andando na pista de caminhada de cascalho).

Entretanto, apesar dessas aproximações, o objetivo da reflexão do diretor/autor na época foi por outro caminho: o da criação a partir da materialidade. Logo, o autor deseja neste momento de pesquisa compreender o processo de criação do espetáculo por intermédio da paisagem como relação entre a materialidade e a performatividade, pois acredita que profícuas relações conceituais ainda podem surgir ao refletir esta obra. De resto, não é por acaso que esta pesquisa surge, uma vez que diz respeito à prática do autor, sua história como artista-diretor, sua relação pessoal com o espaço de criação como dispositivo (concreto) que possibilita criar, afirmado na materialidade, um espaço poético.

Com a experiência da graduação, os espetáculos dirigidos pelo autor, os quais dispararam o interesse em entender mais sobre paisagem, a participação no Núcleo de Estudos em Estética e Educação (FLOEMA), coordenado pelo professor Dr. Marcelo de Andrade Pereira (UFSM), a participação recente no Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance (GETEPE), coordenado pelo professor Dr. Gilberto Icle (UFRGS/UnB), além de escuta das sugestões feitas pela banca de qualificação e colegas de grupo, propiciaram ao autor a revisão de novas possibilidades teóricas, tal como a paisagem na relação entre a performatividade e a materialidade. No fim, o imbricamento de todas essas experiências práticas e teóricas motivaram e conduziram à pergunta/problema desta pesquisa.

1.2 A NOÇÃO OPERACIONAL DE PAISAGEM

Fala-se noção, na esteira da argumentação de Gilberto Icle (2011), uma vez que o autor reconhece no termo certa operacionalidade. O conceito de noção parece ser mais aberto e maleável, compreendendo melhor a efemeridade intrínseca ao fazer teatral. Icle (2011) explica que, diferentemente dos conceitos científicos, que possuem certa estabilidade, as noções são mais móveis e constituem instrumentos para a criação. Nesse sentido, é imprescindível sua constante reatualização.

As noções estão entre a prática e a teoria, elas habitam um *entre-lugar* e, por mais que elas possam ser encontradas em escritos, como conceitos, elas apenas existem na concretude da prática ao serem experimentadas pelo corpo. Segundo Icle (2011), as noções de *estar em cena* e *estar fora de cena* seriam um exemplo no campo do teatro, pois só quando são experimentadas na prática é possível saber que sensações o corpo vive, a diferença de estar ou não em cena. Ele afirma que

[...] a dimensão criativa é própria das noções teatrais, nelas estão possibilitados espaços de resolução de problemas concretos para os quais não existe uma resposta correta, mais uma multiplicidade de possibilidades. É por isso que as noções teatrais não são conceitos científicos, elas não possuem uma previsibilidade, elas são dependentes do contexto de emergência no qual elas se constituem (ICLE, 2011, p. 76).

O reconhecimento do conceito operacional de noção no âmbito do teatro ajuda a compreender o papel específico da paisagem no contexto de um processo criativo. A paisagem aqui passa a ser uma noção teatral e, nesse sentido, ela é um fenômeno que está ligado ao corpo (do público) e a uma linguagem (um modo de se expressar do artista). Ao estar ligada à subjetividade, não há como dizer que existe um conteúdo preciso a ser apreendido, um conceito a ser aplicado ou uma resposta conclusiva.

Sempre que a noção passa a ser experimentada por alguém, em um determinado contexto, haverá “uma multiplicidade de possibilidades” (ICLE, 2011, p. 76). As noções teatrais “são exterioridades que permanecem num vazio de consciência” (ICLE, 2011, p. 76), o que as legitima é o quadro discursivo pelo qual elas são criadas, os modos de falar sobre teatro (modo de Lehmann ou de Féral, por exemplo).

É nesse aspecto que se toma aqui a paisagem, ou seja, como uma noção operacional e não como um conceito pronto e definitivo. Para Belloni, o termo operação, revisto pelo autor desde a perspectiva do projeto *Livro* de Mallarmé, corrobora no sentido de viabilizar uma

possível “automatização do processo de criação” (BELLONI, 2012, p. 143), visto que remete à operação de uma máquina, o que, por conseguinte, denota a possibilidade de vivência de um processo criativo livre de amarras puramente subjetivas, egocentradas.

Belloni recupera, à moda de Blanchot, que a palavra “operação” pode remeter também a uma intervenção cirúrgica, no sentido de suprimir algo; “[...] subtrai-se o tempo da narrativa, à medida que se opta por mostrar, em vez de contar. Elimina-se o *conceito*, uma vez que se opera apenas na esfera onde a arte é pura linguagem” (BELLONI, 2012, p. 143). A paisagem, assim, deve “operar” aqui como forma de engendrar saberes cênicos outros. Do que se trata, portanto?

Trata-se de um estudo que se circunscreve no âmbito de algumas conceituações e práticas cênicas que possibilitam criar um espaço em comum, caracterizado pela possibilidade de um teatro como “poesia cênica integral” (LEHMANN, 2007, p. 103). Uma poética teatral percebida na sua integralidade, nos seus efeitos (concretização) e sentidos (imaginários) possíveis. Isto é, um teatro como paisagem. Hans-Thies Lehmann (2007, p. 103), ao aproximar a noção de “peça-paisagem” de Gertrude Stein com aspectos de um “novo teatro”, aponta que,

Se com frequência existe a tentação de descrever o palco no novo teatro como paisagem, a responsabilidade é mais dos traços, antecipados por Stein, de uma *desfocalização* e de uma equivalência das partes, da renúncia a uma época orientada teleologicamente e da predominância de uma ‘atmosfera’ sobre os procedimentos dramáticos e narrativos. O que se torna característico aqui é menos o aspecto pastoral e mais a compreensão de um teatro como *poesia cênica integral*.

“Menos o aspecto pastoral” (LEHMANN, 2007, p. 103), pois não se trata mais de representar a vida de quem vivia no campo e as paisagens naturais. O que caracteriza esse “novo teatro” é um distanciamento do modelo representacional, modelo vinculado ao drama, que tem como princípio o desenvolvimento de uma ação rumo a um desfecho, que tem a intenção de fazer do acontecimento um reviver para o espectador.

Desse modo, as representações das ações coincidem no tempo e no espaço do palco, no câmbio dialógico entre “eu” e “você”. A ação da fábula “[...] desenrola-se diante de mim, forma um conjunto que se impõe a mim e que não poderia ser retalhado sem perder toda a substância” (PAVIS, 2011, p. 111). O espectador se encontra submisso à forma dramática, visto que ela se impõe, tem uma linearidade narrativa e não permite uma imaginação liberta.

“Mais a compreensão de um teatro como *poesia cênica integral*” (LEHMANN, 2007, p. 103), uma vez que é o aspecto poético, lírico, estático, progressivo e reflexivo das “peças-paisagens” de Stein que possibilitam fazer conexões com a prática de alguns diretores da cena

contemporânea. Como infere Elinor Fuchs (1996, posição 82, tradução minha), “[...] é sobretudo o tom lírico, essencialmente estático e reflexivo, que é a chave para ligar Foreman retrospectivamente a Stein e Maeterlinck e horizontalmente a Wilson e a vários contemporâneos que criam encenações como paisagens”. Richard Foreman e Robert Wilson foram nomes representativos do teatro que se inspiraram em Stein e, conseqüentemente, inspiraram-se numa linguagem influenciada pela noção de paisagem.

A partir de inspirações em Stein, a ideia que se sustenta aqui é a possibilidade de que a paisagem, para além do aspecto estático e formalista, pode render ainda profícuas problematizações e conceituações na relação com o teatro e o processo criativo. Autores como Lehmann (2007), Pavis (2017) e Sarrazac (2012) apresentaram pistas sobre ideias contidas no próprio entendimento da noção de paisagem dentro do campo das Artes Cênicas, como de desfocalização, de não linearidade, de distanciamento da ação fundamentalmente dramática, de continuidade, de atmosfera e de liberdade do espectador, que tem à sua disposição uma *poesia cênica integral* de elementos em *presença*.

Pistas que são características de um teatro contemporâneo e que podem ajudar a compreender a paisagem no contexto cênico, servindo de instrumento para questionar, problematizar os efeitos e sentidos constituintes da obra. O próprio Pavis (2017, p. 219) aponta que a paisagem, como objeto de estudo, tem rendido conceituações para os estudos teatrais e performativos, seja na criação de uma paisagem textual, de uma paisagem plástica ou mesmo de uma paisagem.

A paisagem, para além de redimensionar as potencialidades espaciais, busca também apreender, rerepresentar e ressignificar outros sentidos ligados à produção e recepção da cena. A relação paisagística apresenta a possibilidade de imaginar um outro lado das coisas, o maquinário cênico, ou, ainda, uma interioridade das coisas, as vísceras do *performer*.

1.3 PAISAGEM COMO MATERIALIDADE

A gota d’água que se espatifará sobre a pedra ardente se evaporará como uma gota d’água que se espatifa sobre a pedra ardente (HANDKE, 2015, p. 58).

Parece pertinente problematizar a paisagem, no contexto dos estudos das artes da cena, pois, a partir de sua especificidade, que é a de uma relação com uma escritura cênica integral, não só no sentido visual, mas também como algo que afeta os demais sentidos, ela possibilita

estabelecer um outro tipo de comunicação, que é da dimensão das *materialidades da comunicação*.

Assim, ao possibilitar falar de outros modos de comunicação, a paisagem resguarda a potência de ser tanto uma invenção que visa contemplar o mundo quanto uma invenção formativa, educativa. Ela exige do sujeito uma apreensão e “leitura” da imagem/escritura, um deslocamento dos signos (significados e significantes), uma expressão, uma representação, uma comunicação do sujeito com as coisas do mundo.

Esse modo de pensar ligado à paisagem, em conjunto e sobre a relação das coisas entre si, pode estimular o artista e o espectador a se abrirem para o externo e percorrer novos caminhos de percepção, de reflexão e de comunicação com as coisas do mundo, com o espaço da cena e a produção de sentidos (cênicos). O desenvolvimento de uma relação tenta à materialidade e à presença das coisas. Para que seja possível refletir a construção de um saber que procura explorar as *materialidades da comunicação*.

Segundo Gumbrecht (2010, p. 28), *materialidades da comunicação* “[...] são todos os fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem, eles mesmos, sentido”. Ou seja, trata-se de questionar sobre o lugar, as circunstâncias, as bases e as maneiras de produção de sentido. Produção entendida como algo que pretende “trazer para diante”, “empurra para frente”, e não produção num sentido de fabricação de artefatos ou objetos industriais (GUMBRECHT, 2010, p. 38). Nessa perspectiva, a expressão cunhada no título do livro de Gumbrecht, *Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir* (2010), opera na direção de aperfeiçoar o próprio entendimento das *materialidades da comunicação* como plano de pesquisa, pois designa seus efeitos.

Se *producere* quer dizer, literalmente, ‘trazer para adiante’, ‘empurrar para frente’, então a expressão ‘produção de presença’ sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades da comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de ‘produção de presença’ implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, ‘tocará’ os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados – mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o *cogito* cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (GUMBRECHT, 2010, p. 38).

Se a *produção de presença* propicia um aperfeiçoamento da teoria das *materialidades da comunicação* é porque faz ponderar o aspecto tangível, por exemplo, de uma obra de arte

ou um texto, questão que não interessa tanto à interpretação e que, no entanto, é parte dela e funciona como base. Logo, o saber envolto na perspectiva das *materialidades da comunicação*, inevitavelmente, implica que todo ato de comunicação necessita de elementos materiais para realizar-se. Não se trata de valorizar unicamente a dimensão material da comunicação, mas de atentar para uma materialidade que caminha indissociavelmente ente à produção de sentido – a interpretação depende de condições materiais para sua própria produção de sentido, e vice-versa –, tanto quanto caminha, a materialidade, na direção da interpretação.

Ao abordar a filosofia de Heidegger e a questão do Ser, Gumbrecht (2010, p. 93) recupera ainda a interessante constatação sobre “entrar numa paisagem”:

Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço. Isso explica por que Heidegger escreve, na *Introdução à Metafísica*, sobre ‘entrar numa paisagem’ – não creio que a referência seja metafórica – quando procura descrever o que quer dizer ter recuperado, em sua filosofia, a questão há muito tempo perdida do Ser: ‘Com o nosso questionar, entramos numa paisagem; estar dentro dessa paisagem é um requisito fundamental para restabelecer o enraizamento do histórico *Dasein*’. Ter uma substância e, assim, ocupar espaço implica ainda a possibilidade de o Ser revelar um movimento: ‘O Ser como *physis* é o balanço em fusão’.

“Entrar numa paisagem” pode ser tomado, então, como o próprio ato de estar presente (habitar) e estar em contato com as outras coisas do mundo, *ser-no-mundo*, não no sentido conceitual do ser (sujeito, subjetividade), mas no sentido de Ser como coisa que ocupa espaço. Nessa leitura, a paisagem pode ser produção de conhecimento, pode ser compreendida a partir da ideia de *presença*, da (im)permanência e da (in)dependência das coisas no mundo, no espaço, na cena.

Tratar-se-ia de “[...] uma simples reconexão com as coisas do mundo – e ser sensível aos modos como o meu corpo se relaciona com uma paisagem (quando faço caminhadas, por exemplo) ou à presença de outros corpos (quando estou dançando)” (GUMBRECHT, 2010, p. 177). Pondera-se, então, a paisagem como um recurso de força capaz de disparar a possibilidade de vivência de um tipo de experiência estética, um poder vir a ser experiência estética da paisagem no fazer teatral. Vir a ser, pois, trata-se de potência e não de resultado.

Gumbrecht (2010) considera que, na experiência estética, oscilam “efeitos de presença”, o corpo do receptor, os objetos “em presença” e os “efeitos de sentido”, que se manifestam via interpretação do receptor. Esses efeitos não estão distribuídos em uma determinada experiência de maneira proporcional, pelo contrário, se constituem em níveis de

tensão em oscilação. Edelcio Mostaço (2011) ajuda a elucidar esses tipos de efeitos ao falar sobre diferenças entre culturas de sentido e culturas de presença:

A primeira operação caracteriza as culturas fundadas no signo, que enxergam o mundo como uma exterioridade absoluta em relação à consciência e, por isso, instituem uma separação entre a coisa e o eu. Mas quando o signo não dá conta de atribuir sentido ao ato ou ao sentimento que o acompanha, prefere calar-se. À segunda, ao contrário, não importa tanto o significado do fenômeno, mas sua intensidade – a dor, o amor, a culpa, o remorso, a solidariedade, não importa o afeto mobilizado – que a presença ou a ausência infundem. Existenciais e carnavais, tais culturas exprimem, sem mediações muito complexas, os avatares do corpo, sobrepondo-os a qualquer situação (MOSTAÇO, 2011, p. 304).

Viver uma experiência estética é ter dadas sensações de intensidade que não são facilmente descobertas no cotidiano. É por isso que Gumbrecht (2010, p. 138) vai escrever que “[...] a experiência estética pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinada sociedade”. O autor ainda ressalta que, ao invés de chamar de “experiência estética”, prefere chamar de “momentos de intensidade” e de “experiência vivida”, portanto, a palavra experiência estaria, na maioria das vezes, ligada à interpretação, ao designar o sentido. Logo, a “experiência vivida” estaria ligada a um tipo de experiência (fenomenológica) que reconhece que os objetos ditos como “estéticos” propiciariam níveis próprios de intensidade.

De qualquer maneira, Gumbrecht (2010) frisa que não existe um sistema de acesso à experiência estética, isto é, ela não é um resultado. E mais, ao não apresentar um resultado, a experiência estética nem sempre acrescenta algo ao cotidiano, ela é simplesmente vivida sob certos graus de intensidade. Sendo assim, não é sobre encontrar sistemas que aprovisionariam a experiência estética como um resultado, como uma prova de que ela se encaixaria em determinados valores éticos e científicos. Uma atitude como essa resultaria na normatização e institucionalização da experiência estética, o que vai no caminho oposto do que vem sendo problematizado aqui, qual seja: a experiência estética como um conceito complexo que, para além de envolver efeitos de sentido, também diz respeito aos efeitos de presença, à materialidade imanente, à “coisidade” do mundo.

A experiência da paisagem seria, então, uma maneira possível de recuperar e dar valor a outras formas de comunicação, que tendem a dar importância não só aos efeitos de sentido, mas, sobretudo, aos efeitos de presença. A paisagem, como campo de força possível para a vivência da experiência estética, pode ter a função de concentrar e de trazer a atenção para o fora, para a relação com as coisas do mundo. Por extensão, a paisagem pode ser um tipo de convite à “serenidade”. Para Gumbrecht, serenidade significa um exercício de concentração e

disponibilidade, sem “que a concentração calcifique na tensão de um esforço” (GUMBRECHT, 2010, p. 132).

Então, surge a questão: qual a relação entre a paisagem e essa concepção de experiência estética? Gumbrecht entende que experiência estética ou momentos de intensidade são relativos à experiência diante das obras ou das coisas. Trata-se de entender aqui, ou melhor, de incluir na perspectiva desta pesquisa a experiência de vivência de um processo criativo como um modo de “facilitar o acontecimento do aparecimento estético” (GUMBRECHT, 2010, p. 132). Tanto do ponto de vista do espectador quanto do percurso criativo, a paisagem é um processo relacional e em constante transformação, não é resultado, não é imagem fixa, ela é processo de construção, desconstrução e reconstrução de sentidos em relação com uma *poesia cênica integral* e mutante.

Então, a paisagem como possibilidade de vivência de uma experiência estética não está somente ligada à reapropriação e criação de um espaço poético, como também está vinculada à ética, à política, a um tipo de pressuposto estético relacional e à procura de novos modos de existência. Não é em vão que Corrêa e Rosendahl (1998, p. 97) considerem a paisagem como uma expressão humana, e talvez seja por isso também que Nelson Brissac Peixoto (1996, p. 36) veja o cinema de Godard como uma arte da paisagem e não somente do espaço.

No mais, é a problematização da paisagem, como *materialidades da comunicação*, que propicia aqui entender melhor a perspectiva performativa na reflexão sobre o processo criativo em artes da cena.

1.4 A PAISAGEM COMO PERFORMATIVIDADE

O que é e como opera a teoria da performatividade? Erika Fischer-Lichte (2008), no livro *The transformative power of performance: a new aesthetics* (O poder transformativo da performance: uma nova estética), introduz, desde a perspectiva de autores como John L. Austin e Judith Butler, bem como da artista Marina Abramovic, a ascensão de uma nova estética, a saber, a da performance. Para isso, a autora elucubra horizontalmente teorias tais como a da performatividade, que nos interessa aqui.

Segundo Fischer-Lichte (2008), foi em 1955 que Austin, em uma palestra intitulada *How to do things with words* (Como fazer coisas com palavras), cunhou o termo *performative* (performativo), por meio do qual desenvolveu suas teorizações sobre *Performative Utterance* (Enunciados Performativos). Segundo a autora, Austin parte da seguinte constatação: “[...]”

enunciados linguísticos não somente servem para fazer declarações, mas também realizam ações, distinguindo assim enunciados constataivos de enunciados performativos” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 24, tradução minha)³. Entende-se, desse modo, que alguns enunciados, ditos performativos, efetuam uma ação no momento em que são emitidos, como quando se pronuncia “eu juro” ou “eu aceito me casar com...”. Com isso, alguns enunciados podem conter um poder transformador.

Tais atos performativos resguardam em si ainda o poder de desconstruir, desestabilizar relações dicotômicas, tais como sujeito/objeto e significante/significado, uma vez que, em um exemplo como o de Abramovic, segundo Fischer-Lichte (2008), as polaridades deixam de ser fixas, estão em oscilação. Identifica-se aqui, como paradigma, a performance (*Art*) de Abramovi'c, *Rest Energy* (Imagem 4), realizada na *National Gallery of Art* em Dublin, em 1980, juntamente com seu parceiro, o artista Frank Uwe Laysiepen, conhecido pelo apelido Ulay (Imagem 4).

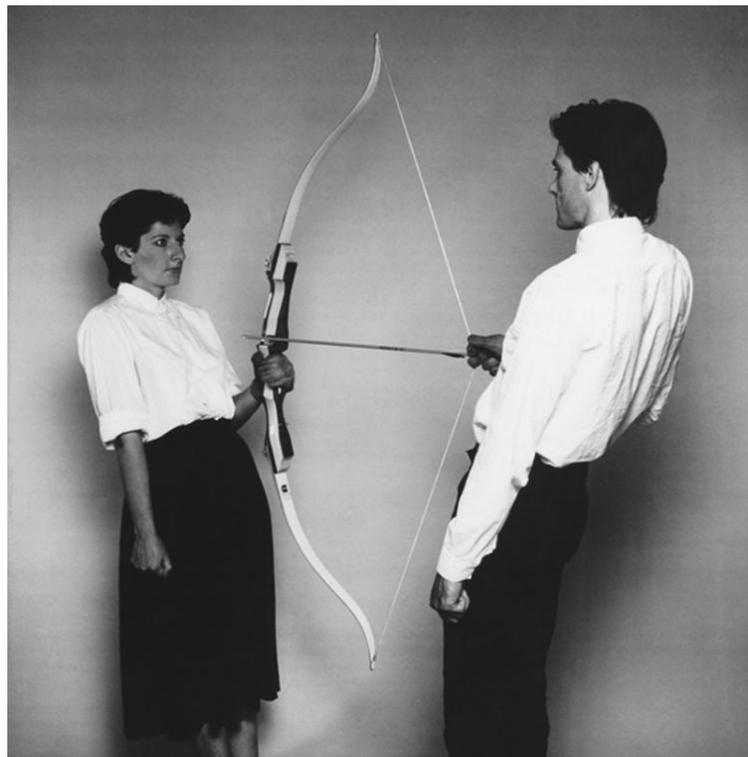


Imagem 4 – *Rest Energy*, de Marina Abramović e Ulay, 1980, National Gallery of Art de Dublin, Irlanda.
Fonte: desconhecida.

³ No original em inglês: “[...] linguistic utterances not only serve to make statements but they also perform actions, thus distinguishing constative from performative utterances” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 24).

Performance, a partir da qual é possível pensar o fato de que todo ato performativo faz oscilar possíveis polaridades. Obviamente, os sujeitos dessa performance são Abramovic e Ulay, todavia, a ação dos artistas abre um horizonte de possibilidades. *Rest Energy* performa na medida em que arrisca não apenas ser um ato de resistência contra a representação, o drama e talvez o próprio teatro, como também põe em xeque a existência do sujeito, dessubjetiva-o, objetiva-o, torna-o coisa, expõe um corpo vivo na sua condição eminente de possibilidade de morte.

O objeto (o arco e flecha) perde seu caráter de passividade, exprime, na relação com os corpos dos performers e nos sentidos possíveis de “leitura”, algo a mais, faz algo, faz ver algo, faz sentir algo. As dicotomias sujeito-objeto e significante/significado se dissolvem nas possibilidades, na potência de ser e não-ser, não apenas no sentido de “leitura” (sentidos imaginários possíveis), mas, em um mesmo nível, na relação concreta das e com as coisas, o sujeito como coisa no mundo (que ocupa espaço) e o objeto como Ser ativo (que *per*-forma, que desempenha). Sujeitos e objetos que, por intermédio de suas materialidades, comunicam algo qualquer que seja e, nesse sentido, ao exporem multiplicidades de sentidos (físicos ou imaginários), desconstroem modelos binários.

Outro aspecto importante para Fischer-Lichte (2008), ao se debruçar sobre o conceito de performatividade, é o de não-referencialidade, sobre o qual a autora argumenta desde a perspectiva de Austin e de Judith Butler. Esta última autora, por sua vez, lançou mão do termo (sem se referir diretamente a Austin) em seu texto intitulado *Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory* (Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista), de 1988.

Segundo Fischer-Lichte (2008), as formas de gênero em Butler não se baseiam em condições pré-existentes como, por exemplo, biológicas, e, sim, constituem-se por meio de atos repetidos continuamente no corpo. Isso difere em princípio de Austin, que aborda especificamente o discurso como ato. Todavia, a autora constata que essa diferença entre os autores é mínima, portanto o que Butler faz é reaplicar o termo segundo a perspectiva do corpo e Austin, por seu turno, desde os enunciados performativos.

Fischer-Lichte (2008, p. 24) prossegue ao afirmar que,

Atos performativos (como atos corporais) são ‘não-referenciais’, pois eles não se referem a condições pré-existentes, como essência, substância ou como supostamente expressas nesses atos; não existe uma identidade estável e fixa que eles podem expressar. A expressividade, logo, está em uma relação de oposição com a performatividade. Corporalmente, atos performativos não expressam uma

identidade pré-existente, mas geram identidades por meio desses mesmos atos (tradução minha)⁴.

Com isso, segundo a autora, os atos performativos, tanto para Austin quanto para Butler, correspondem a uma não-referencialidade e forjam a realidade. Atos performativos funcionam, cultural e historicamente, como um tipo de “mercado” do corpo e da identidade. A performatividade, para além de ser um conceito que pode funcionar independentemente da performance (em Austin, por exemplo), pode ser, por outro lado, o que constitui uma performance. A singularidade de uma performance, os caminhos pelos quais o corpo no momento presente se dá a ver, o que o constitui como coisa no mundo, é o que se identifica como performatividade.

A performance (*Performance Studies*), como conceito guarda-chuva, é um quadro teórico que serve como paradigma para identificar “condutas restauradas” (Schechner). Em outras palavras, é um evento que em seu momento presente se reatualiza, ao se repetir se faz de uma outra maneira. Um exemplo seria um jogo de futebol, que, em seu desenrolar, performa uma ação vista por espectadores e, ao se repetir, se reatualiza como acontecimento único. Pavis coloca que,

[...] a performance não se limita aos espetáculos de palco, às obras estéticas, ela se estende a todos os objetos da vida social que possuem a menor relação com a ideia de fazer, de realizar uma ação sob os olhos de um público, quer este olhe de perto ou de longe ou então que a comunidade participe de tal ou tal acontecimento distraidamente (PAVIS, 2017, p. 226).

Por sua vez, a *Performance Art (Arte da Performance)*, surgida nos Estados Unidos em torno dos anos 1960, em oposição a um teatro de “alta cultura”, é um termo que engloba práticas artísticas interessadas em ações físicas transgressoras, opositoras a um sistema hegemônico, com o intuito de transgredir a norma. A performance como linguagem artística tem a ver com a apresentação de um acontecimento, com a intensificação dos fluxos corporais, com produção de *presença* e com processo ao invés do produto final.

Performatividade, pensada aqui no campo das artes da cena, dá conta de rever mediante a prática o como cada corpo se apresenta, quais as características de seu comportamento, de seus gestos. A performatividade diz respeito às ações espetaculares, a algo

⁴ Em inglês: “Performative acts (as bodily acts) are ‘non-referential’ because they do not refer to pre-existing conditions, such as an inner essence, substance, or being supposedly expressed in these acts; no fixed, stable identity exists that they could express. Expressivity thus stands in an oppositional relation to performativity. Bodily, performative acts do not express a pre-existing identity but engender identity through these very acts” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 24).

que se produz, uma produtividade de experiência, uma situação que se enuncia no ato presente e é assistida por um público. Ela é o meio pelo qual se põe em prática, é fabricação, pois o corpo cria seus próprios regulamentos, faz e gestualiza, realiza e atualiza. Ela é o *como*, a forma como se faz (processo), não a coisa (produto), ela faz ver os mecanismos, como se configura/constitui. Ademais, “[...] resumamos. Quando falo realizo milagres, porque agi sobre os outros e o mundo sem que eles se dessem conta: é a performatividade” (PAVIS, 2017, p. 234).

Para Féral (2015), a performatividade é o que diz respeito à ação em si, muito mais que valorizar a representação em um sentido mimético. O “fazer”, então, é um dos aspectos basilares da performance e horizontalmente da performatividade, que remete à forma, o como o corpo singularmente performa, exterioriza a forma. O performer, aquele que executa a ação, ao fazer algo apresenta alguma ação, expõe um *performatividade em ação*. O espectador é aquele que recebe a ação, é confrontado com essa ação, é o que tem como “tarefa” dar sentido ao que a sua frente se dá a ver.

Féral usa de um exemplo elucidativo, o espetáculo *La Chambre d'Isabella*, de Jan Lauwers, apresentado em Avignon no ano de 2004. A autora comenta que,

O início da narração sublinha, de maneira muito clara, a colocação em primeiro plano da *execução das ações* por parte dos *performers* que cantam, dançam, contam. Às vezes encarnam a personagem, mas que saem dela completamente na sequência. O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entre e sai da narrativa, navegando ao sabor das imagens oferecidas ao seu olhar. O sentido aí não é redutor. A narrativa incita uma viagem no imaginário que o canto e a dança amplificam. Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, dependem da proeza e, longe de buscar um sentido para a imagem, o espectador se deixa prender por essa *performatividade em ação*. Ele performa (FÉRAL, 2015, p. 120).

Assim, o que o espectador acompanha ao estar em frente à performatividade do ator é aquilo que está “fora do personagem”, tem a ver com o acontecimento da ação. Um objeto performativo não se refere a algo “certo” ou “errado”, e, sim, a algo que acontece. Portanto, no “fazer” como acontecimento se assume um risco eminente, que Féral (2015), à moda de Derrida, enfatiza: o risco corresponde à possibilidade de a ação performativa ser ou não efetiva, se cumpre ou não seus objetivos.

As contribuições de Derrida, segundo Féral (2015), convergem na direção dessa possibilidade que prolonga, redireciona o conceito de performatividade, uma vez que o autor reconhece o “valor de risco”, aspecto que Austin não menciona. Com isso, se o performativo se efetiva ou não, o que Derrida possibilita é poder tornar a performatividade uma ferramenta

deslocável para outras áreas do conhecimento, que não só a linguística. O autor ao disseminar o termo, viabiliza sua desconstrução em unidades de sentido.

Féral (2015) expressa ainda que a performatividade é aquilo que pode desmontar a teatralidade, esta última entendida como criadora de sistemas de sentido, que se liga a uma narratividade. Um exemplo de performatividade, como dispositivo desconstrutor da teatralidade, é o uso de tecnologias, uma performatividade da tecnologia. Porém, refere-se aqui ao uso de tecnologias desde a perspectiva da cena contemporânea, que, em princípio, pode servir-se de todo tipo de experimentação, ao incluir aparatos tecnológicos que estão em mesmo pé de igualdade com o homem, no caso o performer.

A tecnologia pode funcionar como uma atitude que descentraliza a representação (mimética) do artista, pois tem a ver com outros planos da encenação. “A performatividade (e o teatro performativo) insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob suas múltiplas formas – (visuais ou verbais: as do performer, do texto, das imagens ou das coisas)” (FÉRAL, 2015, p. 127). A performatividade é o que possibilita olhar para a cena como um conjunto, faz ver “suas múltiplas formas” (FÉRAL, 2015, p. 127), o comum da cena, que corresponde um todo relacional, das formas em relação.

Visto que a paisagem faz ver um todo que é correlacional, acredita-se que ela, por meio de seu precedente de não hierarquização, desestabiliza também relações dicotômicas, bem como o conceito de performatividade.

A paisagem não somente vai para além das dualidades costumeiras, ela também desconstrói as dicotomias entre o objeto e o sujeito, o eu e o outro, pois a relação que se estabelece é mediada pelo sensível, pelo jogo entre a subjetividade e as coisas do mundo; ‘o pensamento-paisagem é um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas’ (COLLOT, 2013, p. 29). A paisagem possibilita uma redefinição da subjetividade humana, que deixa de ser autônoma para se abrir ao que está de fora, à relação; ela trata de um ‘espaçamento do sujeito’, uma expansão que revela outras dimensões para o sujeito, uma projeção do sujeito no espaço – sujeito que se recusa a permanecer em si mesmo –, sujeito que deixa de ser uma identidade fechada em si mesmo e se abre para fora, para o outro (COLLOT, 2013, p. 31). A paisagem diz respeito, em suma, a uma forma de espacialidade do pensamento, de espacialidade humana; é sempre um aqui e um lá, e por mais que o horizonte possa impor limites à visão, esse limite é móvel, pois o olhar tem a possibilidade de se deslocar *na* e *com a* paisagem (PEREIRA; SCHUQUEL; MALAVOLTA, 2019, p. 556).

Nesse sentido, um corpo (sujeito/artista) que, por intermédio de sua sensibilidade, se abre para uma relação com as coisas do mundo, é um corpo que se deixa afetar pela materialidade do mundo, é um corpo que, ao exprimir sua performatividade, seu modo de fazer, desestabiliza a relação sujeito e objeto. Se a paisagem concerne a um espaçamento do

sujeito e do pensamento, é, pois, o acontecimento de um movimento recíproco de troca de experiência do corpo que age sobre o espaço e o espaço que imprime seu valor de concretude.

É na possibilidade, ou seja, na potência de relação do corpo com o mundo e do mundo com o corpo que o jogo entre “o eu e o outro” se desconstrói, é na interação performativa do corpo e na materialidade afeccionante do mundo que a paisagem pode ser uma experiência de transgressão de polaridades deveras fixas; “expansão que revela outras dimensões para o sujeito” (PEREIRA; SCHUQUEL; MALAVOLTA, 2019, p. 556) em processo criativo e formativo.

Nota-se, então, que a paisagem, como um acontecimento que põe em jogo e desestabiliza a relação entre sujeito e objeto, está inevitavelmente ligada ao ponto de vista de um corpo/sujeito/artista. A experiência de um corpo não pode ser reproduzida por outro corpo e, em último caso, não pode sequer ser reproduzida pelo mesmo corpo, pois o tempo-espaço será outro, o do instante presente. Portanto, a paisagem como ação performativa do corpo é sempre não-referencial, sua eventualidade de repetição constitui uma realidade não pré-existente, e, sim, presente; um presente que se volta para o (ato) presente.

Dado que a performatividade associa-se à ação e ao instante presente, com o corpo como fenômeno, como manifestação, no caso, artística, o que persiste é o “fora do personagem”. Isto é, um performer que performa sua existência sem se referir a algo outro, o personagem. Não parece de balde então repetir a seguinte citação, “[...] a paisagem possibilita uma redefinição da subjetividade humana, que deixa de ser autônoma para se abrir ao que está de fora, à relação” (PEREIRA; SCHUQUEL; MALAVOLTA, 2019, p. 556). O performer da paisagem performa a si ao performar no e com o mundo.

1.5 AS SEÇÕES DO TRABALHO

Esta dissertação se divide em quatro partes, a introdução, dois capítulos e a conclusão, para pensar a paisagem na relação entre materialidade e performatividade, a fim de refletir sobre processo criativo no âmbito das artes da cena. Na introdução, apresentam-se as noções e os conceitos implicados na pesquisa, tais como o de paisagem, de materialidade e de performatividade, bem como contextualizam-se as funções desses conceitos ao serem imbricados na perspectiva do problema principal.

No primeiro capítulo, *Concepções e Possibilidades da Noção de Paisagem na Cena Contemporânea*, o autor percorre algumas teorias e práticas que facultam rever a questão da

paisagem como reflexão crítica do/no fazer cênico. Abordam-se algumas referências teóricas, tal como o livro *Land/scape/theatre*, de Fuchs e Chaudhuri (2002), e algumas considerações de Lehmann, no livro *Teatro Pós-dramático* (2007). Ao se referir à prática, o autor traz exemplos, tais como de Gertrude Stein (1874-1946)⁵ e Robert Wilson (1941-)⁶, constatando a importância dessas duas figuras para a história da paisagem no campo das artes da cena.

No segundo capítulo, *O Processo Criativo do Espetáculo Quero que todos me Mirem: desdobramentos estéticos da paisagem*, relata-se o processo criativo do espetáculo. Divide-se esse capítulo em duas partes, a primeira diz respeito ao percurso criativo do espetáculo e, a segunda, trata da apresentação pública da obra. Ambas as partes integram o processo de criação como um todo, visto pelo prisma da noção de paisagem na relação entre a materialidade e a performatividade.

Para a análise do processo, usou-se de determinadas fontes digitais salvas durante o trabalho de criação do processo, como vídeos dos ensaios e da apresentação, fotos, áudios, músicas, imagens, textos e relatos. Outra fonte foi a memória, especificamente, do diretor/autor, que pretendeu trazer para a análise aspectos atrelados à vivência da prática do processo, a relação com os materiais cênicos, a experimentação concreta, haja vista que os materiais digitais nem sempre dão conta de expor essa comunicação que acontece entre os corpos, na ligação direta com o que é outro.

Nas *Considerações Finais* apresentam-se alguns aspectos que devem propiciar um melhor entendimento geral acerca do pensamento do autor, não somente como um tipo de desfecho para aquilo que foi abordado em cada parte, mas também como um tipo de arremate, de reverberações filosóficas e (per)formativas. Não obstante, o autor, ao problematizar o processo criativo, tentou produzir escritas que, antes de apresentarem dados primários, fossem igualmente capazes de inventariar possíveis mediações no e sobre o processo de criação.

⁵ Foi uma escritora americana, romancista, poeta, dramaturga e colecionadora de arte. Dentre suas principais obras estão *A autobiografia de Alice B. Toklas* (1933) e *Três Vidas* (1909).

⁶ Encenador norte-americano que tem desenvolvido diversas produções no campo do teatro contemporâneo e da ópera.

2 CONCEPÇÕES E POSSIBILIDADES DA NOÇÃO DE PAISAGEM NA CENA CONTEMPORÂNEA

Este capítulo propõe refletir sobre algumas perspectivas práticas e teóricas que, em distintos sentidos, remetem à paisagem no contexto específico das Artes da Cena. Como ponto de partida para a discussão, parte-se do seguinte problema: como a noção de paisagem opera na cena contemporânea? Com isso, objetiva-se identificar autores que abordam a paisagem desde o viés das Artes da Cena e refletir sobre práticas artísticas que possibilitem evidenciar a noção operacional de paisagem.

Inicialmente, é feito um apanhado de teorias que possuem uma associação mais direta com a noção de paisagem, por exemplo Fuchs e Chaudhuri (2002), Lehmann (2007) e Pavis (2017). Então, no segundo momento, reflete-se sobre a paisagem como prática pelo ponto de vista de Gertrude Stein (1874-1946) e de Robert Wilson (1941-), importantes figuras para o reconhecimento histórico e artístico da paisagem no campo das Artes Cênicas. Em um terceiro momento, problematiza-se a paisagem como performatividade por analogia ao trabalho de Stein e Wilson.

2.1 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PAISAGEM COMO NOÇÃO EM ARTES DA CENA

Desde a década de 1980, os estudos sobre a paisagem no campo das Artes Cênicas têm se desenvolvido exponencialmente. O livro *Land/Scape/Theater*, organizado por Elinor Fuchs e Una Chaudhuri (2002), ao secundar diversas teorias e práticas do teatro moderno (como a concepção de “peça-paisagem” de Gertrude Stein, a análise de algumas peças de William Butler Yeats, a viagem de Antonin Artaud à Sierra Madre e a prática de alguns artistas do teatro contemporâneo e da *performance art* como Robert Wilson, Guillermo Gómez-Peña’s e Robert Ashley) aponta para aspectos paisagísticos ligados às artes da cena.

Fuchs e Chaudhuri (2002) reúnem trabalhos de múltiplos autores com o intuito de propor a paisagem como um novo paradigma para entender a estética espacial teatral. O livro abarca diversos pontos de vista sobre as relações possíveis entre a prática teatral ou performática e a paisagem, como em textos dramaturgicos que prezam por construir uma “paisagem imaginária” ou, então, em performances que, ao abordar a relação entre teatro e paisagem urbana, criam suas próprias *cityscapes*. Essa coletânea de textos reafirma a força dos estudos da paisagem no campo das artes da cena. Logo, aponta para caminhos similares ao desta pesquisa, mesmo que ambas tenham seus próprios desígnios.

Para Fuchs e Chaudhuri (2002), a concepção de paisagem no teatro compreende não somente a importância do espaço, mas uma nova dimensão espacial, que tira o espaço do plano de fundo. Na linha de pensamento das autoras, cogita-se a paisagem cênica como um “novo paradigma espacial” (FUCHS; CHAUDHURI, 2002, p. 3) para o campo do teatro moderno e contemporâneo.

A paisagem está entre o espaço e o lugar, é a experiência do sujeito com o mundo que ele experimenta, reconstrói e ressignifica. Fuchs e Chaudhuri (2002, p. 3, tradução minha) escrevem que, “A paisagem tem um valor particular como um termo mediador entre espaço e lugar. Pode, portanto, representar mais completamente as mediações espaciais complexas dentro da forma teatral moderna, e entre o teatro moderno e o mundo”⁷. O espaço, que se define como algo mais extenso e que pode conter lugares ou objetos, na paisagem deixa de ser “vazio”, deixa de ser “qualquer” espaço. O local, que é um espaço que uma pessoa ou coisa ocupa, na paisagem não é mais tão específico. Por isso, a paisagem está entre ambos, entre o espaço e o local. Ela diz respeito à experiência dos sentidos, do pensamento e da recepção estética em jogo com a materialidade, com o terreno (cênico).

A paisagem faz existir um movimento de interação, ou melhor, ela é um movimento entre o espaço e o local, sua experiência só é possível dentro de um espaço e ao comportar um local e toda relação imagética possível. Todavia, à luz de Fuchs e Chaudhuri (2002), surgem questionamentos: como a noção de paisagem pode ser uma categoria crítica para entender o teatro? E por que falar dessa categoria somente a partir do teatro moderno e não desde o período clássico? Em resposta, as autoras elegem o seguinte:

[...] acreditamos que no limiar do modernismo, o teatro começou a manifestar uma nova dimensão espacial, tanto visual quanto dramaturgicamente, na qual a paisagem, pela primeira vez, se manteve separada do personagem e se tornou uma figura por si só. Com o passar do século, a paisagem invadiria a dramaturgia tradicional da trama e caracterizaria uma perspectiva e um método, ligando práticas teatrais aparentemente não relacionadas na encenação, texto, cenografia e espectadores (FUCHS; CHAUDHURI, 2002, p. 3, tradução minha)⁸.

⁷ Na versão em inglês (Canadá): “*Landscape* has particular value as a mediating term between space and place. It can therefore more fully represent the complex spatial mediations within modern theatrical form, and between modern theater and the world” (FUCHS; CHAUDHURI, 2002, p. 3).

⁸ Na versão em inglês (Canadá): “But we believe that at the threshold of modernism, theater began to manifest a new spatial dimension, both visually and dramaturgically, in which landscape for the first time held itself apart from character and became a figure on its own. As the century moved on, landscape would encroach on the traditional dramaturgy of plot and character a perspective and a method, linking seemingly unrelated theatrical practices in staging, text, scenography, and spectatorship” (FUCHS; CHAUDHURI, 2002, p. 3).

Patrice Pavis (2017, p. 219), no *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, considera que,

A noção de paisagem, utilizada cada vez mais frequentemente nos estudos teatrais e ‘performativos’ assim como nas ciências humanas em geral desde os anos 1980, não testemunha tanto uma ‘virada espacial’ em todas essas disciplinas quanto uma metáfora cômoda para sobrevoar e considerar do alto e de longe um fenômeno que consiste em levar em conta o ponto de vista sobre a paisagem textual e cênica. O passeante ora a contempla em ressaltado, ora, ao contrário, evolui na obra, como imerso nela.

O autor chama brevemente a atenção para o uso da noção em algumas áreas específicas. Identifica a paisagem como objeto de pesquisa nos *Performance Studies* e indica que o uso do conceito vai além da *land art*⁹, visto que passou a abranger práticas sonoras, textuais e visuais. Pavis (2017) comenta o trabalho do autor dramático Michel Vinaver, que parte do entendimento de que a paisagem se forma a partir de uma conjugação de temas, um depois do outro, constituindo um “mundo” em constante formação.

Outra referência que Pavis (2017) cita é Gertrude Stein, importante figura para entender a relação paisagem e cena, pois exatamente perceber a cena como paisagem era o desejo de Stein. Mais contemporaneamente, Robert Wilson (que Pavis não cita) parece realizar o desejo de Stein¹⁰. Pavis (2017) também observa a produção de uma paisagem textual (*textscape*), que depende da leitura (leitor) ou da encenação (espectador) para existir: “[...] quando se fala em paisagem textual, sugere-se que o texto depende do ponto de vista, do olhar, do deslocamento da paisagem [...]” (PAVIS, 2017, p. 220). Mesmo não citado por Pavis (2017), pode-se cogitar aqui, como exemplo, as peças faladas de Peter Handke¹¹.

Pavis (2017) verifica ainda a produção de uma paisagem sonora (*soundscape*), que o autor identifica como a criação de um ambiente sonoro resultante de diversas fontes, como vozes modificadas pelo computador e sobreposição de estímulos auditivos. A paisagem sonora ganha o status de obra por si mesma, é autônoma, sem a necessidade de estar acompanhada de outros elementos do espetáculo. Mesmo Pavis (2017) não referindo exemplos de paisagem sonora, seria possível citar aqui a reconhecida obra de Laurie Anderson, ou, ainda, ainda, por outra vertente, os álbuns os álbuns *Araçá Azul*, de Caetano

⁹ Segundo Cauquelin (2007, p. 12), “Os artistas da *land art* compõem a partir do próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem: focalização, dispersão e, novamente, concentração; a obra é a visão de um conjunto ordenador de categorias de espaço e tempo”.

¹⁰ Tanto o trabalho de Stein quanto o trabalho de Wilson serão discutidos mais adiante, com o intuito de contextualizar histórica e culturalmente a noção de paisagem no teatro, bem como trazer contribuições para esta pesquisa.

¹¹ Ver a obra *Peter Handke: peças faladas* (HANDKE, 2015), com organização e tradução de Samir Signeu.

Veloso, de 1972, e *Ouvir/Birds*, de Tetê Espíndola, de 1991, como obras passíveis de aproximação ao conceito de paisagem sonora.

Por conseguinte, considera-se aqui que a paisagem é um campo percebido, no qual são agenciados e postos em relação, de modo equivalente, diversos elementos cênicos. É uma apreensão poética e relacional de uma *escritura cênica integral*, tem a ver com um todo, com uma ausência de centro, com um horizonte, não há hierarquia, não há um início, um meio e um fim, não há um tempo linear de passado, presente e futuro, pois os tempos se misturam num jogo de continuidades, justaposições, repetições e deslocamentos. Então, cogita-se a circunstancialidade de que a paisagem passa a compreender uma apreensão sintética e relacional dos elementos, das coisas que, no todo da cena, se apresentam.

Na contemporaneidade, um exemplo de paisagem no teatro é o espetáculo *Stifters Dinge (As coisas de Stifters)*, do diretor Heiner Goebbels, analisado por Maria Clara Ferrer (2017) no artigo *Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem*. Na obra em questão, que não possui atores, Gobbels cria todo um maquinário motorizado, um mundo animado de coisas, feito com telas, piscinas d'água, trilhos, luzes, fumaça, vozes, barulhos de máquina, cantos, etc. O artista dá vida às coisas expostas e explora as três dimensões do espaço da cena (Imagem 5). Segundo Ferrer, na obra em questão há

[...] uma continuidade entre planos, a tridimensionalidade é trabalhada em todos os sentidos sem deixar que se crie um hiato entre a frente e o fundo do palco. Toda a parte da frente do espaço cênico é trabalhada de maneira rasteira pela presença de imensas poças d'água borbulhentas. Desse plano aquático inferior surge um amontoado de galhos e pianos cuja verticalidade é acentuada pelo movimento ascendente da fumaça. Ou seja, à medida que o olhar se distancia, ele se ergue. A profundidade se conjuga à verticalidade criando um movimento contínuo do olhar e evitando uma hierarquia entre o primeiro e o segundo plano da composição cênica. Os limites materiais da caixa cênica (solo, teto, parede) são escamoteados pela penumbra, pelas projeções, pela fumaça e pela água, de modo que as dimensões espaciais parecem infinitas. De modo que o olhar é trabalhado por um efeito de horizonte da cena. Há frontalidade, mas trata-se de uma frontalidade imersiva, ao contrário do modelo à italiana que enquadra a visão e separa o objeto-cena do sujeito-espectador. Como diante de uma paisagem, o espectador se sente ao mesmo tempo na frente e já dentro daquilo que contempla (FERRER, 2017, p. 639).



Imagem 5 – *Stifters Dinge*, de Heiner Gobbels, 2007, Lausanne, Suíça.
Fonte: Foto de Klaus Grunberg.

Não há um fio condutor uníssono, um centro da paisagem, “[...] nela, como em uma constelação, tudo está correlacionado, sem a existência de um elemento central que cativa e concentre a atenção do espectador” (FERRER, 2017, p. 633). A paisagem é um processo relacional de apreensão de uma *poesia cênica integral*. Do ponto de vista do espectador, ela não é algo estanque, é deslocamento do olhar (físico) e dos sentidos (imaginários). Não há paradeiro, há constante devir, transformação.

Paisagem, no contexto das artes da cena aqui pressuposto, não serve a um *télos* (texto dramático, tema ou imagem fixa). Ela é não antropocêntrica, pois coloca o espaço e as coisas em mesmo pé de igualdade com o homem, o qual deixa de ser o centro do mundo, a dramaturgia cênica deixa de ser ego-centrada: “[...] a hipótese posta em jogo é que a descentralização do ator não deve ser pensada como enfraquecimento de sua importância, mas ao contrário, como uma potencialização de sua presença” (FERRER, 2017, p. 628).

Na paisagem não há polarizações, dado que a cena passa a ser “lida” como um ambiente relacional. Perceber e sentir a cena como paisagem é conjunção poética, é ver um coletivo de coisas expostas e em relação na cena, no espaço, no tempo. É um tipo de enquadramento móvel das coisas. A paisagem cênica é da dimensão das coisas, é o jogo relacional dos seres com o mundo e sua materialidade. A materialidade da cena se enuncia por

intermédio de um ato de exposição, tanto do texto falado quanto da corporeidade dos *performers*, da iluminação e do som.

Investe-se no conceito de paisagem como uma noção capaz de criar estratégias de pensamento, de ação e de crítica, para então potencializar um tipo de “tonalidade afetiva” e relacional entre o artista e o espaço, entre o espectador e uma escritura cênica integral. A paisagem pode vir a operar então outros modos práticos, teóricos e reflexivos de pensar a prática artística, desde uma dimensão relacional entre o homem com o mundo, através dos sentidos, e do próprio mundo com o homem, por meio da materialidade.

2.2 AS PAISAGENS DE GERTRUDE STEIN E ROBERT WILSON

Aqui, apresentam-se duas figuras importantes para a contextualização da paisagem nas artes da cena, são elas Stein, com suas peças-paisagens, e Wilson, na produção de *Adam's Passion* e nos *Videos Portraits*, como formas cênicas possíveis de criar uma estética paisagística.

Em uma palestra chamada *Plays*, de 1935, Stein relata sua dificuldade em continuar a frequentar o teatro para assistir a espetáculos. Isso se dava, pois, segundo a autora, o fato de existir diferentes tempos, entre aquilo que é visto e aquilo que é sentido, causava-lhe certo nervosismo. O problema está na necessidade de o espectador estar sempre subjugado a acompanhar o “enredo” cênico, a lidar com estímulos visuais e sonoros ao mesmo tempo e se familiarizar com os personagens, impedindo-o de se relacionar livremente com a obra. O espectador não consegue acompanhar o tempo da peça, uma vez que sua apreensão mental está sempre atrás ou à frente do espetáculo.

A partir de suas experiências como espectadora de teatro e de ópera, por intermédio da escrita de suas próprias peças para teatro, e após passar alguns verões em Bilignin (França), onde observou a paisagem, Stein (2017, posição 62347, tradução minha) relata que, aos poucos, chegou ao seguinte pensamento: “[...] eu sinto que se a peça fosse exatamente como a paisagem, então não haveria dificuldade quanto à emoção da pessoa olhando para a peça, estando atrás ou a frente desta, pois não tem que se familiarizar com a paisagem”¹². Assim,

¹² Na versão em inglês (Canadá): “I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance” (STEIN, 2017, posição 62347).

Stein passa a entender a paisagem como uma metáfora para o teatro e, especificamente, para a produção de suas peças-paisagens.

Stein observa que tanto uma paisagem quanto um espetáculo possuem suas próprias constituições, e são formadas pelas relações de uma coisa com a outra, “e como a história não tem importância já que todos nós contamos histórias” (STEIN, 2017, posição 62367, tradução minha), o interessante então seria escrever peças sobre essa relação das coisas; “[...] todas essas coisas podem ter tido uma história, mas como uma paisagem, elas estavam ali e há uma peça ali. Isso é pelo menos o que eu sinto sobre isso” (STEIN, 2017, posição 62428, tradução minha)¹³.

Os textos para teatro de Stein (peças-paisagens) valorizam a experiência de um *estar-aí*, de um presente e de uma transformação constantes. A escritura é, para aquele que a percebe, o que está “[...] transformado na figura apenas esboçada de possibilidade indefinida, abandonando assim o campo da concepção e transformando toda forma percebida no indício de algo desaparecido” (LEHMANN, 2007, p. 402). É possível perceber a transformação constante nesse trecho de “Ele disse isto” (1915):

[...]
 O que ele disse hoje.
 Muitas montanhas têm mares perto delas.
 E a lua. A lua não tem maré.
 Quando você diz isso.
 Toda noite.
 Por que.
 Porque eu nunca vi tanto luar.
 Eu sinto isto muito.
 Muitas pessoas estavam ouvindo. Seu ficar com raiva.
 Falando sobre sentimento.
 [...]
 (STEIN, 2014, p. 43).

As peças de teatro steinianas distanciam-se do drama, da história com início, meio e fim, de personagens facilmente identificáveis, visto que a autora não conta mais histórias, e, sim, mostra, expõe “frases” e “vocábulos” na forma de uma *poesia cênica integral*. Ao abordar a teoria de Stein, Ferrer (2017, p. 633) aponta o seguinte:

Pondo a história em posição de retaguarda, Stein sugere, com sua ideia de peça-paisagem, um modo de composição da ação que cria a possibilidade de uma cena não antropocêntrica. Ou seja, uma cena arquitetada de modo correlacional, sem que

¹³ Na versão em inglês (Canadá): “All these things might have been a story but as a landscape they were just there and a play is just there. That is at least the way I feel about it” (STEIN, 2017, posição 62428).

haja hierarquia entre os elementos em presença, sem que haja primeiro e segundo plano, centro e periferia.

Não é o objetivo aqui se deter na pesquisa das peças-paisagens de Stein – isso renderia outro estudo –, mas refletir como essa noção pode potencializar a argumentação do próprio conceito de paisagem como campo de força no fazer teatral. Segundo Lehmann, Stein, com seu projeto de peça-paisagem, é responsável por uma pré-história do teatro pós-dramático. Antes de querer destruir uma estrutura, uma tradição que antecede o seu pensamento, Stein se “[...] encorajava [em uma] atividade criativa independente da ‘lembrança cultural’ e da tradição” (HOFFMAN, 1961, p. 32), abdicando de certos parâmetros institucionalizados, procurando deslocar sua prática para o campo da experimentação.

Em suas peças-paisagens, Stein não se detém a contar histórias, ela expõe o que acontece da maneira como é e não como poderia ser. Então, a cena pode ser vista como uma paisagem, uma imagem quase estática que, por meio de movimentos muito sutis, “[...] a escritora (Stein) apresenta o presente que, pouco a pouco, deixa para trás o passado e recebe novas informações do futuro” (AGUIAR, 2013, p. 86). Um “presente contínuo”, como é chamado por Stein, no qual, a partir de um “estacionamento” do tempo, as ações são insistentemente repetidas, mas nunca se repetem de maneira idêntica, porque, à medida que acontecem e gradualmente se modificam, são a própria reiteração de que o presente é constante. Como, por exemplo, neste trecho de “Bonne Année” (1916):

[...]
 Nós te demos isso.
 Sim.
 Eu te dei isso.
 Sim.
 Você me deu isso.
 Sim.
 Sim senhor.
 Por que eu digo sim senhor. Porque isso te agrada.
 [...]
 (STEIN, 2014, p. 107).

Cada sentença, apesar de ser muito parecida com a que a antecede, é vivida de um modo diferente, valorizando assim a experiência de um *estar-aí*. Deslocamentos sintáticos criados e recriados. A diferença insiste em um jogo temporal, no qual o tempo é desacelerado e distorcido através de um “presente contínuo”. O lugar da sentença é, de alguma maneira, modificado por meio de microvariações, que, por intermédio de um processo gradual e lento, desdobram as noções de tempo e ritmo.

Os recomeços sucessivos, as repetições, sugerem que a experiência sofria uma mutação temporal distinta de qualquer outra referência estilística existente na época em que Stein compunha seus textos. Frederick J. Hoffman (1961, p. 27) usa de uma noção esclarecedora sobre o “presente contínuo”,

[...] os objetos, diz ela (Stein), não se apresentam acomodados à percepção num tumulto de detalhes coloridos; eles são (como a experiência) escolhidos para uma mudança gradual, em que cada detalhe sucessivo preserva o que havia sido antes, modificando-se levemente e no espaço de um minuto.

Outra questão que pode ser observada, a partir da ideia de peça-paisagem de Gertrude Stein, é a de uma desfocalização – não hierarquização dos elementos constituintes dessa paisagem. As partes, os rudimentos, são equivalentes. Existe um cuidado, uma atenção que “desenha” os traços de maneira que nenhum se sobreponha aos demais, são elementos em presença e potencialidade e, apesar de um aspecto distorcido, modificado pela repetição, a poesia cênica de Stein é caracterizada, segundo Lehmann (2007, p. 103), por uma integralidade, e, por Joseph Danan, em o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (SARRAZAC, 2012, p. 135), como potência textual suscetível mais ao jogo com os diversos elementos materiais da cena (palco) do que destinada a ser uma “peça de teatro”.

As peças-paisagens de Stein acontecem pela via de um movimento contínuo de atualização e reatualização de um *estar-aí*, por isso nunca são a mesma coisa. Se está em constante transformação é porque não existe mais – pelo menos na cena contemporânea aqui delineada –, seja uma história a ser contada ou um tema centralizador. E, se não há mais histórias nem um tema distinto, não se pode dizer de maneira precisa que há um personagem. Nos textos de Stein, segundo o próprio Lehmann (2007, p. 104), não existem mais personagens identificáveis, são “figura(s) apenas(es) esboçada(s) de possibilidade indefinida”. Nesse sentido, a cena agora pode ser percebida também de uma maneira figural, escultural.

Os diferentes elementos que ocupam a paisagem (peça) são percebidos e “lidos” como “desenhos”, como figuras em relação. São formas esculpidas (inscritas), corpos que expõem suas fisicalidades. Em todo caso, para Stein “[...] muito mais importante era o sentido visual que a intrigava, a forma, cor, profundidade, dimensão e contextura da coisa vista”, que a representação de uma história – “uma peça para Stein não tem enredo, é pura atividade visível” (STEINER apud MOREIRA, 2007, p. 113). O que se percebe na paisagem é um corpo cênico instaurado e correlacional.

A paisagem tem a sua própria constituição e como uma peça afinal também deve ter sua própria constituição e pôr em relação uma coisa com uma outra, e como a

história não tem importância, já que todos nós contamos histórias, enquanto a paisagem nunca mexe mas está sempre em relação, as árvores com as colinas, as colinas com os campos e árvores e todos uns com os outros, qualquer porção deles com qualquer céu e também qualquer detalhe com qualquer outro detalhe, a história só tem importância se você gosta de contar histórias, mas a relação existe de qualquer maneira (STEIN, 2017, posição 62367, tradução minha)¹⁴.

Nesse sentido, a relação seria uma das características fundamentais na apreensão de uma paisagem. O que Stein ajuda a entender é a importância desse aspecto relacional da paisagem na cena, o *estar* das coisas sempre em relação. A cena arquitetada como paisagem se dá desde uma forma correlacional. Portanto, não é em vão que aqui a paisagem funcione como campo de força, como aquilo que serve tanto para apreender uma cena “pronta”, quanto para refletir as relações no e sobre processo criativo, um ambiente constituído por relações, do corpo com o espaço, o tempo e o texto, do espaço com o corpo, tempo e o texto, do tempo com o texto, o corpo e o espaço, do texto com o corpo, o espaço e o tempo. Um jogo infinito de relações a serem experimentadas, por virem. No mais, destaca-se que foi uma escolha da própria Stein falar da relação das coisas na paisagem.

O desejo de Stein foi fazer peças como paisagens e sobre esse *estar em relação* das coisas no palco. Lehmann (2007, p. 254), por sinal, ressalta que a noção de paisagem sonora no teatro (pós-dramático) tem como ponto de referência a própria ideia de peça-paisagem de Stein. De outra forma, até hoje esse desejo não parece ter desaparecido do âmbito do teatro. Atualmente, quando abordada a ideia de paisagem no teatro, as encenações de Robert Wilson são um exemplo expressivo de como o espaço da cena pode transfigurar-se em uma espécie de paisagem constituída intrinsecamente pelo aspecto relacional das coisas expostas no palco, tanto em um sentido visual como também sonoro.

Lehmann (2007, p. 127), no subtítulo *Wilson, ou a paisagem*, introduz a noção de paisagem dentro das perspectivas do Teatro Pós-Dramático e a interliga com o teatro de Robert Wilson. Com seu uso exclusivo da luz e do som e estrutura de movimentos simples, Wilson trouxe para o teatro uma visualidade e sonoridade únicas. No contexto deste estudo, refletir sobre a cena de Wilson em *Adam's Passion* e nos *Videos Portraits* é também refletir sobre as potencialidades de uma paisagem ligada à cena.

A partir das reflexões de Lehmann, sobre a cena de Wilson em relação com a paisagem, é possível pensar então em uma paisagem que está intimamente ligada às artes da

¹⁴ Na versão em inglês: “The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills to the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail, the story but the relation is there anyway” (STEIN, 2017, posição 62367).

cena contemporânea. No caso das obras *Adam's Passion* e *Video Portraits* de Wilson, vislumbra-se a experiência de olhar para uma paisagem, visual e/ou sonora, em virtude das próprias escolhas estéticas do encenador, a maneira como todos os elementos cênicos tendem a ganhar importância no conjunto da montagem. A seguir, uma breve definição de paisagem no contexto do Pós-Dramático:

Assim, o termo 'paisagem' ganha aqui o significado inerente à 'paisagem que aguarda o desaparecimento gradual do ser humano' de que fala Heiner Müller: inserção das ações humanas em um contexto da *história natural*. Como no mito, a vida aparece como momento do cosmos. O homem não está separado da paisagem, do bicho e da pedra. Um rochedo pode desabar em câmera lenta; bichos e plantas são agentes dos acontecimentos tanto quanto as figuras humanas. Quando o conceito da ação se dissolve de tal maneira em favor de um *acontecimento* de metamorfoses contínuas, o espaço da ação aparece como uma paisagem continuamente modificada por variações de luz, por objetos e formas que surgem e desaparecem (LEHMANN, 2007, p. 133).

Wilson e sua paisagem fez alargar as maneiras como o teatro poderia fazer uso do espaço teatral. O movimento em câmera lenta (procedimento comum em Wilson), por exemplo, desconstrói a ideia de ação do teatro dramático, transformando o espaço da cena em uma paisagem (visual e sonora). Os atores/figuras são alegorias enigmáticas, o espaço da cena é heterogêneo, pois o espaço funciona como uma "esfera poética de *conotações*" (LEHMANN, 2007, p. 131). A figura do ator é mais uma parte no/do espaço, parte de uma paisagem. O homem deixa de ser dominador da natureza, está em pé de igualdade com ela.

Para Lehmann (2007), Wilson é considerado um dos principais representantes do que o autor nomeia como teatro pós-dramático. Para o autor alemão, Wilson é uma das figuras da contemporaneidade que, juntamente com Richard Foreman, "trouxeram para o teatro um uso da linguagem inspirado em Stein" (2007, p. 104). Dessa maneira, é possível falar de trazer para o teatro o uso de uma linguagem inspirada na paisagem.

É imediatamente evidente a afinidade eletiva entre o teatro de Wilson e os textos e as 'peças-paisagem' de Stein. Tanto num caso quanto no outro se encontram a progressão minimalista, o 'presente contínuo', o aparente 'marcar passo', a falta de quaisquer identidades identificáveis; tanto num caso quanto no outro há um andamento peculiar que predomina sobre toda semântica, no qual tudo o que pode ser fixado se converte em variação e gradação (LEHMANN, 2007, p. 134).

Não é por acaso que Wilson trabalhou com técnicas de Stein¹⁵ e montou algumas de suas peças como, por exemplo, *Four Saints in Three Acts* (com música de Virgil Thomson –

¹⁵ Ver Luiz Roberto Brant de Carvalho Galizia (2004, p. 27), no livro *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*.

no Brown Theater / Houston Grand Opera, Houston, 26 de Janeiro de 1996) e *Doctor Faustus Lights the Lights* (com música de Hans-Peter Kuhn – no Hebbel Theater, em Berlim, Alemanha, 15 de Abril de 1992).

A cena de Wilson se caracteriza como um disparador que catapulta, que impulsiona a manutenção e desenvolvimento de um pensamento ligado à paisagem no teatro. A seguir, são expostos alguns trabalhos de Wilson que, de uma forma ou de outra, permitem refletir a cena em relação com a paisagem. Sem deixar de atentar também que nem toda encenação de Wilson é uma paisagem, por isso, aponta-se nessas obras, especificamente, alguns aspectos possíveis de serem problematizados como partes constituintes da paisagem.

Na cena de abertura da obra *Adam's Passion* (Estônia, Tallinn, 2015)¹⁶ (Imagem 6), ao som da música minimalista de Arvo Pärt e com o uso de movimentações muito lentas de luz, Wilson parece sugerir ao espectador a vivência de uma experiência peculiar, atípica: visualize a música e ouça a imagem. Tanto a música de Pärt quanto a encenação de Wilson suscitam um estado hipnótico de suspensão, que altera o tempo da experiência e faz do espaço o próprio desdobrar do tempo.



Imagem 6 – *Adams Passion*, direção de Robert Wilson, 2015, Tallinn, Estônia.
Fonte: Foto de Kristian Kruuser / Kaupo Kikkas.

¹⁶ Os subtítulos que dão nome aos quatro atos da obra *Adam's Passion* (*Sequentia*, *Adam's Lament*, *Tabula rasa* e *Miserere*) são alguns dos principais trabalhos de Arvo Pärt. A música *Sequentia* foi criada por Pärt, composta para este trabalho e dedicada a Wilson.

O uso das cores, o tom azulado da iluminação, o cenário, a fumaça, as ações dos performers, os figurinos, a maquiagem (pálida) e a música, todos esses elementos justapostos em cena produzem uma atmosfera feita de desaceleração, de descontinuidades que prezam pela criação de um espaço que é construído através da presença e relação das coisas no palco (Imagem 5). *Adam's Passion* parece propor ao espectador a vivência de uma experiência da meditação, não no sentido apenas de reflexão, mas, sobretudo, no sentido concreto do próprio acontecimento, na maneira como ocorre, a forma-imagem que é exposta, o som que é ouvido.

A cena composta por Wilson aspira, independentemente do prisma da beleza da imagem de um conjunto cênico exposto, a uma *poesia cênica integral*. A maneira como o encenador opta em trabalhar, organizar, distribuir os diferentes elementos, forma um quadro cênico sem molduras, sem início, meio e fim, sem o desenrolar de uma história, apenas o desdobramento da paisagem. Os elementos cênicos na cena de Wilson se expressam pelas suas próprias formas, não necessitam de outro elemento para dar sentido a sua presença. O sentido está no espectador/receptor/leitor da obra – é o espectador que, a partir do que vê, faz ser para si mesmo.

Em *Adam's Passion*, Wilson não faz uso de texto, ao passo que, na encenação *Fables de la Fontaine* (Comédie-française, Paris, França, 2004), é nítido o fato de que o texto declamado pelos atores busca explorar outras dimensões expressivas da voz em jogo com as palavras (uso de diferentes entonações e efeitos sonoros). Dessa maneira, Wilson emprega procedimentos que possibilitam criar relações concretas entre o texto, as palavras e, respectivamente, os sons destas.

O encenador expõe e revela as potencialidades presentes nos outros elementos que compõem a cena, a iluminação, o texto declamado *in off*, o emprego de sonoridades e o uso de mecanismos que possibilitam dar vida à cena funcionam, por eles mesmos, como acontecimento cênico, ou, ainda, como uma *dança das coisas*. A arquitetura cênica, a distribuição dos atores no palco e o estilo de movimentação contribuem para a apreensão de uma situação (cênica) paisagística. De modo que, por mais que o foco da atenção se modifique, alterando de um *performer* para outro, a cena mantém seu aspecto de conjunto.

Na ópera *Madama Butterfly* (National Opera, Paris, França, 1993), o que Wilson faz, para além de representar o texto, a história, é destacar, mediante um estilo próprio, os outros elementos da representação (a luz, a movimentação, o cenário, o figurino). O encenador cria uma justaposição entre os elementos, ao mesmo tempo que eles permanecem com suas potencialidades individuais. A movimentação, por exemplo, poderia compor uma coreografia sem o uso do texto falado, assim como o jogo de luz poderia existir independentemente

(Imagem 7). Wilson é um operador que faz funcionar a seu modo todo esse conjunto cênico, a paisagem.



Imagem 7 – *Madama Butterfly*, direção de Robert Wilson, 1993, Paris, França.
Fonte: Foto de Florian Kleinfenn.

Outro exemplo passível de problematização como paisagem é o trabalho que Wilson desenvolve nos seus *Video Portraits*¹⁷, o diretor fala que “em casa, eles são como uma janela na sala ou o fogo na lareira” (WILSON apud VIDEO PORTRAITS..., 2010, p. 15). Na opinião de Wilson, o vídeo redimensiona o espaço, seja na forma de retrato, natureza-morta ou paisagem, de modo que isso vai depender da distância do objeto em relação ao indivíduo (WILSON apud VIDEO PORTRAITS..., 2010, p. 15). Lembrando que Cauquelin (2007) faz uma analogia sobre a ideia de paisagem com o próprio ato de olhar pela janela, em que esta funciona como um dispositivo que nos permite ver a paisagem. No entanto, a paisagem continua para além da moldura, do parapeito da janela; “[...] existe, pois, uma desmedida na medida, ou, mais exatamente, a medida só pode ser construída em um horizonte de desmedida” (CAUQUELIN, 2007, p. 140).

¹⁷ Um trabalho híbrido entre o vídeo, a fotografia e o teatro. Wilson já havia idealizado o projeto na década de 1970 (nomeado ‘VIDEO 50’), mas apenas a partir de 2004, em parceria com a Voom HD Networks, o trabalho conseguiu ser desenvolvido (principalmente pelos recursos financeiros disponibilizados pela Voom). Os videorretratos (‘retratos vivos’ feitos em alta tecnologia - Full HD) criam uma espécie de catálogo da vida. Cada retrato corresponde a um ideal construído a partir de associações de imagens, sons, conceitos e histórias (*Robert Wilson Video Portraits: Catálogo de Exposição*, Santander Cultural, 2010).

O que Wilson faz com seus *Video Portraits* é gerar no observador a sensação de continuidade, “um horizonte de desmedida” (CAUQUELIN, 2007, p. 140). Uma continuidade que acontece entre aquilo que é visto e aquilo que é escutado. Essa continuidade não é uma fusão no estilo de uma *Gesamtkunstwerk* (Obra Total), como no drama wagneriano; no trabalho de Wilson, os elementos caminham uns ao lado dos outros e se potencializam, sem se fundir – essa continuidade se dá a distância.

Em seus videorretratos há uma suspensão de significados. Os movimentos são desacelerados e a noção de tempo é ampliada. O formalismo em Wilson tem como propósito permitir que o espectador crie seu espaço mental (SALGADO apud VIDEO PORTRAITS..., 2010, p. 60). A lentidão do movimento concede ao espectador tempo de imaginar suas próprias histórias ou de simplesmente apreender o máximo possível de detalhes, visuais e sonoros. Wilson elimina as fronteiras que aprovisionam o olhar e a audição, ele trabalha com o paralelismo e o contraponto fora dos marcos que buscam enquadrar aquilo que é visto e escutado. A paisagem sonora de Wilson é um espaço de associações que acontece na consciência do espectador.

O espaço visual e o espaço sonoro criam outro espaço, o da imaginação (LEHMANN, 2007, p. 255), que abrange tanto a própria cena como também o espectador. Abre-se a cena para uma série de referências sonoras e visuais que possibilitam ir sempre além daquilo que é ouvido e/ou mostrado, criando, assim, um espaço sem limites, no qual o espectador é responsável por criar suas próprias “histórias”, de acordo com sua própria experiência e não como indivíduo passivo, suscetível apenas a interpretar aquela moldura clássica de início, meio e fim.

Para Lehmann (2007, p. 13), o teatro de Wilson é a alegorização do próprio teatro como lugar de percepção do espaço e do tempo. Trata-se de compreender o teatro como lugar alegórico da morte: “o corpo do teatro é sempre da morte” (poética da morte). Ou seja, o teatro como espaço-tempo de corpos que vivem um presente de dissolução (morte), o que ocasiona posturas éticas, afetivas e históricas. Wilson (e sua paisagem) transformou de modo expressivo a maneira como o teatro pode fazer uso do espaço; seu teatro é feito de metamorfoses. Na cena, a ação acontece na forma de paisagem, que é gradualmente modificada pela ação da luz, dos objetos e formas que aparecem e desaparecem (LEHMANN, 2007, p. 133). É um teatro de fenômenos ao invés de ação, de imagens ao invés de atores individuais e da contemplação ao invés da interpretação. Um teatro do olhar e do escutar.

Marcelo de Andrade Pereira (2014a), no artigo *The full and the Void in the Theatre of Robert Wilson* (O cheio e o vazio no teatro de Robert Wilson), destaca que o trabalho de

Wilson não pode ser visto, interpretado, de uma só maneira, de modo que isso reduziria o potencial de interação dos diversos elementos (sonoros, visuais) da cena. Wilson, em seus diferentes trabalhos (encenações, óperas, *video-portraits*), tem a capacidade de criar paisagens, entendidas a partir daquilo que o olhar de cada um capta no decorrer do tempo e das mudanças espaciais (PEREIRA, 2014a, p. 134). Há uma artificialidade no trabalho de Wilson que dispensa o caráter de profundidade. Ele procura, nesse sentido, explorar a superficialidade, a naturalidade e a nitidez das coisas.

Relaciona-se o aspecto de superficialidade da cena produzida por Wilson com a ideia de horizonte, que é intrínseca à noção de paisagem. Essa relação se dá pela via do espectador, que, ao contemplar a nitidez das coisas expostas na cena, tem como “tarefa” correr esse horizonte, que é da dimensão da *imaginação*, isto é, cabe ao receptor criar/participar/percorrer a paisagem e dela apreender o que for de seu interesse. De qualquer modo, na cena de Wilson nada é fixado, tudo é transição.

O teatro de Wilson é um teatro das metamorfoses. Ele atrai o espectador para o mundo do sonho das transições, das ambiguidades, das correspondências: uma coluna de fumaça também pode ser a imagem de um continente, uma árvore se torna uma coluna coríntia e depois as colunas se transformam em chaminés de fábricas. Triângulos sofrem uma mutação e viram velas, para depois se converterem em tendas ou montanhas. Tudo pode ter sua escala de grandeza modificada, como em *Alice no país das maravilhas*, obra sempre lembrada pelo teatro de Wilson. Seu lema poderia ser: ‘Da ação a transformação’ (LEHMANN, 2007, p. 129).

Stein apresentou a possibilidade de um teatro na forma de paisagem. Wilson fez ver e escutar a paisagem na forma de teatro. Resta então perceber a paisagem e, da experiência que se estabelece com ela, deixar-se afetar por essa *presença* e esse presente constante, feito de relações e de transformações, de uma certa liberdade para experimentar outros modos de se relacionar com a cena. Galizia (2004 p. 32) sublinha que uma característica sempre subsistiu na forma de pensar de Wilson, a convicção de que o “público deveria visitar o teatro da mesma forma que vivencia uma visita ao parque”. De modo que,

[...] o público não se sinta impedido de ir e vir independente do que esteja acontecendo no palco, como se as cenas fossem apenas paisagens, sempre se transformando, mas independentes de um início ou de uma sequência de eventos organizados de forma narrativa (GALIZIA, 2004, p 32).

O espectador necessita trabalhar firmado em sua própria liberdade artística, participar criativamente do espetáculo (GALIZIA, 2004, p. 32). Sobre a encenação *Eu estava sentado em meu pátio este cara apareceu eu pensei que estava enlouquecendo*, Galizia (2004, p. 36) aponta que, “[...] seja qual for o significado atribuído pelo espectador a um determinado

segmento, este será logo transformado pelo segmento seguinte, e assim por diante, de forma que o monólogo vai progredindo sempre no âmbito desse jogo”. Nesse jogo, nesse movimento que torna o palco um ambiente de palavras, o texto também passa a funcionar como paisagem. Wilson transcreve palavras e expressões, não cria uma construção poética formal (GALIZIA, 2004, p. 32), não deixa espaço para o pensamento racional. O público tem a tarefa de preencher esse vazio de significações.

Galizia (2004) nomeia um dos capítulos do seu livro (*Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*) como *Eu estava sentado no meu pátio este cara apareceu e eu pensei que estava enlouquecendo: uma paisagem de palavras*, e observa ainda que Wilson, ao criar alguns de seus textos, parte de técnicas evocadas pela própria Stein, buscando nesse sentido “minimizar o significado e enfatizar o elemento sonoro” (GALIZIA, 2004, p. 27) daquilo que é dito, criando uma paisagem sonora. Por esse caminho, o que acontece em cena não é a destruição de uma tradição texto-centrista, e, sim, a criação de um “espaço”, que, antes de querer fixar qualquer linguagem lógica, expõe a voz, os sons, a fala e as palavras, na qualidade de sua materialidade, podendo existir em diferentes timbres, entonações, intensidades, tempo e ritmo. Ou seja, o modo como essa paisagem sonora apresenta-se no espaço.

Com isso, pode-se inferir que, uma das contribuições de Wilson para o melhor delineamento do objeto de análise desta pesquisa, é a possibilidade de reconhecer potencialidades tanto visuais quanto sonoras da paisagem no âmbito do processo criativo em teatro. Ao ser conjunção (um todo apreendido em suas relações possíveis), a paisagem, para além do seu aspecto fortemente visual, também é sonora. Não em um sentido ilustrativo/narrativo, de criação de um plano de fundo para a montagem cênica, mas, sim, na produção de uma paisagem sonora única à cena, é a construção de uma experiência de *poesia sonora integral*.

O trabalho de Wilson é um tipo de meditação ao invés de distração, a partitura da obra se dá a partir do encontro ou, ainda, do embate da estrutura visual com a estrutura sonora, e o espetáculo é concebido segundo tal condição. No trabalho do encenador, tudo é calculado, organizado, sem espaço para o acaso. O texto em Wilson, por exemplo, é uma partitura musical que combina vozes; a voz é movimento e não significado. O corpo do ator não é submisso ao texto, mas se dedica a potencializar os aspectos sonoros do texto.

Nos próprios *Video Portraits* de Wilson, nos quais “[...] o gesto da voz e do corpo se deslocam, produzindo a continuidade de ambos [...] Para R. W. o som sempre ocupa espaço, não é possível pensar ou sentir o som sem atender, ao mesmo tempo, ao espaço que este som

está ocupando” (SALGADO apud VIDEO PORTRAITS..., 2010, p. 57). É nesse sentido de apresentação, ação, exposição de uma materialidade ligada à cena, tanto visual quanto sonoramente, que a paisagem é refletida aqui como performatividade.

Logo, como pode funcionar a performatividade da paisagem vista desde o viés do trabalho de Stein e de Wilson? Sendo a paisagem um dispositivo passível de ser performativo, porquanto está tanto ligada aos fenômenos do corpo (de quem faz/vê/sente) quanto da natureza (o mundo como coisa vista/sentida), como experiência que se manifesta no cotidiano de forma evidente ou não, pensa-se aqui que ela pode operar no processo criativo (percurso e apresentação) desde uma perspectiva fenomenológica.

Em outras palavras, a paisagem como noção para pensar a descrição, análise e reflexão do processo criativo, como dispositivo pensante de características singulares à experiência do processo a partir de uma generalidade. Portanto, ela é um campo de força correlacional, de um “todo”, de uma “tonalidade afetiva”, de uma “geografia dos afetos” na fabricação cênica. Com efeito, os trabalhos de Stein e de Wilson destacados a cima inspiram refletir sobre a paisagem como performatividade.

Segundo Stein, como sobredito, uma das características da paisagem é a relação das coisas com as coisas, apreendidas em um campo de visão, que se entende como móvel, visto que o olhar pode se mover e com isso a paisagem também. Por isso, a paisagem é entendida como um tipo de concretização da presença das coisas em constante transformação, o “presente contínuo”.

A *presença* então é, por certo, correlativamente, outro aspecto da paisagem. A presença é uma *noção*, no sentido explicitado na introdução desta escrita: como aquilo que, diferentemente dos conceitos científicos rígidos, dá conta de corresponder aos fenômenos de ordem cênica, como aquilo que só se pode saber quando experimentado no corpo.

Dos tantos sentidos que a noção de presença pode explicar, como aponta Icle (2011), os que interessam aqui são: do ponto de vista espacial (estar em presença) ou na perspectiva temporal (quando *se está no presente*). Isso, pois, conecta-se diretamente com aquilo que foi abordado na argumentação sobre a paisagem como materialidade da comunicação. No campo específico das artes da cena, a presença, segundo Icle (2011, p. 15),

[...] se confunde com a própria atuação, pois as práticas performativas não são outra coisa, senão as artes da presença. É preciso estar em presença do público para fazer acontecer o que chamamos de teatro, dança, espetáculo, performance. Por isso, a presença, paulatinamente, começa a ser empregada, não apenas como qualidade, mas também como natureza da atuação do performer. Qualidade e natureza que se hibridizam na busca do performer.

Ainda que os textos de Stein “praticamente não foram montados e tiveram mais o efeito de provocações produtivas” (LEHMANN, 2007, p. 102), o que se preza aqui é o desejo e o trabalho inovador da autora, que possibilita horizontalmente refletir sobre um aspecto performativo da paisagem. De fato, é possível considerar que seus textos (peças-paisagens) podem ser performativos, como escrita experimental e como escrita que em sua forma exige do leitor um outro tipo de atitude (leitura). Sua escrita performa como coisa concreta própria e faz com que o leitor performe no próprio ato de leitura, a palavra como presença movimentada afetos.

Com isso, é na paisagem como dispositivo relacional que se identifica a presença das coisas, tanto no sentido de corpo/ser presente, quanto no sentido de objetos e lugares presentes. A noção de presença se conecta, então, com a de performatividade, pois tratar-se-ia de “qualidade e natureza que se hibridizam na busca do performer” (ICLE, 2011, p. 15). Qualidade, como em níveis de atenção, e, natureza, como fisicalidade/corporeidade do performer/leitor/receptor. Uma vez que as artes da cena é algo que somente se realiza junto com a presença de um público, o que se nota é que, tal qual um leitor que performa ao ler um texto (Paul Zumthor), o espectador também pode ser uma fonte de performatividade ao assistir a cena, no caso, a cena como paisagem.

Assim, identifica-se que a obra de Wilson, mirada pela noção de paisagem como pressuposto para ver um todo, incita um olhar do público para ver/sentir uma paisagem (cênica) que, antes de contar algo (uma história), mostra algo para ser “lido” por meio de sua autonomia (como uma paisagem visual que pode existir independentemente da paisagem sonora, como no caso de *Adam's Passion*). Alguma coisa que em sua presença/ação performa algo, no sentido de que primeiro interessa a forma singular pela qual se faz presente. Em suma, as paisagens de Wilson analisadas aqui, inspiram a falar sobre a não-referencialidade.

A partir disso, entende-se que um dos aspectos da performatividade, a saber, a não-referencialidade, é o que aqui se correlaciona com o trabalho de Wilson. É na apresentação de paisagens visuais e sonoras únicas que o encenador constitui identidades de caráter instável, pois não fixa a “representação” em algo pré-existente. Por meio de formas “abstratas” faz processar níveis de sentido, desestabiliza relações dicotômicas. A cena de Wilson é não-referencial na medida em que gera identidades autônomas, que se reatualizam no próprio ato de repetir: é *performatividade em ação*. E se por vezes Wilson “monta”/adapta uma obra de cunho literário ou dramático é, pois, mediante da desconstrução, isto é, o deslocamento dos signos, que o encenador consegue tornar suas paisagens em coisas autônomas.

Apontaram-se aqui aspectos do trabalho de Wilson e Stein que possibilitam criar conexões com a noção de paisagem na perspectiva da performatividade nas artes da cena contemporânea. Wilson pode ser performativo visto que suas formas, antes de serem teatralidades, constituem-se como realidade não-referencial. Stein pode ser performativa, tendo em vista que, a partir de seus interesses (teóricos) e suas peças-paisagens, enseja hoje atender para o aspecto da presença, uma vez que, ao pôr as coisas em relação em sua forma escrita experimental, faz ver tanto a qualidade quanto a natureza dos signos (cênicos) como dispositivos em potência, desestabilizadores de relações dicotômicas que reprimem, pois impõem no criador e no espectador formas fixas/imutáveis.

Seria possível ainda apontar para outras características que as obras destacadas dos artistas sugere a pensar, tais como o uso de tecnologias como aspecto performativo em Wilson, ou então o teatro de Stein como pré-história do que vem a ser um não-antropocentrismo na cena contemporânea e horizontalmente no teatro performativo, este posto em pé de igualdade com o teatro pós-dramático. Contudo, o que interessou aqui foi incitar o trabalho de ambos os artistas como propulsores possíveis de um conhecimento singular sobre a paisagem como campo de força para o processo criativo.

De mais a mais, as conexões entre os dois artistas (Stein e Wilson) parecem axiomáticas, como bem se procurou exprimir ao revisitar Lehmann (2007), Sarrazac (2012) e Pavis (2017). No contexto desta dissertação, a perspectiva ao argumentar sobre ambos os artistas é operante, ou seja, faz reluzir um todo, na medida em que a relação deles com a paisagem é evidente. O que restou então aqui foi criar entremeios da prática (as peças-paisagens de Stein e as obras *Adam's Passion/Videos Portraits* de Wilson) com a teoria (da paisagem como performatividade), a fim de provocar reverberações nem sempre audíveis em uma primeira escuta, pois habitam uma margem possível na criação de uma “experiência intelectual” (ADORNO, 2003, p. 29).

3 O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO *QUIERO QUE TODOS ME MIREN*: DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DA PAISAGEM

Neste capítulo, o autor pretende refletir sobre o processo de criação do espetáculo *quiero que todos me miren*, por ele dirigido. Enfatiza-se que esta dissertação se apoia no entendimento de que tanto o percurso criativo, quanto a apresentação (pública) da obra, são partes constituintes do processo como um todo. Para tanto, em um primeiro momento, propõe-se relatar o trajeto artístico realizado para a construção do espetáculo, ao considerar singulares modos de como a noção de paisagem pode operar no percurso criativo da obra. Em um segundo momento, pondera-se sobre como o espetáculo (o objeto estético) pode ser refletido em relação com a noção operacional de paisagem. Ambos os momentos são pensados desde a relação entre a materialidade (do espaço concreto) e a performatividade (do performer), bem como no imbricamento entre a materialidade do performer e a performatividade do espaço, aspectos por intermédio dos quais se pensa a própria paisagem.

Optou-se aqui por relatar o processo desde suas partes, visto que, dessa forma, evidencia-se a construção de uma atmosfera que, conseqüentemente, caracterizou os ensaios e o espetáculo “final”. Assim sendo, a ordem dos fatores, os exercícios realizados, as músicas utilizadas, enfim, o como se deu a prática, imprimiu sobre o processo criativo a possibilidade de se verificar aqui a paisagem como noção operativa em artes da cena. Descreve-se o percurso criativo e o espetáculo, no sentido de trazer para a especificidade da escrita um olhar sobre o objeto, ponto de vista que obviamente não dá conta de transpor à forma textual “a” verdade sobre aquilo que aconteceu.

Suspeita-se dessa perspectiva fiel à descrição, em razão de ser impossível transferir para a escrita o que de tão valioso a cena resguarda, o instante presente, a presença como potencialização de uma performatividade, a *performatividade em ação*. Por descrição, prefere-se entender que ela faz ver um todo, ela recria alguma coisa que em sua integralidade foi vivida, é reinvenção. Icle (2019) usa de um argumento elucidativo:

[...] uma sensação de presença, um efeito performativo na descrição se sobrepõe quando a relação com o objeto descrito é reinventada. Nesse tipo de autoridade, a descrição é reinvenção do vivido; ela, embora originária na performance, emana também do leitor e não apenas de uma suposta fonte originária, como o artista (da intenção). Longe de querer comunicar, de querer expressar uma verdade perdida na presença da performance passada, essa autoridade encontra lugar na recriação da experiência (ICLE, 2019, p. LII).

A descrição do espetáculo visa então a dar uma noção sobre aquilo que em sua integralidade aconteceu, fez-se presente. De fato, retomada do autor sobre o processo da obra,

está influenciada pelo olhar daquele que dirigiu (ele próprio), todavia, a perspectiva não é a de rever um percurso pessoal no âmbito do objeto, e, sim, de tratar “de uma rede complexa de relações, impossíveis de serem definitivamente apreendidas” (ICLE, 2019, p. XXXVII). À luz das considerações de Icle (2019), e da própria prática realizada na e para a construção da obra, o que se reconhece e que se tem tentado externar desde o início desta escrita, é o valor performativo da paisagem às artes da cena.

Assim, o que se descreve sobre o objeto cênico em questão é, também, seu caráter transformador, nesse sentido, a prática sobre a qual se reflete não somente existiu como objeto cultural/acadêmico, como também colocou seus *performers* em prática; com isso, obviamente, transformam-se os sujeitos. Prática que, por meio de seu acontecimento processual (percurso e apresentação), forma, (per)forma, (des)forma e (re)forma, é ato (trans)formador de corpos notoriamente interessados no fazer cênico.

No contexto desta escrita, o autor considera a possibilidade de que o *quiero que todos me miren* contém uma potência performativa, que tem a ver com saberes nem sempre apreensíveis em um primeiro olhar. “Trata-se, entretanto, de conceber “performativa” como a qualidade da performance, como aquilo que produz no interior de uma performance uma potência em ato” (ICLE, 2019, p. XXXIX). A potência em ato, a performatividade em ato, tem mais a ver com um tipo de conhecimento sempre a ser descoberto, uma vez que é efêmero e revelador, do que propriamente a abordagem de algo que já é conhecido, a aplicação de conceitos endurecidos pelo resultado. O experimento cênico não só expõe “resultados”, uma apresentação para um público, como coloca, sobretudo, o processo de experimentar em “pé de igualdade” com o “resultado”.

3.1 O PERCURSO CRIATIVO DO *QUIERO QUE TODOS ME MIREN*

O espetáculo *quiero que todos me miren* contou com a participação de sete *performers*, alunos de diferentes semestres do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). A criação ocorreu em três etapas, que orientavam o processo a partir da construção de cenas nascidas da relação com a materialidade; cenas criadas por intermédio do jogo dos *performers* com objetos, tecidos, sonoridades e a concretude do espaço, sem a existência de um texto dramático e/ou de temas pré-definidos. Entretanto, não foi uma teoria prévia sobre a materialidade que objetivou a criação de cenas, e, sim, a própria prática realizada na construção da obra que *a posteriori* possibilitou fazer uso de tal conceito. No

mais, o autor toma emprestadas as palavras de Agamben, que diz que, “[...] quem conhece a prática da pesquisa nas ciências humanas sabe que, ao contrário da opinião comum, a reflexão sobre o método geralmente não antecede, mas é posterior a essa prática” (AGAMBEN, 2019, p. 7).

A prática na primeira etapa envolveu então o trabalho de criação de cenas em face de improvisações realizadas em relação com os “estímulos” (músicas, objetos, tecidos e roupas). Ações (cenas) foram criadas sem a necessidade de haver um sentido que as interligasse. O trabalho criativo sucedeu por intermédio do jogo dos participantes com os mais diversos “estímulos” que eram propostos pelo diretor. Entre os “estímulos” estavam roupas, imagens (projetadas) e músicas (reproduzidas), todos escolhidos aleatoriamente. O modo aleatório foi colocado em marcha para que não houvesse uma identificação psicológica mais profunda. Ou seja, uma investigação criativa no limite ético-estético de uma *poiética* da frivolidade. Tratava-se de uma experimentação que explora a superfície das coisas.

As músicas reproduzidas foram um elemento importante para o jogo de criação. Dentre os artistas tocados estavam Celly Campello, Wanderléia, Erasmo Carlos e Trio Esperança (figuras importantes da Jovem Guarda), como também cantores da Música Popular Brasileira, tal como Tetê Espíndola, Rita Lee e Tom Zé. Ou, ainda, músicas estrangeiras, francesas (Oi Va Voi, Paris Combo e Edith Piaf), africanas (Amadou e Mariam), argelianas (Tinariwen) e suecas (Detektivbyran). Tais tipos de músicas influenciaram na construção de uma atmosfera despojada, característica da obra em questão.

Durante as improvisações feitas pelos integrantes, algumas cenas eram selecionadas, os critérios de escolha dessas cenas foram: o quanto o ator estava envolvido com seus atos, a imagem que a própria cena projetava, atos que potencializavam a relação com o espaço e situações que de alguma maneira estavam próximas da linguagem cênica que vinha sendo construída nos ensaios. No decorrer dessa etapa, foram construídas cerca de 14 cenas, algumas como atos coletivos e, outras, em forma de solos.

A procura por um espaço externo que pudesse abrigar a cena começou antes mesmo de os ensaios principiarem, ou seja, esse era um vetor do processo. Desde essa fase primeira de busca, diversos foram os espaços visitados, desde uma lavoura (Imagem 8) até um campo aberto (Imagem 9).



Imagem 8 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Maurílio Bertazzo.



Imagem 9 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Maurílio Bertazzo.

No entanto, o espaço escolhido foi os arredores do prédio Multiuso da UFSM. A causa da seleção de tal espaço decorreu de alguns aspectos daquele local, por exemplo, o prédio (Multiuso) e sua estrutura arquitetônica (Imagem 10), o gramado em frente ao deck, a pista de

caminhada que atravessava a cena e o lago contíguo a essa pista (Imagem 11), características que por si imprimiam qualidades potentes, pois apresentavam formas externas a propiciar movimentos cênicos deveras inusitados, como entradas e saídas.



Imagem 10 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Maurílio Bertazzo.



Imagem 11 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Maurílio Bertazzo.

No momento inicial do processo, as cenas foram criadas em sala de ensaio, pois a escolha de um espaço potente demandou tempo e experimentações nos locais preliminarmente cogitados. Desde a criação em sala de ensaio, os performers foram estimulados pelo diretor a criarem cenas em relação com a concretude dos “estímulos” como, por exemplo, no jogo dos performers com a grande extensão da sala, o que proporcionou a construção de cenas conjuntas, na forma de “coro”, como um “corpo coletivo” (Imagem 12).



Imagem 12 – *quero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Maurílio Bertazzo.

Depois de escolhido o espaço, a prática passou a ser realizada naquele local, com isso, a estrutura cênica como um todo foi afetada pela materialidade do espaço, transformações ocorreram e novas cenas foram criadas. Entradas e saídas de cena se alteraram, como quando os performers saíam de cena e entravam por baixo do público (embaixo do deck onde o público estava no dia da apresentação). Assim, o trânsito entre a cena em relação com o espaço e o espaço em relação com a cena modificou o processo como um todo.

Os *performers* passaram a criar e recriar novas formas/atos, por exemplo, de interação com as pessoas que durante os ensaios (e a apresentação) continuavam caminhando na pista, ou, ainda, de execução de ações no próprio prédio Multiuso, quando uma performer passou a executar sua cena no telhado (Imagem 13). De outro modo, o espaço intervia também com suas possibilidades de perspectiva, imagem e reverberação de som. Eminente, então, é a importância que o espaço teve para que a cena acontecesse da maneira como se deu, e que de

outra forma não poderia ser, uma vez que seria uma outra coisa, e não o espetáculo *quiero que todos me miren*.



Imagem 13 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

A segunda etapa do processo de criação abrangeu o trabalho dos *performers* com alguns trechos textuais selecionados aleatoriamente da obra *Livro Sobre Nada* (1996), de Manuel de Barros (1916-2014). Cada participante trabalhava seu trecho e, em conversas do grupo, estudavam-se (na prática) maneiras de como o texto de Barros poderia ser dito, os momentos, os tempos e os ritmos da fala do texto. No decorrer dessa etapa, percebeu-se que, devido à amplidão do espaço, seria preciso recorrer a outras formas de enunciação dos textos para que o som pudesse se dissipar pelo espaço efetivamente.

Assim, os textos (cenas-áudio nomeadas como “estações”) foram gravados e editados em computador, as vozes sofreram alterações como, por exemplo, na velocidade da fala e nos tons (graves e agudos). Ao serem reproduzidos *in off*, os áudios já não pertenciam às pessoas que respectivamente os gravaram. Dessa maneira, durante essa etapa experimentações foram empreendidas no sentido de criar um tipo de mixagem, que poderia causar certo estranhamento na relação entre o texto reproduzido e as formas/figuras cênicas, entre o *performer* “dono da palavra” naquela “estação” e o áudio reproduzido. Outro elemento empregado para a emissão dos textos foi um alto-falante (Imagem 14).



Imagem 14 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Chistina Miño.

Com isso, nota-se que o uso desses dispositivos e a especificidade sonora que eles conferiam à cena, juntamente com os outros sons produzidos pelos *performers* e aqueles característicos do local, decerto possibilitam aqui ao autor reconhecer uma paisagem sonora particular à obra. No decorrer dessa etapa, foram criadas cinco “estações” a partir do texto de Barros (1996, p. 51), como do trecho a seguir:

Nasci para administrar o à-toa
 o em vão
 o inútil
 Pertença de fazer imagens.
 Opero por semelhanças.
 Retiro semelhanças de pessoas com árvores
 de pessoas com rãs
 de pessoas com pedras
 etc. etc.
 [...]

A terceira etapa do processo compreendeu o trabalho de justaposição das cenas criadas na primeira etapa com as estações produzidas na segunda etapa e o trabalho de junção e aprimoramento da estrutura integral do espetáculo no Espaço Multiuso, sem a obrigação de um sentido ou significado conectivo entre as cenas e os áudios-situações. Em um primeiro momento dessa terceira etapa, o diretor optou por criar uma espécie de coreografia em relação

com o espaço. Em um segundo momento, deu-se início a um tipo de trabalho mais específico, abrangendo a experimentação de possíveis transições entre todos os atos em relação com o espaço.

O trabalho com essas transições partiu do objetivo de criar ligações que produzissem na cena um acontecimento mais dinâmico, numa relação específica com o espaço, tal como na cena “fantasmas”¹⁸, em que, paulatinamente, os performers saíam por baixo do *deck* (na apresentação o público foi acomodado em cima do *deck*) e caminhavam em direção ao lago, no qual deixavam o diretor à deriva (Imagem 15).



Imagem 15 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

¹⁸ Ver Quadro 1.

3. 1. 1 O processo da cena “fantasmas”

Por intermédio da cena “fantasmas” em específico, o autor pensa aqui o percurso transcorrido para sua criação, escolhe a descrição e a análise de uma cena, em particular, visto que esta parece de modo próprio poder dar uma noção de como o percurso de criação da obra ocorreu, ou seja, uma noção do comum, o processo em sua integralidade. Evidentemente, cada cena teve seu próprio percurso desenvolvido, todavia, identificam-se aqui aspectos na cena “fantasmas” que, de forma geral, podem ser, em diferentes níveis, observados na criação das outras cenas, e que podem caracterizar o processo como um todo.

“Fantasmas” (Imagem 16) foi engendrada a partir da conjunção de quatro ações, principalmente, criadas durante as improvisações da primeira etapa (no jogo entre os performers e os estímulos – músicas reproduzidas, objetos, tecidos e roupas), e no trabalho de conjunção dos atos da terceira etapa.



Imagem 16 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Maurílio Bertazzo.

No esquema a seguir (Imagem 17), o autor descreve as ações e como no decorrer do processo elas foram se transformando.

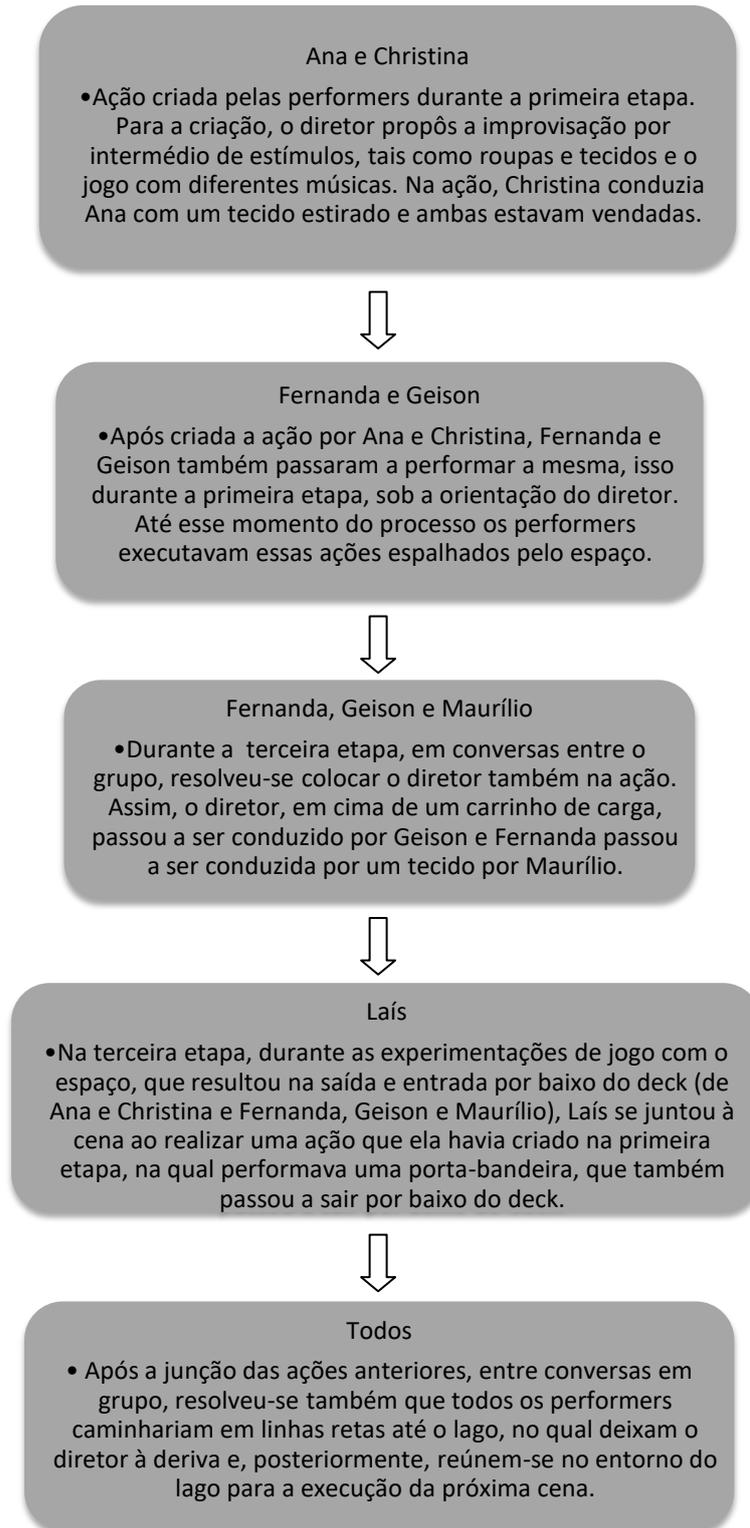


Imagem 17 – Esquema das ações desenvolvidas em *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013.
Fonte: Elaboração de Maurílio Bertazzo.

Enfatiza-se que, sem uma preocupação que desse significado às ligações feitas entre as ações e cenas, o sentido estava muito mais em um aprimoramento conectivo em termos de

estrutura e trânsito de uma coisa para outra. A seguir, o depoimento¹⁹ de uma das participantes do espetáculo ajuda a ter uma noção sobre o como se deu o percurso criativo pelo viés de criação das figuras cênicas.

Com certeza uma experiência gratificante. No meu ponto de vista, um trabalho de experimentação e criação do diretor em conjunto com o ator, que não mais representa, mas que cria ao longo do processo (a figura que se constrói vai se delineando com a ajuda do diretor). Um trabalho difícil para quem tenta colocar explicações para tudo que é realizado, para mim um processo um pouco sofrido já que como disse antes, não é representar uma personagem, mas sim de se colocar como criadora de algo que poderia não dar certo, de se arriscar e se jogar. Um trabalho, como disse antes, difícil no começo e que no final acaba sendo prazeroso porque cada um acaba se deparando com seus próprios medos e inseguranças. Um processo de crescimento pessoal que envolve tanto o eu e a relação com o outro (o diretor, o companheiro de cena e o espectador) (MIÑO apud SCHUQUEL, 2014, p. 59).

São perceptíveis características do processo, por exemplo, quando os performers iniciam o percurso criativo e se deparam com as propostas do diretor (improvisações em relação com os estímulos), na perspectiva de fazer de ações improvisadas as próprias cenas, ao distanciar o processo de alguns métodos tradicionais de criação, que usam de jogos improvisacionais para, posteriormente, criar cenas e ligações que objetivam criar um sentido lógico, baseado em peças de teatro ou temas. Esses jogos possibilitaram criar um distanciamento da ideia de representar um personagem, de modo a direcionar o trabalho na produção de cenas em relação mais direta com o espaço.

A forma arquitetônica do prédio (a parte sob o deck, com espaço suficiente para que todos os performers entrassem em cena, a visão em perspectiva de quem sentasse na parte de cima do deck, com o gramado, as árvores, a pista de caminhada e o lago como campo de vista) possibilitou que a ação, criada inicialmente em sala de ensaio, se transformasse em uma outra coisa.

¹⁹ Este relato foi realizado no final do ano de 2014 para compor o Trabalho de Conclusão de Curso do autor (SCHUQUEL, 2014).



Imagem 18 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.

A imagem que o grupo tinha para a produção da cena “fantasmas”, durante a experimentação no espaço, era que, em forma de “procissão”, os performers levariam o diretor para ser largado no lago (Imagem 18). Isso só foi possível em razão do fato de que, na própria relação com a materialidade do espaço, os performers puderam constituir suas performatividades em ato e também como uma performance coletiva. Seus modos de agir estavam em jogo com as características do local, por exemplo quando a boia, na qual o diretor está, vaga sem rumo pela superfície do lago.

Por intermédio da cena “fantasmas”, o que o autor pensa aqui, então, é que toda performatividade, os corpos em ato de criação, está em relação com a materialidade do espaço. Assim, tanto o performer age sob o espaço quanto o espaço, com sua materialidade, age sob o performer. Os níveis de interação, de um com o outro, nesse sentido, não estão sempre em harmonia, muito menos o performer tem sempre plena consciência das influências dos objetos tangíveis sob sua criação. A seguir, no depoimento de um dos *performers*, é possível notar esses diferentes níveis de interação, do artista com o espaço.

O início do processo foi difícil por eu não estar habituado à proposta, mas eu peguei no ‘embalo’ e foi, mas quando chegou no meio do ano, quando a gente já tinha boa parte do material criado, a coisa começou a dificultar em função de gente não ter

definido o espaço e não ter certas estruturas no local, isso me fez ficar perdido em alguns momentos. Foi bem importante pra mim quando a gente tava na reta final, quando já tinha algumas cenas no próprio espaço, como as cenas de subir na árvore e ir embora de carro, foi muito bacana porque a gente pensou a cena no local e, essa relação com o espaço deu uma força para o trabalho que a gente não tinha porque tava tudo muito limitado na sala de ensaio. Quando a gente se libertou da sala e começou a criar em cima do espaço foi muito bom, porque daí sim a gente começou a dialogar com o lugar. O trabalho foi muito importante também porque me fez quebrar minhas próprias limitações, expandindo meu olhar para outras formas de criação e isso tá reverberando no meu processo de direção desse ano. Eu consegui pôr em prática, experimentar e discutir coisas que o meio tradicional não me permitia, principalmente sobre a ideia de estar fazendo algo (em cena) sem ser um personagem, ser eu fazendo uma ação específica como, por exemplo, subir na árvore. E, mesmo que houvesse um sentido pra mim não era um personagem, era eu fazendo e reagindo naquele momento. Mesmo que a gente ensaiasse várias vezes era sempre diferente (SOMMER apud SCHUQUEL, 2014, p. 59).

A questão é que haverá relações diretas ou indiretas de vivência do sujeito no espaço de criação, no caso, aqui, dos performers que experimentam possibilidades de efetivar cenas em jogo com o espaço, para então formar o espetáculo *quiero que todos me miren*²⁰. A noção de paisagem é, pois, a relação possível entre a performatividade do performer e a materialidade do espaço. Ela é um campo de força que movimenta afetos e que pode tornar inteligível um entre das coisas, toda a relação possível do performer em jogo com o espaço de criação, do performer com o mundo e do mundo com o performer.

3.2 O ESPETÁCULO *QUIERO QUE TODOS ME MIREN*: DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DA PAISAGEM

O fenômeno cênico, pensado aqui desde a obra em questão descrita, dentro do possível, é o acontecimento apreendido em sua integralidade. Por certo, passa pela captação e reconhecimento daquilo que é experienciado, por meio da sensibilidade e da consciência primeira, o real, a materialidade das formas. Como objeto integral, o espetáculo se deu por intermédio da justaposição, junção e transição das diferentes cenas e “estações”. No Quadro

²⁰ Houve também durante os ensaios dificuldades como, por exemplo, o problema de encontrar um espaço propício e potente para a realização do processo, ou, ainda, o cansaço físico dos *performers* devido à grande extensão do espaço escolhido, o que se associou também às condições do clima (ora calor, ora frio). Outra dificuldade era a dependência da prática no local em relação com a luz do dia, visto que não havia iluminação necessária à noite, ou com as chuvas. O processo ainda contava com o fato de todos ali serem alunos em formação, nesse sentido, foram de imensa importância as orientações do professor Dr. Arthur Belloni, o qual, com cautela, instruiu o diretor (principiante), com incentivos e indicações, tal como na gestão de problemas práticos, na construção de transições entre as cenas, e na resolução dos problemas técnicos e de logística, uma vez que o percurso exigiu diversas funções, tais como de gravação das “estações” em estúdio e o transporte diário de todos os objetos cênicos até o espaço.

1, a seguir, há uma síntese de cada ato, especifica-se o(s) performer(s) envolvido(s), o espaço de ocorrência e uma descrição da ação cênica.

ATO	PERFORMER(S)	ESPAÇO	ESBOÇO
“Estação 1”	J	Sai de trás do Multiuso (lado esquerdo) e caminha até o centro do gramado (frente para o público).	Cita o texto na voz de G (áudio).
“Louca”	F	Entra em cena pela pista de caminhada.	Entrada da louca e a procura da beleza, “Eu quero ser linda”.
“Ovelha”	L G M	Entram em cena ao saírem de trás do Multiuso pelo lado direito, posicionam-se no lado esquerdo do gramado.	Entrada do G carregando L, C vem em seguida portando uma máquina fotográfica.
“Linhas”	Grupo	Ocupam todo o gramado.	Desenho de linhas no chão, F e L desfilam nas linhas. Entrada em apuros de A, os outros integrantes soterram a mesma de roupas.
“Briga”	A G	Andam pelo gramado.	G (sodomasoquista) e A (masoquista).
“Quarteto”	Grupo	Andam pelo gramado e em seguida G sobe na árvore ao lado da pista de caminhada.	Ataque feminino contra G.
“Beijos Barriga”	Grupo	Reúnem-se ao fundo do gramado.	F encaminha o grupo de mulheres a beijar a barriga de G.
“Morena de Angola”	G M	Andam muito próximos do deck, onde está o público.	Duelo entre G (vestido com um vestido) e C.
“Tremelico”	Grupo	Distribuem-se por todo o gramado.	As performers andam pelo gramado e de quando em quando saltam e se tremem. Enquanto isso, G gira as mulheres, exceto J.
“Estação 2”	J	J no telhado do Multiuso.	Cita o texto com a reprodução (áudio) de sua própria voz.
“Bundas”	F Grupo	F anda pelo gramado. Em seguida as outras performers passam a andar de quatro pelo gramado como se estivessem grudadas pela bunda.	Eufórica com a música, F mostra fervorosamente sua bunda. Em seguida, as outras mulheres de quatro passam a roçar suas bundas umas nas outras. O diretor joga um balde de água nas performers.
“Fogo”	G Grupo	G anda pelo gramado. Grupo entra para baixo do deck.	G agita um tecido com violência, gritando “fogo”. Grupo entra para baixo do deck.
“Estação 3”	J	J sai de baixo do deck e anda em direção ao lago.	Cita o texto com a reprodução (áudio) na voz de A.

“Fantasmas”	Grupo	Saem de baixo do deck em direção ao lago. Deixam o diretor à deriva no lago.	Os <i>performers</i> saem paulatinamente de baixo do deck em linhas retas na direção do lago. Carregam o diretor num ‘carrinho’ para em seguida o largar no lago.
“Estação 4”	Grupo	No e ao redor do lago.	Os <i>performers</i> ao redor do lago replicam o texto pronunciado pelo diretor (no lago). Toca ‘Mamãe Natureza’ (Rita Lee) e os <i>performers</i> festivamente vão embora de carro (retornam para o agradecimento). O diretor é deixado à deriva.

Quadro 1 – Síntese dos atos de *quiero que todos me miren*.

Fonte: Elaboração do autor.

Como sobredito, o espetáculo *quiero que todos me miren* configurou-se por meio da justaposição do trabalho desenvolvido em cada etapa de criação, o que caracterizou a construção de uma escritura cênica singular, caracterizada pela exposição e transição de diferentes cenas e “estações” (atos) em relação com o espaço. Em outros termos, não se objetivou a construção de uma linha de ação única, fundada somente na *produção de sentidos*, mas, sobretudo, na *produção de presença* (GUMBRECHT, 2010).

Isso não quer dizer que o espetáculo esteve condicionado por uma tentativa de evitar os significados. Pelo contrário, os diversos elementos dispostos na cena estavam em colaboração, ou às vezes em conflito, em um embate de diferenças, que procurava minimizar possíveis enquadramentos narrativos ou a solução de um problema (tema), o que de modo algum impossibilitava o espectador de criar suas próprias histórias.

A intenção era não apenas expor as formas corporais e espaciais como exterioridades, mas também as enfatizar, tal como nesta outra cena, intitulada “louca” (Quadro 1), quando uma *performer* entra em cena correndo pela pista de caminhada e afirma “eu sou bonita”. A ação que constitui a cena “louca” (Imagem 19) foi criada pela atriz na primeira etapa, em resposta aos estímulos propostos pelo diretor.



Imagem 19 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.

Porém, quando a cena passou a ser realizada no espaço, ela ganhou diferentes possibilidades de configurar as ações, por exemplo quando a performer entra em cena pela pista de caminhada, interagindo com as pessoas que ali se exercitavam, com as árvores, com formigas (imaginadas), etc. Por conseguinte, a performer não somente se expõe como coisa, não identificável facilmente como personagem, como também chama a atenção para si e para o espaço, no sentido de criar relações com a sua forma corporal, chama a atenção do público para sua barriga, seu cabelo e sua bunda, interage com árvores e o gramado, o local (Imagem 20).



Imagem 20 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

Ademais, aqui, o autor pensa ainda essa possível “leitura” da cena como ritual dionisíaco, como um corpo coletivo. Os performers, quando todos em cena, pareciam formar um coro, no sentido de criar uma *coralidade*, um *coro dionisíaco*. O modo como se constituiu a justaposição (integralização) dos elementos de enunciação desenvolvidos no *quero que todos me miren* possibilita aqui pensar a ideia de coralidade/coro (Imagem 21). Para Pavis (2013), a ideia de coro/coralidade pode ser analisada como um conjunto de estímulos espaciais que não resultam na construção de um sentido comum, unitário. Assim sendo, não existe uma estrutura hierarquizada dos elementos que compõem uma montagem, mas uma justaposição.



Imagem 21 – *quero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

Em uma outra perspectiva sobre o coro/coralidade, Sarrazac (2012) procura entender essa caracterização como um dos elementos da representação dramática ocidental que permanece como linguagem estrutural corrente em toda a história do teatro. O que se percebe é que antes, na Grécia antiga, o coro era mais um dos elementos da representação, visto como um suplemento que oportunizava uma aproximação da relação espectador e obra, devido ao serviço de comentador, intermediário. Hoje, na perspectiva da cena contemporânea, o coro tornou-se a própria cena, dissolvida em uma estrutura plural, polifônica, e possibilita pensar o aparato cênico como qualidade de massa, conjunção.

O coro, nessa toada, pode ser um dos elementos da paisagem (em artes da cena), no caso, aqui, da própria paisagem do *quiero que todos me miren*. Com efeito, a cena como um todo (o espetáculo) transfigurou-se em coro. O modo como se configurou expunha as formas em suas singularidades, fisicalidades e corporeidades, para então ser plural. Sua paisagem visual e sonora forjou uma qualidade de massa, cenas na maioria das vezes “sem começo nem fim (pra não dizer sem pé nem cabeça)” (PAVIS, 2013, p. 216).

A coralidade possibilita pensar a estrutura cênica na medida em que seu sistema não projeta mais unificações, dando lugar a um “corpo” cênico que propicia que todos os rudimentos constituintes imprimam suas potencialidades sobre a cena. Lehmann (2007), ao discorrer sobre o *teatro de coro*, observa que a linguagem coral pode reverberar tanto em um aspecto vocal, num sentido dialógico e que “mesmo na alternância das vozes conserva seu caráter geral de coro” (LEHMANN, 2007, p. 218), quanto pode surgir como massa, “força” coletiva em movimento.

No caso do *quiero que todos me miren*, o coro pode ser assimilado como algo que permite apreender uma democracia das coisas. A impressão das potencialidades do fazer específico de cada performer, em relação com as outras coisas cênicas, é democrática na medida em que todas as partes imprimem sobre e agem sobre a cena, o artista, os tecidos, as árvores, a grama, o deck, o lago, a pista de caminhada e o prédio Multiuso. Assim, tanto a performatividade (o ato do performer), quanto a materialidade (os objetos), são partes importantes para formar um todo correlacional, a paisagem como campo de força relacional (Imagem 22).



Imagem 22 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

No texto *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*, Lehmann (2013b) tece algumas considerações sobre determinadas mudanças que aconteceram no panorama artístico contemporâneo desde a publicação de *Teatro Pós-dramático*, em 1999. Uma dessas observações trata da ênfase dada ao próprio *coro* em produções contemporâneas assinadas por Einar Schleeff, Volker Lösch, Nicolas Stemann e Claudia Bosse.

Segundo o ensaísta alemão, o uso do *coro* tem sido uma recorrência no cenário contemporâneo, talvez porque a sua função sirva como um redutor dos fundamentos da representação dramática. No *quiero que todos me miren*, por mais que inevitavelmente existissem ali níveis de representação como, por exemplo, na cena “Louca” (Quadro 1), em que a performer entra pela pista de caminhada ao agir com um certo descontrole sobre si e sobre as coisas (falando coisas sem sentido e interagindo com árvores, pedras e formigas),

nota-se que, antes de ser uma personagem representada, é uma figura em presença e é alegórica (forma figurada, abstrata). Por meio de suas formas (concretas e expressivas) a figura pode desconstruir os significados de uma interpretação primeira (uma atriz que representa uma louca, por exemplo), para ampliar o signo na direção de um horizonte de infinitas possibilidades de “leituras” (simbólicas, formais, afecionantes, expressivas, narrativas, abstratas, metafóricas, etc.).

O espetáculo como acontecimento cênico se deu de tal modo que o espectador era convidado a perceber a cena como escritura espacial. No caso específico do trabalho desenvolvido na primeira etapa, o som/texto enunciado pareceu criar formas espaciais arquitetônicas, a voz se concentrou em um ato de exposição de palavras e sons, por intermédio de uma certa configuração sonora, fazendo da representação um acontecimento. A seguir, o comentário do professor Elcio Rossini²¹, que assistiu ao espetáculo:

Vou começar pelo lugar, que foi algo interessante, que deixa marcada a imagem do espaço. É algo muito vigoroso quando a gente sai da caixa cênica e o lugar acaba ganhando uma nova significação – uma dilatação do lugar – você não entendeu o lugar como teatro, porque é muito comum que aconteça isso, eu vou para a natureza ou um outro prédio e estabeleço o mesmo tipo de relação espacial que o teatro propõe e tu não fez isso, tu tentou explorar o lugar, este é um mérito do teu trabalho. O que me chamou também bastante a atenção foram as linhas com roupas... aquele processo de criar linhas (cena), eu achei que os teus motivos não eram narrativos e isso eu considero interessante, cria uma distinção com aquilo que é feito usualmente, que é comum que a gente veja aqui (instituição), tomar isso como ponto de partida é muito bom, eu não sei se foi essa a tua ideia, mas foi assim que eu vi, tanto é que eu te instiguei (no ensaio) para que essa relação com as linhas fosse mais clara ainda, mais definida – um desenho, uma linha que se desenvolve no espaço e essa linha já é no meu ponto de vista uma ideia de percurso, de trajetos e caminhadas – então, essa ideia de caminhar pelo lugar, de traçar linhas, tanto pode estar no deslocamento dos atores como pode estar também em uma questão formal, formal no sentido de usar elementos exteriores ao corpo (ROSSINI apud SCHUQUEL, 2014, p. 39).

Nesse sentido, é possível pensar que o espectador não estava subjugado a acompanhar uma linha de ação única (narrativa ou temática), pois a estrutura da obra (a paisagem como todo, de uma cena específica ou da obra toda), a exposição de uma arquitetura cênica como forma em movimento e relação, permitia que, aquele que a assistisse, construísse suas próprias formulações, que desse uma volta na pista de caminhada e depois voltasse para continuar assistindo, sem a sensação de ter perdido o “fio da meada”.

Quiero que todos me miren, aqui como possibilidade de paisagem, parece ter oferecido a seus espectadores um momento para *estar em relação* com aquilo que era exposto, com o

²¹ Este relato foi uma gravação de uma conversa com o professor Rossini, realizada no final do ano de 2014 para compor o Trabalho de Conclusão de Curso do autor (ROSSINI apud SCHUQUEL, 2014).

acontecimento (a experiência, a prática), com a recepção (poética). Não interessa aqui dizer se a experiência que o espectador viveu foi de contemplação, de reflexão, de projeção imaginativa, de narrativa, de ludicidade, de sonho, de diversão etc. Importa reconhecer a apresentação pública como algo que simplesmente pode afetar o espectador, e, se afeta, é porque corpos (as coisas tangíveis – formas expostas) estiveram em contato, meio pelo qual a experiência foi vivida, quiçá intensa, quiçá transformadora.

Enfim, como falar então da paisagem no espetáculo *quiero que todos me miren*? Por exemplo, na cena “fantasmas” (Esquema 1), descrita no subtítulo anterior, os corpos urdiam uma espécie de corpo cênico feito por partes. As partes desse coro são os corpos em ação, são as singularidades, os modos de fazer de cada artista que integram uma coralidade em ação. A cena, por certo, possuía uma “coreografia”, no entanto, os performers não obedeciam a um jeito de fazer uniforme, cada um apresentava sua corporeidade e sua própria maneira de fazer.

Reflete-se, então, a performatividade da cena “fantasmas” como aquilo que em sua especificidade pode desmontar relações dicotômicas. Na medida em que os performers interagem com os tecidos, não somente ali interessava o corpo do performer, mas a relação que este traçava com os tecidos (estímulos concretos). Com isso, tanto os performers quanto os tecidos operavam sobre a cena, tinham importância. O que tende a sugerir a desestabilização da relação objeto e sujeito. As coisas cênicas interagem numa relação de diferença e não necessariamente de igualdade. A paisagem aqui é campo de força de relação possível entre a performatividade (o *estar em ato* do performer) com a materialidade (do espaço).

Uma outra característica de performatividade na cena “fantasmas”, digna de atenção, é a não-referencialidade, como parte da paisagem do *quiero que todos me miren*. Nessa cena, após todos os performers se retirarem, eles retornam paulatinamente ao saírem de baixo do público, locado em cima do *deck*. Pode-se pensar aqui que, na ação dos performers, muito menos interessava representar um personagem, pois as figuras cênicas ali expostas pareciam revelar mais as formas pelas quais se davam a ver, as coisas vistas, do que propriamente a referencialidade a um eu sujeito/personagem, um o “fora do personagem”. Por mais contraditório que essa relação possa ser, uma vez que o nome da própria cena faz referência a “fantasmas”, a questão é outra, trata de pôr em embate as figuras e os significados passíveis de leitura.

Na cena em questão, para além de ser a representação de um personagem, há a representação de uma figura que confunde, pois faz da ação um jogo de choque entre os significados. As figuras fantasmagóricas perturbam na medida em que trazem para fora,

exteriorizam infinitas possibilidades de “leitura”. O que a cena dispõe aqui é rever a performatividade em ação como possível desmonte da teatralidade, pois, por mais que significados inevitavelmente reverberem em cena, o trato é um desejo de rompimento com a pura teatralidade, e é por isso mesmo que a performatividade se torna aqui uma noção tão importante.

A paisagem como performatividade revela mais sobre as coisas (corpos-objetos, objetos-corpos) do que somente representar alguma coisa como personagem. No jogo horizontal das coisas cênicas expostas e postas em ação e em relação é que nasce a paisagem como um campo relacional entre a performatividade e a materialidade. É o que acontece na forma de paisagem sonora, por exemplo, na “estação 4” (Quadro 1), seguinte à cena “fantasma”, em que o diretor à deriva fala um trecho do texto de Barros (escolhido na segunda etapa) (Imagem 24) e os performers em seguida repetem este mesmo texto de forma consecutiva, ao contar ainda com o efeito de eco que a amplidão do espaço proporcionava (Imagem 23).



Imagem 23 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 24 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.

Tais aspectos, apreendidos na “estação 4”, induzem à reflexão sobre uma paisagem sonora, suscetível de ser percebida no *quiero que todos me miren* como um todo. Esse tipo de efeito potencializou os aspectos textuais e sonoros da obra e reafirmou os *efeitos de presença* (GUMBRECHT, 2010) e a relação do local (como materialidade) com a construção poética. As vozes, as palavras, as frases e os textos proferidos formam em sua conjuntura uma série de diálogos fragmentados que, por vezes, não fazem sentido, são autônomos.

Aqui, na opinião do autor, os textos proferidos pelos *performers* parecem apenas fazer sentido na medida em que a desconstrução das falas, o fragmento falado e a resposta do outro dizem mais sobre uma condição concreta (som, volume e efeito) que o contar de uma história. A palavra, ao mesmo tempo que pode significar algo, também reverbera no corpo, toma forma, pois se deslocam os signos, os significados e os significantes, os sentidos são desvelados. Aqui, a paisagem sonora e textual é inquieta, questiona e perturba fórmulas que não mais dão conta de significar o agora, ela traz a atenção para o espaço, torna possível ver a palavra e escutar o corpo.

Lehmann (2007), ao introduzir em seu texto a noção de paisagem sonora, faz referência ao pensamento de Derrida a respeito da ideia de “espaçamento”. A partir da qual é possível pensar essas novas maneiras de apresentação do texto e, no contexto desta pesquisa, de percepção de um território sonoro ligado à cena, como *matérias (materialidades)* de um tempo e de um espaço específico, no qual não se tem mais um *télos* condutor, ganhando assim certa autonomia.

Destaca-se, ainda, que a noção de paisagem sonora não se restringe à ideia de uma sonoplastia específica, de uma “realidade do espaço ficcional delimitado por um palco

‘auditivo’” (LEHMANN, 2007, p. 255). O que se pretende discutir se afasta da ideia de produção de efeitos de fundo, os quais, usualmente, têm como objetivo amparar um discurso de natureza dramática. Nesse sentido, a paisagem sonora passa a ser uma noção percebida como “espaço” (*espaçamento*) que desloca e multiplica os significados e possibilita perceber as sonoridades e o próprio recurso textual como elementos concretos, de identidade própria.

Por esse caminho, o que acontece em cena não é a destruição de uma tradição textocentrista, e, sim, a criação de um campo que, antes de querer fixar qualquer linguagem, expõe a voz, os sons, a fala e as palavras, na qualidade de sua *materialidade*, podendo existir em diferentes timbres, entonações, intensidades, tempos e ritmos, ou seja, o modo como essa paisagem sonora apresenta-se no espaço. Uma vez que esse “novo” espaço é criado, que passa por um processo de construção, desconstrução, reconstrução e multiplicação dos signos, não mais puramente estáveis, considera-se esse campo sonoro da cena como uma zona de uma experimentação.

Em decorrência de um processo progressivo que acolheu a desordem, é possível notar que a própria ideia de representação do texto sofreu no seu decurso histórico uma série de abalos de linguagem, por exemplo nas colagens de diálogos fragmentados em Robert Wilson. Exemplo que possibilita pensar o aspecto textual como um elemento sonoro potencializador de uma linguagem que, antes de colocar o artista e o espectador em uma posição de conforto, convida-os a desconstruir qualquer paradigma fixo. Faz-se do espaço da representação um território de exacerbações, por vezes perturbadoras, pois questionam os sentidos por intermédio de suas abstrações (imagens, sons e textos desconexos a uma história a ser contada, por exemplo).

Outra questão que pode ser recuperada aqui é a da produção *de um espaço de associações* que a noção de paisagem sonora torna possível sugerir. As cenas sonora e visual criam um outro espaço, o da imaginação, que abrange tanto a obra quanto o espectador. Amplia-se a cena para uma série de referências sonoras e visuais e, assim, possibilita-se ir sempre além daquilo que é ouvido e/ou mostrado. Cria-se um espaço sem limites, no qual o espectador é responsável por criar suas próprias “histórias”, de acordo com sua própria experiência.

Ainda sobre a “estação 4”, destaca-se a voz, como objeto de exposição que passa a existir como potência cênica concreta. O texto, as palavras e as frases revelam a realidade das vozes, de modo que já não é mais tão relevante o que essas ações (vocais) podem representar, mas, sim, a maneira como a paisagem sonora acontece, como essa espacialização

arquitetônica da voz emerge na cena, no espaço, as intensidades, os fluxos vocais, o como esse “tecido” sonoro pode afetar os sentidos.

Essa disseminação das vozes no espaço pode gerar uma dissolução das fronteiras do corpo; “[...] o espaço-corpo, o espaço cênico e o espaço do espectador são cindidos, redistribuídos e reunidos de uma nova maneira pelo som e pela voz, pela palavra e pelo ruído” (LEHMANN, 2007, p. 258). O corpo do sujeito emissor pode passar a ser percebido como “objeto”. O *eu* desaparece para dar conta de uma cena que, antes de ser exibição de “caráter”, é exposição, aspecto este que permite atribuir ao corpo a condição de coisa.

Belloni (2009), na perspectiva do teatro pós-dramático, fala de uma estética cênica que põe em xeque a dicotomia entre o homem e os objetos (coisas), o que é vivo e o que é não-vivo, o ser e o não-ser. Dá-se valor às coisas, tornam-nas figuras presentes, no sentido de presentificar, fazer mover fluxos energéticos, integrar. Por certo, o *performer* ao experimentar a “coisificação” tem mais a aprender, formar-se (o processo formativo do artista), uma vez que sai do lugar de conforto, do que propriamente ressaltar polaridades de dominação (a coisa sob o homem, a natureza sob o homem, a cena sob o ego do *performer/ator*).

Todavia, não se tira o mérito do trabalho do performer, intenta-se aqui rever possíveis entremeios entre o jogo de criação do artista com o espaço. Obviamente, escolhas são feitas pelo artista e constituam o ato performativo em si, entretanto, atenta-se para o processo como campo de força correlacional, de materialidade e performatividades em ação, uma tonalidade afetiva integral. O artista em uma relação atenta e produtiva com o espaço, no sentido de fazer da própria ação performativa um acontecimento das coisas em cena e não somente do sujeito em cena.

Por intermédio do efeito de eco na “estação 4”, em questão, as vozes e as palavras ditas passam por um processo de “coisificação”, criam, assim, uma espécie de paisagem fonética, que expõe o espaço-corpo-voz, desnudando-os.

Como funcionarão então a palavra e a escritura? Voltando a ser *gestos*: a intenção lógica e discursiva será reduzida ou subordinada, essa intenção pela qual a palavra vulgarmente assegura a sua transparência racional e utiliza o seu próprio corpo em direção do sentido, deixa-o estranhamente recobrir, por isso mesmo que o constitui em diafaneidade: desconstituindo o diáfano, desnuda-se a carne da palavra, a sua sonoridade, a sua entonação, a sua intensidade, o grito que a articulação da língua e da lógica ainda não calou totalmente, aquilo que em toda a palavra resta de gesto oprimido (DERRIDA, 2014, p. 349).

“Desnuda-se a carne da palavra” (DERRIDA, 2014, p. 349), como aquilo que revela a forma, *per*²²-forma, traz para fora o gesto, ou seja, aquilo que Derrida tanto desejou, desconstruir a lógica, revelar um outro lado das coisas (a sonoridade, a entonação e a intensidade, por exemplo). A paisagem, nesse contexto específico, isto é, em artes da cena e na cena contemporânea, assume a diferença dos aspectos sonoros e visuais como processo constante e, um *presente constante* de coisas quaisquer que assumem sua transitoriedade, constitui-se em diafaneidade.

Aqui, considera-se que a “estação 4” fez ver/sentir/imaginar paisagens sonoras e textuais, no sentido de que, por meio de sua conjuntura, expõe um horizonte de coisas, revela singularidades, o particular (o corpo do diretor à deriva e sua voz que retumba no espaço), para então ir à direção de um comum (a paisagem sonora que caracteriza o espetáculo como um todo). O *quiero que todos me miren*, mediante sua paisagem sonora e visual, parece dizer mais sobre a transitoriedade das formas do que propriamente deduzir valores universais de interpretação.

²² Sufixo que na sua origem em latim significa “por intermédio de”, ou seja, *per*-forma, através da forma.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa almejou “olhar” para o processo criativo como um campo de força, de performatividades em ação e de materialidades em presença, reconhecido aqui como possíveis aspectos da paisagem em artes da cena. A noção de paisagem operou como um dispositivo, como uma catapulta reflexiva que, muito antes de querer ser um conceito de teorização da prática, ou uma prática da teoria, desejou arrojara saberes que por sua natureza habitam um entremeio das coisas. Um tipo de *coisologia* do processo criativo.

O *entre* das coisas não é um lugar, muito menos um espaço, é toda possibilidade de fazer mover afetos, de se voltar para a relação entre sujeito e objeto, no presente caso do processo criativo. A paisagem foi abordada como uma possibilidade de revelar fenômenos. O autor escolheu expor para o sujeito/leitor/artista e/ou pesquisador das artes da cena, o(s) *como(s)*, algumas circunstâncias pelas quais se pode habitar a paisagem de um processo qualquer em artes da cena, e, assim, também poder refletir sobre.

Aqui, o autor buscou na medida do possível, não subordinar a forma escrita a alguma instância outra, ou antes, aquilo a partir do qual deveria conduzir sua forma de pensamento, de escrita e de leitura como, por exemplo, prescrições de uma pesquisa do tipo descritiva. Contudo, esta dissertação também não partiu do vazio, partiu dos próprios desejos do autor, de suas experiências com o teatro, como artista, diretor, pesquisador e espectador.

Assim, não se tentou, no processo de composição desta dissertação, subordiná-la a alguma coisa puramente externa, um método a ser seguido ou uma metodologia a ser criada, desejou-se que ela pudesse ser em si autônoma. Na possibilidade de ser autônoma, no entanto, acautelou-se para que ela não se fechasse em si, visou-se, outrossim, um aspecto de transitoriedade, de mutabilidade e efemeridade.

Pretendeu-se não fazer do trânsito entre as formas (artística e escrita) um caminho para chegar a uma pura verdade, a uma pura paisagem cênica, e, sim, tentou-se a todo custo assumir o transitório. O autor desejou fazer do problema de pesquisa o próprio método, uma invenção possível, um eterno por vir de possibilidades de reflexão sobre o processo, eterniza-se a busca e não o resultado. Assim, este trabalho acabou por se distanciar também de uma ideia tradicional de método, pois não procurou estabelecer e descrever elementos primordiais.

O autor tentou, fruto de suas análises, produzir um contexto problemático, concentrando-se em suas próprias intermediações e não, por exemplo, na sentença do espetáculo *quiero que todos me miren* como paisagem. Apenas no interior de suas mediações, ao se relacionarem, é que as noções se apresentam, dão *a noção de*, e, por vezes, podem se

tornar mais precisas. Buscou-se, aqui, que as noções estivessem sempre em articulação com a prática, a remeter às citações de paisagem visual (em Robert Wilson) e paisagem sonora (em Gertrude Stein).

O assunto da paisagem foi para o autor um problema, para colocar em suspensão as certezas e, assim, poder se abrir às possibilidades, ou seja, toda relação possível de ser inventada, da paisagem com o processo criativo, da materialidade com a performatividade e assim por diante. Abrir-se à possibilidade de invenção de outros modos de entender o processo criativo, à vista de saber mais sobre outros possíveis aspectos envolvidos no processo, como, por exemplo, transição, relação, comunicação, reflexão, processualidade e, por que não, de despropósito, o fora de um propósito puramente sistêmico.

A seguir, apresentam-se alguns aspectos teóricos que podem ajudar no arremate deste trabalho. O autor reflete sobre alguns desdobramentos teóricos que, em diferentes sentidos, estão potencialmente relacionados à pesquisa. Em diferentes níveis de aproximação, tais dobras, ao mesmo tempo que atuam como um possível “final”, também agem como disparos para possíveis produções futuras de pesquisa. Nesse sentido, nota-se que, no reconhecimento de factíveis projeções, não interessa somente dar andamento à pesquisa, e, sim, interessa também produzir escritas que se voltem para o aprimoramento de tudo o que até aqui se viu.

Enfim, o autor deseja, em um sentido amplo, contribuir para quaisquer que sejam os trabalhos que possam ser por outros produzidos e pensados na relação com a noção de paisagem, seja prática ou teoricamente. Em outras palavras, tudo aqui diz respeito a “constituir e tornar inteligível um contexto histórico-problemático mais amplo” (AGAMBEN, 2019, p. 9), a saber, toda margem possível de invenção de práticas e de teorias no campo das artes da cena, em especial, toda troca de saber cuja exploração é viável na relação entre o processo de criação e a paisagem.

4.1 CENA CONTEMPORÂNEA, DESDOBRAMENTOS TEÓRICOS

O conceito de performatividade, aqui, foi um recurso teórico para rever e reinventar, desde uma relação com a materialidade, modos de *estar em ação* do sujeito-artista no ato de criação. O conceito de materialidade, por sua vez, funcionou como um mecanismo para desconstruir relações binárias e de superioridade como, por exemplo, do sujeito como dominador das coisas do mundo, sem possibilitar, nesse sentido, dar voz/escuta e apreender/aprender “novas” formas de conhecimento do fazer artístico (cênico). Os conceitos

de performatividade e de materialidade são, aqui, recortes que possibilitam identificar, tanto a prática (o *quiero que todos me miren*), quanto a teoria (a dissertação), em um horizonte propriamente contemporâneo.

No contexto específico da cena contemporânea, encontra-se ao menos duas formas de se referir à prática teatral, possíveis definições (conceituais) do fazer teatral que possibilitam analisar o teatro que vem sendo feito nas últimas três décadas, seriam elas: o “teatro pós-dramático”, termo cunhado por Hans-Thies Lehmann (2007), e o “teatro performativo”, termo criado por Josette Féral (2015), que, segundo a autora, seria uma redefinição mais justa à prática teatral feita hoje em dia se comparada à forma pós-dramática de Lehmann.

Féral (2015) aponta que, no teatro performativo, a noção de performatividade está no âmago de seu funcionamento. Para tanto, a autora recupera a noção de performance desde as seguintes perspectivas: como forma artística (*performance art*) e como instrumento teórico para pensar o fenômeno teatral, via o conceito de performance de Richard Schechner. Com isso, a autora desenvolve o pensamento de que o teatro, no decorrer das últimas duas décadas, foi sendo afetado pela performance, o que gerou certos abalos no gênero. Segundo Féral (2015, p. 114), o teatro acabou adotando algumas das características que vieram a constituir o teatro performativo, são elas:

Transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia.

Lehmann (2007, p. 19), por seu turno, reconhece os fenômenos que dão surgimento a um “novo teatro”, surgidos na década de 1970 e que se estendem até os dias de hoje. Teatro que poderia ser chamado também de “teatro do presente”, caracterizado pelo abandono às regras do teatro dramático (centrado no texto), pelo processo de não hierarquização dos elementos cênicos, por uma cena não antropocêntrica, pela inserção de outras linguagens (como performance e dança) e novas tecnologias, enfim, pela ascensão e aprofundamento de uma autonomia da cena. O termo pós, no entanto, não exclui ou deixa para trás a forma dramática, mas, sim, ajuda a situar o estado de algumas práticas teatrais da cena contemporânea, descreve as mudanças que determinadas práticas vêm apresentando. Na apresentação do livro de Lehmann (2007, p. 15), relata-se que,

A radicalidade da contribuição teórica de Lehmann advém do fato de pensar os fatores estilísticos como uma constelação relativa a uma percepção social reificada.

Não se trata apenas de um novo tipo de encenação delirante, mas de um modo de utilização dos signos teatrais que, ao pôr em relevo a presença sobre a representação, os processos sobre os resultados, gera um deslocamento dos hábitos perceptivos do espectador educado pela indústria cultural. É pelo modo desestabilizador do trânsito entre palco e plateia que essa potência se efetiva.

Recentemente, no texto *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*, Lehmann (2013b) abordou algumas considerações sobre determinadas mudanças perceptíveis no panorama artístico contemporâneo desde a publicação de *Teatro Pós-dramático*, em 1999. Mudanças como o destaque do trabalho colaborativo como forma de criação (por exemplo, no trabalho de Rene Pollesch); o realce na abordagem da relação teatro e sociedade (como as questões políticas e sociais na obra do grupo *Rimini Protokoll*); a redescoberta do coro como ferramenta para inventivas experimentações, prática que tende a distanciar o coro da estrutura dramática (como na obra de Einar Schlee); a ênfase da dança em produções mais recentes (por exemplo, no trabalho de Laurent Chétouane); e a tendência à fala, ao texto e à palavra como ato no teatro (como em Robert Lepage).

No final, o autor apresenta ainda uma importante questão, pergunta-se se a noção de teatro pós-dramático necessita em sua essência ser revisada. Na opinião de Lehmann, não haveria essa necessidade, pois, segundo ele, o conteúdo envolto no termo continua servindo como um modo de pensar as práticas cênicas na contemporaneidade. Longe de opor essas duas tendências, o pensamento que se sustenta aqui é de que é perfeitamente viável, apesar das diferenças entre as definições de teatro pós-dramático e de teatro performativo, empregar o que há de comum em ambas e, sobretudo esta pesquisa pode ser sopesada como elemento operativo de tal proposição.

Com efeito, existem tendências que procuram expressar concepções históricas, críticas e teorias a partir de práticas teatrais desenvolvidas nas últimas décadas até os dias atuais, por exemplo, o teatro de Robert Wilson, de Gerald Thomas, de Jan Lauwers, de Zé Celso, de Jan Fabre, de Renato Cohen, de Romeo Castellucci e de Heiner Goebbels, práticas que se distanciam da representação e que se aproximam de um teatro experimental, de uma *estética da presença*.

Em outras palavras, antes de querer separar, dicotomizar, polarizar essas duas concepções, enfraquecendo o valor investigativo e conceitual na defesa de uma ou de outra, situa-se o teatro pós-dramático e o teatro performativo num mesmo âmbito de pesquisa, sem a preocupação de considerar um mais ou menos atual ou adequado do que o outro.

Isso, pois, com a intenção de potencializar o que cada concepção tem a dizer, sendo que, se o teatro pós-dramático é deveras amplo, como aponta Féral (2009, p. 267), e o teatro

performativo é deveras estreito, segundo Lehmann (2013a, p. 250), ao serem situados lado a lado, caminhando em uma mesma direção, fortaleceriam não somente o valor uma da outra, como também o próprio campo de discussão das Artes Cênicas na contemporaneidade. Lehmann (2013a, p. 251) diz:

Posso discutir uma tarde inteira com Josette Féral sobre performance, teatro performativo e teatro pós-dramático. No fim do dia o que importa é que teremos desenvolvido discursos teóricos concretos e capazes de descrever e refletir bem as novas formas teatrais.

Ademais, as características dessas “novas formas teatrais” (LEHMANN, 2013a, p. 251), que abrangem a cena contemporânea, como o abandono da representação (de ficções narrativas lineares) e a promoção de uma autonomia da cena (uma lógica interna própria à cena, sem interferência exterior de um texto, por exemplo), renderiam problematizações para compreender a emergência da paisagem no contexto da cena contemporânea, como ela aparece e como ela pode ser apreendida na poética/estética de alguns artistas.

O que, do teatro pós-dramático e do teatro performativo, interessa à paisagem cênica aqui problematizada é a possibilidade de contextualizá-la num tempo e num espaço de experimentação e invenção de novos modos de ser da cena contemporânea.

Ao propiciarem uma contextualização, pode-se dizer então que o aspecto experimental das artes da cena consiste na equivalência e importância do processo artístico frente à apresentação pública, a necessidade de falar de uma comunicação ligada à materialidade e à performatividade, o reconhecimento de uma estética da *presença* e de uma “atmosfera” energética, a busca constante por formas expressivas relacionais, o corpo como objeto de exposição e afirmação das diferenças.

Ou, ainda, a cena como campo expandido para além do que é conhecido – isto é, como potência de desconstrução e invenção de objetos artísticos outros, que estão sempre por vir –, na procura por uma relação mais dinâmica, inventiva e imaginativa com o espectador, bem como a exploração poética de novos espaços e criação de relações possíveis (concretas, oníricas, lúdicas, políticas etc.) com a materialidade do local. Todas essas dimensões da cena contemporânea ajudam não somente a fabricar aproximações entre o teatro e a noção de paisagem, como podem vir a possibilitar o reconhecimento de cenas como paisagens, como bem fez Lehmann (2007, p. 127), ao apontar aspectos paisagísticos em Robert Wilson, ou ainda como fez Maria Clara Ferrer (2017, p. 636-645), ao falar de cena-paisagem em Heiner Goebbels e em Claude Régy.

A respeito de uma contextualização teórica do espetáculo *quiero que todos me miren*, muito menos interessa aqui definir se pode ser classificado como um espetáculo pós-dramático ou de teatro performativo. Importa saber que, ao imprimir certas características no processo de criação e na exposição de uma escritura cênica, como, por exemplo, a criação a partir da materialidade, sem uma história ou um tema centralizador, a obra em questão, ao existir como prática, afirma sua autonomia estética, seu modo de fazer, forma por meio da qual não poderia ser produzida de outro modo.

Ramos (2015, p. 19), ao falar de formas específicas do fazer teatral e da performance, a fim de ajudar a reconhecer a cena contemporânea, apresenta uma interessante reflexão:

[...] a afecção do observador durante certo tempo por uma materialidade tridimensional, por imagens bidimensionais, cinemáticas ou pictóricas, ou mesmo, apenas, como no caso da música, quando afetam seus receptores por meios sonoros ou audiotácteis, mas opondo sempre, e simultaneamente, o apresentado ao ato da recepção.

Afecção, a partir da qual é possível pensar que, no caso do *quiero que todos me miren*, a exposição de formas externas características do ambiente e o estar em relação das e com as coisas – por exemplo, a relação entre as dimensões (largura, profundidade e altura) ou, ainda, dos performers com o espaço e sua concretude –, podem e provavelmente afetam tanto a cena como produção quanto a recepção como “leitura” de uma escritura cênica. Em si, a paisagem é paradigmática: o paradigma “[...] é não um simples elemento sensível presente em dois lugares diferentes, mas algo como uma relação entre o sensível e o mental, o elemento e a forma” (AGAMBEN, 2019, p. 29).

A paisagem é um tipo de campo de força relacional que desconstrói estigmas, tal como do antropocentrismo, ela é um entre-lugar que possibilita fugir do lugar-comum, é toda coexistência, convivência e experiência entre o sujeito (elemento) e a forma (objeto). Ela é *performativa*. Prefixo *per*, que em latim quer dizer “por meio de”, “por entre” e “através de”, ou seja, ação que ocorre através da forma e que, por meio da forma também pode, no caso aqui, agir como dispositivo de conhecimento, de invenção e ampliação de saberes em *devir*. Sendo *performativa*, o autor imagina que ela pode ser ao mesmo tempo *filosófica*. Prefixo *filo*, que no grego quer dizer “que gosta”, “que ama” e “amigo”, ou seja, a paisagem aqui é uma partilha de vida com o mundo, dos sujeitos/artistas que se *com-dividem* em uma experiência. No mais, parece importante entender também sobre o que pode ser/é o contemporâneo.

4.2 CENA E PAISAGEM: REVERBERAÇÕES PERFORMATIVAS E FILOSÓFICAS

No entremeio da filosofia e da arte, como o processo criativo pode passar a ser apreendido por intermédio da noção operativa de paisagem? Como a noção de paisagem pode apreender determinadas reverberações potencialmente formativas para o artista/processo criativo em Artes da Cena? Eis as questões que aqui inspiram o autor e, por mais provisórias que “respostas” possam existir, é em uma possível e singular relação com seu tempo que esta pesquisa pode se fazer contemporânea, ou pelo menos assim o intenta.

À luz das considerações de Agamben (2009) sobre a relação entre filosofia e amizade, aqui, a filosofia e a arte como amigas parecem compartilhar uma experiência, “[...] os amigos não *condividem* algo (um nascimento, uma lei, um lugar, um gosto): eles são *com-divididos* pela experiência da amizade” (AGAMBEN, 2009, p. 92). *Com-divisão*, que antecede qualquer divisão, que faz entender, na especificidade desta escrita, uma relação originária, que se volta à vida, à experiência, à partilha de uma experiência entre filosofia e arte, ou vice-versa. Não como filosofia da arte ou a arte da filosofia, não como representação ou conceito, não como propriedade ou qualidade. Todavia, desde a influência de Agamben, diz-se aqui que a filosofia e a arte *com-sentem*, repartilham “o próprio ato de existir” (AGAMBEN, 2009, p. 92).

Nesse caso, tenta-se criar um tipo de “experiência intelectual”, que faz da relação prática e teoria, do processo criativo e da reflexão teórica, um entremeio que olha para o passado, o *quiere que todos me miren*, para então criar deslocamentos no “presente”, “uma dissociação e um anacronismo” (AGAMBEN, 2009, p. 59). Ou seja, se esta escrita deseja se aproximar de determinadas possibilidades de “leitura” de uma cena contemporânea, ela também em sua especificidade se distancia, é antissistêmica, visto que considera poder assumir a paisagem em artes da cena como um não-conceito, como uma não-linguagem. Logo, a contemporaneidade da noção de paisagem, neste âmbito, não está restrita a um tempo do presente, não é uma relação perfeita em sintonia com sua época. A paisagem é uma possibilidade de habitar um *entre*, um *entre* através dos tempos.

A paisagem ao se diferenciar de toda restrição, pois atualmente é imensurável e multidisciplinar, pode ser contemporânea uma vez que em seu acontecimento temporal e espacial aproxima o homem do mundo, põe em relação, o *aqui*, e ao mesmo tempo o distancia, faz dessa relação um objeto de exposição de formas externas, o *lá*. A paisagem cria um *entre* que é relacional. Para Agamben (2009), a contemporaneidade,

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma *dissociação* e um *anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A paisagem faz olhar para o espaço e para o tempo, com isso também faz fixar o olhar sobre a época, não como aquilo que plenamente e perfeitamente adere à época, e, sim, como relação anacrônica: “um “muito cedo” que é, também, um “muito tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não” (AGAMBEN, 2009, p. 66). Isto é, a paisagem pode ser um tipo de fenda que coloca o homem no “escuro”, para poder ver as luzes ofuscantes aderentes à época. Aqui, a contemporaneidade da paisagem é intempestiva, é uma fratura no tempo cronológico.

Desde essas inspirações agambenianas (2009), procura-se compreender a paisagem como uma espécie de compromisso intempestivo: “ser pontual num compromisso que só se pode faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 66). A paisagem como noção contemporânea possível para as artes da cena é um tipo de dispositivo que pode fazer olhar para o presente, no sentido mais inacessível de acesso ao presente, é o não-vivido, o *por vir* das coisas. Ela divide o tempo, abre uma fratura que põe em relação o passado e o futuro, frente a uma obscuridade do presente. A paisagem como uma experiência é apreendida na sua possibilidade eminente de poder não ser apreendida, assume o risco, a intempestividade e a transitoriedade, eterniza a volta de um presente que de modo algum será alcançado.

Para Agamben (2009), o presente é arcaico, tem a ver com a origem. O acesso ao presente então é uma forma de arqueologia,

[...] que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. [...] A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

A retratar tal perspectiva, considera-se aqui que uma possível arqueologia da paisagem não se restringiria ao passado da paisagem, mas seria uma noção que em sua própria invenção possibilita o eterno relance à origem, no entanto, sem nunca a alcançar. Não é sobre aquilo que ficou para trás, a paisagem já vista, muito menos sobre uma paisagem futura, uma intuição. A paisagem é, ou pelo menos pode ser, um disparo de potência, como aquilo que, a partir de sua invenção, pode remeter a qualquer tempo.

Ao tomar emprestadas as palavras de Agamben (2009), considera-se que o presente da paisagem é arcaico, tenta incessantemente “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Isto é, a paisagem, antes de ser tudo aquilo que foi vivido ou tudo aquilo que pode ser vivido por um sujeito/artista qualquer em um processo qualquer, é aquilo de não-vivido. A potência do por vir das coisas no sentido mais originário, a eterna transitoriedade. Em sua origem, a paisagem é um campo de força, que forma, *per*-forma e *re-per*-forma a experiência humana com/no mundo.

Se a paisagem tem a ver com uma experiência do presente é, pois, por intermédio dessa experiência, que não só remete a um passado remoto e a um futuro eminente (por vir), que ela torna a experiência intempestiva. Pode ser contemporânea, então, como um campo que imprime e exprime uma força sobre o sujeito no e com o mundo. Essa força é potência, é o eterno *devir* das formas de viver. Eterno devir, uma vez que a experiência da paisagem não é um tipo de resposta que o homem lança em direção ao mundo para poder explicá-lo, é, antes disso, a partilha de um momento vivido, para então, após a experiência vivida, ser algo a mais, como consequência da experiência, um recorte possível, seja como cena, pintura, geografia etc.

4.3 “FIM”

Organizou-se esta escrita em quatro partes, contando com a introdução e a conclusão. Aqui, mediante seus subcapítulos, tentou-se criar um tipo de configuração que, por fim, obviamente, torna-se um todo. No entanto, suas partes operam na conjuntura desse todo como objetos autônomos, são partes que habitam um campo de força em prol de um desejo, uma paixão, a paisagem como *amiga* da arte.

Optou-se por recortes teóricos e práticos que, em suas especificidades, caminharam na direção de uma construção de comum. Essas determinadas referências nem sempre colocam a paisagem como problema principal de suas escritas. Nesse sentido, os conceitos de materialidade e de performatividade possibilitaram reconhecer características que podem ser próprias à noção de paisagem no contexto de um processo criativo.

Interessou então “habitar” um campo de possíveis relações, entremeios do processo como força relacional, de performatividades, corpos em ação, com as materialidades do espaço. A prática do espetáculo *quiero que todos me miren* (2013), ao contrário de ser aquilo

que simplesmente comprova uma noção, faz olhar para o passado, no sentido de revelar fenômenos para outros processos futuros.

Na perspectiva do autor, a noção operativa de paisagem quis/quer contribuir para o entendimento de processo criativo em artes da cena, na perspectiva de uma autonomização. Ou seja, desejou-se rever o percurso de criação por intermédio de um não-antropocentrismo, o homem deixa de ser o centro para habitar, com as coisas, uma *democracia das coisas*. A paisagem operou na qualidade de um *como*, o próprio, o *quiero que todos me miren*, que quer abrir espaço para criar reverberações outras, relações concernentes a processos quais quer que sejam, o comum.

A noção de paisagem se torna uma possibilidade de ação do sujeito que busca um contato do corpo com o mundo e como mundo, uma relação que, antes de somente fazer sentido (interpretativo), é por si o próprio sentido, a forma, a exterioridade, a superfície. Ao mesmo tempo que é inevitável negar toda interpretação ou representação, a paisagem como performatividade oferece um movimento possível entre as coisas, uma ação de relação com e no mundo, um suspiro sob a tensão dos efeitos de sentido como forma predominante de comunicação.

Esta pesquisa não partiu de um fundamento único, um autor ou uma teoria basilar. Ela fez de seu problema o propulsor para operar e produzir um todo, sua própria paisagem (escrita). O modo como se configurou esta dissertação se deu tanto por uma série de escolhas teóricas e práticas artísticas, quanto como prática discursiva, o jogo entre os conceitos/noções. Pretendeu-se recriar possíveis formas de apreensão do percurso criativo e da apresentação do espetáculo, ao tentar encontrar um modo de fazer oscilar saberes empíricos, a forma como se deu a criação, e saberes teóricos, a maneira como se pode pensar a noção de paisagem em relação com a prática.

Tentou-se operar sob a forma escrita no sentido de dar autonomia tanto à obra, quanto à teoria, ao mesmo tempo sob o entendimento de que esses dois campos também estão em relação. O movimento de construção, de desconstrução e de reconstrução da obra no papel, não quer fazer reviver uma experiência, a fim de transmitir uma verdade sobre o objeto. Por si, a descrição e análise da obra se tornam uma verdade, materializam-se como experiência. O valor científico dessa pesquisa possibilitou orientar o pensamento, a escrita e a leitura desde uma perspectiva menos rígida.

Ao rever o *quiero que todos me miren*, emancipou-se uma prática específica de criação para possibilitar outras margens de invenção, artística e reflexivamente. A paisagem não só pode ser inspiração como, também, pode ser um dispositivo pensante do/para o presente, os

fenômenos de um processo. Nesse aspecto, é por intermédio da paisagem que, tanto a prática quanto a teoria, podem habitar um horizonte longe de qualquer hierarquização. Se uma *democracia das coisas* pode existir é, pois, de partes que formam um comum, um processo (um percurso e um espetáculo “final”).

O que se identificou no espetáculo *quiero que todos me miren* é uma possível singularidade da paisagem como noção que atenta para uma *poiética* integral de exposição e afecção das coisas cênicas (sujeitos-objetos/objetos-sujeitos) no processo criativo. Com isso, a paisagem passa a ser entendida como um dispositivo capaz de tornar inteligível um campo correlacional de coisas expostas, superfícies que habitam um horizonte cênico no sentido mais frívolo. A frivolidade, aqui, não seria algo negativo e, sim, algo que ajudaria a identificar na paisagem exterioridades, as próprias formas cênicas em presença, tangíveis.

O aspecto de presença das coisas estaria menos ligado à construção de sentido, que na produção de presença (Gumbrecht). A singularidade da paisagem é, então, no contexto dessa pesquisa, uma noção que pode operar o/no maquinário de produção cênica contemporânea desde uma atenção/empenho que se volta para uma *poiética* da frivolidade. A paisagem pode fazer revelar a presença das coisas pelo próprio despropósito delas, o fora, na medida do possível, de um sistema estritamente hermenêutico e, o dentro de um comum criativo de materialidades e performatividades.

Na tentativa de revelação das formas cênicas como uma *poiética* integral surgiram o aspecto de performatividade e de materialidade, os quais foram investigados no sentido de dar vazão a fenômenos cênicos que, antes de serem de modo geral parte de qualquer arte da cena, são tão importantes à paisagem que se tornam propriedades definidoras da noção. A paisagem é um empenho prático/teórico para o artista problematizar o seu processo, ao se voltar para um comum criativo feito de correlações nem sempre significativas na construção de um sistema simbólico, mas na produção de *poiéticas* integrais.

Ao considerar uma possível pesquisa para um futuro doutorado, o autor tem em mente continuar os estudos acerca da noção de *paisagem* como *paradigma* para as artes da cena, especificamente, na invenção e produção de uma *cena pós-pop*. Toma-se emprestado o termo pós-pop do catálogo da exposição “Pós-Pop. Fora do lugar-comum”, realizada em Portugal no Museu Calouste Gulbenkian, entre 20 de abril e 10 de setembro de 2018. A expressão pós-pop remete a produções artísticas que foram realizadas entre 1965 e 1975, especificamente

por artistas portugueses e ingleses, após os anos de ascensão do movimento artístico *Pop-Art*, que ocorreu entre o final da década de 1950 e início da década de 1960. Penelope Curtis, ao apresentar o catálogo, aponta que,

Talvez a *Pop Art* nunca tenha perdido o seu poder de atração, mas na última década tem sido cada vez mais considerada fora do habitual paradigma anglo-saxónico. A exposição ‘Pós-Pop. Fora do lugar-comum’ inscreve-se nesta tendência, embora se distinga pelo fato de estar deliberadamente centrada no que foi específico da *Pop* em Portugal (CURTIS, 2018, p. 19).

Sobre a *Pop Art*, a autora continua dizendo que, “[...] são sobejamente conhecidos os termos com que Richard Hamilton descreveu a *Pop Art* em 1957: *popular, efêmera, prescindível, de baixo custo, produzida em série, jovem, espirituosa, sexy, apelativa, deslumbrante, um grande negócio*” (CURTIS, 2018, p. 19). Segundo Curtis, na exposição do Museu Calouste Gulbenkian, apresentam-se tanto as características que Hamilton descreve, quanto possíveis contrapontos, pois esta segunda “fase” da *Pop Art*, de natureza pós, “foi marcada também pela emergência de uma linguagem mais contundente, adequada à crítica visual feita a um regime opressivo” (CURTIS, 2018, p. 19).

Como possíveis desdobramentos desta pesquisa, o autor, ao tomar o termo pós-pop e algumas de suas características, tal como o caráter popular, efêmero e político, intenta desenvolver um processo criativo que põe em relação a noção de paisagem e o que pode vir a ser uma cena pós-pop. O termo pós, que no latim significa “depois de” ou “em seguida”, é utilizado aqui como um alternativo modo de reconhecimento e “flerte” com um “depois do *pop*”.

O autor projeta para o futuro trabalhar com a possibilidade de um teatro que estará menos relacionado com um fenômeno cultural popular, do que com uma forma própria de expressão do artista/diretor no processo criativo, em uma relação singular com esse tipo de cultura de massa. Tratar-se-á, particularmente, sobre a invenção de outros modos possíveis de “releitura” da cultura *pop* e de massa. Um “depois de” no intuito de multiplicar o conhecimento em artes da cena.

Nesse sentido, produzir (em latim, *produco*, conduzir para diante) “novas” formas suplementares de desconstrução, construção e reconstrução de práticas e conteúdos formativos em artes da cena, em processo de criação, em processos culturais e interpessoais de comunicação. No que concerne à realização de um processo criativo, o jogo relacional que se pretende criar entre uma possível cena pós-pop e a noção de paisagem diz respeito a uma tensão que visa suspender uma idealização de uma pura verdade, ou seja, criar um espetáculo

idealizado como protótipo de uma paisagem ou como um tipo de teatro pós-pop a ser engendrado.

No que tange à paisagem como possível paradigma em artes da cena, o autor está interessado em desenvolver estudos metodológicos por intermédio do livro *Signatura Rerum: sobre o método*, de Giorgio Agamben, lançado no Brasil em 2019. Para Agamben, “[...] o paradigma é um caso individual que é isolado do contexto do qual faz parte apenas na medida em que ele, exibindo a própria singularidade, torna inteligível um novo conjunto, cuja homogeneidade é constituída por ele mesmo” (AGAMBEN, 2019, p. 22).

Sendo assim, para um momento futuro, o autor pretende compreender a noção de paisagem como um paradigma que se desconecta do seu uso comum (paisagem como natureza, paisagem como pintura, paisagem como geografia etc.), sem jamais ser simplesmente trocada para a paisagem como cena, todavia, para tornar exemplar seu próprio uso, sua singularidade como conjunto correlacional, como campo de força para pensar aspectos específicos do processo criativo, por exemplo a influência da materialidade do espaço na criação do performer.

Em uma outra perspectiva, diferente desta dissertação, que usou basicamente de referências do teatro para abordar a noção de paisagem, o autor, ao dar continuidade aos estudos, pretende recorrer a outras áreas do conhecimento (Artes Visuais, Filosofia, Geografia etc.), de forma a compreender em sentidos mais amplos as possibilidades de “leituras” sobre a paisagem. O que, imagina-se, de modo algum constituirá uma transferência e aplicação do conceito de paisagem de uma área (das artes visuais, por exemplo) na cena, visto que, à luz das considerações de Agamben sobre o paradigma, na relação paradigmática não existe uma regra geral, e, sim, uma relação “[...] entre a singularidade (que assim se torna paradigma) e sua exposição (isto é, sua inteligibilidade)” (AGAMBEN, 2019, p. 30).

Assim, o autor, dentro de suas projeções de pesquisas, pretende entender a paisagem não como regra geral, mas como relação paradigmática. A paisagem como correlação entre aquilo que lhe é singular, sua particularidade, e aquilo que é exposto, sua forma conjunta cognoscível. A paisagem como fenômeno, vista no seu meio inteligível, que a reconhece como tal, expõe a própria conjuntura da qual ela pode ser um paradigma. Logo, a noção de paisagem passa a ser compreendida dentro das artes da cena como um exemplo singular que, antes de ser uma regra dentro de um todo compreensível, pode tornar inteligível o próprio conjunto do qual ela pode vir a ser paradigma.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AGUIAR, Daniella de. **Da Literatura para a Dança**: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro Rio de Janeiro, 2013.
- BARROS, Manuel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 1996.
- BELLONI, Arthur. O corpo e as coisas: a dissolução da fronteira entre o vivo e o não-vivo no contexto do teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 8, p. 211-222, abr. 2009.
- BELLONI, Arthur. O teatro da *operação* e a cena *energética*. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 141-148, jun 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- CORRÊA, Roberto; ROSENDAHL, Zeny (Org.). **Paisagem, Tempo e Cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- CURTIS, Penelope. Apresentação. In: DUARTE, Adelaide et al. **Pós-Pop. Fora Do Lugar-Comum**. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2018.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FÉRAL, Josette. Teatro performativo e pedagogia. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 255-267, 2009.
- FÉRAL, Josette. A Fabricação do Teatro: questões e paradoxos. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 566-581, maio/ago. 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERRER, Maria Clara. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A new aesthetics.** New York: Routledge, 2008.

FUCHS, Elinor. **The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism.** Indiana (EUA): Indiana University Press, 1996.

FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (Org.). **Land/Scape/Theater.** Michigan (EUA): The University of Michigan Press, 2002.

GALIZIA, Luiz Roberto Brant de Carvalho. **Os Processos Criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não pode transmitir.** Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HANDKE, Peter. **Peter Handke: peças faladas.** Organização e tradução de Samir Signeu. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HOFFMAN, J. Frederick. **Gertrude Stein.** São Paulo: Martins, 1961.

ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 71-77, 2011.

ICLE, Gilberto. **Descrever o Inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático.** Tradução de Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático e processo de criação e aprendizagem da cena: um diálogo com Hans-Thies Lehmann. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 236-251, 2013a.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013b.

MOREIRA, Inês Cardoso Martins. **“Aqui há uma margem”:** teatro e exílio em Gertrude Stein. 2007. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MOSTAÇO, Edelcio. Longe dos Olhos, perto do Coração. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 301-311, jul./dez. 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Editora Senac; Marca D'agua, 1996.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. **The full and the Void in the Theatre of Robert Wilson.** Reino Unido: Inter-Disciplinary Press, 2014a.

PEREIRA, Marcelo de Andrade; SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo; MALAVOLTA, Ana Paula Parise. As paisagens de Pina Bausch. **Revista da Fundarte**, Montenegro, v. 37, n. 37, p. 546-559, jan./mar. 2019.

RAMOS, Luiz Fernando. **Mimese Performativa: a margem de invenção possível.** São Paulo: Annablume, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SCHUQUEL, Maurílio Bertazzo. **Peça-paisagem: a criação de um espetáculo cênico a partir da materialidade sonora.** 2014. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Cênicas) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2014.

STEIN, Gertrude. **O que você está olhando: teatro (1913-1920).** Organização e tradução de Dirce Waltrick do Amarante e Luci Collin. São Paulo: Iluminuras, 2014.

STEIN, Gertrude. **Delphi Complete Works of Gertrude Stein.** Delphi Classics; Edição do Kindle, 2017.

VIDEO PORTRAITS de Robert Wilson: catálogo de exposição. Porto Alegre: Santander Cultural, 2010.

ANEXO A – Outras imagens do espetáculo *quiero que todos me miren*:



Imagem 25 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 26 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 27 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.



Imagem 28 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 29 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 30 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 31 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 32 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Fonte: Foto de Carolina Reichert.



Imagem 33 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 34 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.



Imagem 35 – *quiero que todos me miren*, direção Maurílio Bertazzo, 2013, Santa Maria (RS), Brasil.
Foto: Carolina Reichert.