



A CONSTRUÇÃO DO LUGAR EM MOVIMENTO

COREO GRAFIAS DE PAIS AGEM

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES

DANIELE CAROLINE DESIERRÊ ANTONIO

**COREOGRAFIAS DE PAISAGEM:
a construção do lugar em movimento**

SÃO PAULO
2022

DANIELE CAROLINE DESIERRÊ ANTONIO

**COREOGRAFIAS DE PAISAGEM:
a construção do lugar em movimento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, com a área de concentração em Artes Visuais e linha de pesquisa em Processos e Procedimentos Artísticos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

SÃO PAULO
2022

Revisão textual: Ruli Moretti

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

A635c Antonio, Daniele Caroline Desierrê,

Coreografias de paisagem : a construção do lugar em movimento / Daniele Caroline Desierrê Antonio. - São Paulo, 2022.

224 p.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Cenografia e cenários. 2. Desenho de paisagens. 3. Performance (Arte). I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.025

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

DANIELE CAROLINE DESIERRÊ ANTONIO

**COREOGRAFIAS DE PAISAGEM:
A construção do lugar em movimento**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 29/04/2022

Banca examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol

Prof.^a Dr.^a Rita Luciana Berti Bredariolli

Prof. Dr. Renato Bolelli Rebouças

DANIELE CAROLINE DESIERRÊ ANTONIO

COREOGRAFIAS DE PAISAGEM: A construção do lugar em movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 29/04/2022

Banca suplente:

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo

Prof. Dr. Rogério Marcondes Machado

Aos Josés, que me ensinaram a resolver os quiprocós de tantos agoras, no mesmo onde.

Ao meu avô, José Del Busso, que instruiu a construir uma casa, com sua força de trabalho ao longo do tempo.

Ao meu pai, José Roberto, que sustentou a casa com sua ética e fez dela escola.

Ao meu orientador, José Spaniol, que me incentivou com paciência e gentileza a desmontar a casa e brincar com tudo que era
cômodo.

AGRADECIMENTOS

Aos Vivos,

Às mulheres de fé dessa família, que com resiliência e carinho têm cuidado de todos, na distância dos corpos, mas não dos afetos.

À família que escolhi cultivar, e que se empenha em realizar meus desejos criativos, emprestando suas habilidades e tempo, além da grande amizade.

Aos Mortos,

Escrevo esse trabalho pensando em três grandes professores que tiveram sua vida de ensinamentos interrompida por motivos de força maior. Força maior que o ânimo em dar vida a descobertas sobre a matéria e a vontade de gerar conhecimentos no outro, que sempre foram monumentais em perseverança e dedicação. Assim, entendi o que significa força maior, quando a morte finda a vida e se sobrepõem à arte.

Ao grande Mestre de Ofício Sr. Luiz (*in memoriam*),
Ao querido Professor Doutor Marcelo Denny (*in memoriam*),
Ao presente Professor Doutor Agnus Valente (*in memoriam*).

**Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser árvore.**

MANOEL DE BARROS

RESUMO

COREOGRAFIAS DE PAISAGEM

A construção do lugar em movimento.

A pesquisa se apresenta com intuito de analisar e propor interações na configuração da cenografia contemporânea, alargando e rompendo limites entre as criações teatrais e plásticas. Procurando catalogar procedimentos de trabalho entre o desenho de paisagem e a performance dos materiais, através da análise de obras dos artistas Flávio de Carvalho (Brasileiro, 1899-1973), Joseph Beuys (Alemão, 1921-1986) e do contemporâneo Francis Alÿs (Belga radicado no México, 1959-) e das reverberações de suas criações no público, que opera enquanto atuante na reconfiguração da paisagem como suporte para uma nova sociedade, a investigação poética protocola quatro performances complementares, organizadas sob a perspectiva de quatro materiais (terra, gordura, cimento e carvão) e quatro animais (boi, pássaro branco, rinoceronte e pássaro preto), associados respectivamente, que abordam o desenho de paisagem – citadina, campestre e afetiva – com intuito de, ao mobilizar uma cenografia em situação que se componha e disponha à transformações pela prática dos atuantes, construir um lugar que auto-referencie seus próprios modos de composição.

Palavras-chave: desenho expandido; cenografia expandida; performance (ARTE); teoria da deriva (ARTE); psicogeografia (ARTE).

ABSTRACT

LANDSCAPE CHOREOGRAPHIES

The construction of site in motion.

The research is presented with the intention of analyzing and proposing interactions in the configuration of contemporary scenography, widening and breaking the boundaries between theatrical and plastic creations. Seeking to catalog working procedures between landscape design and materials performance, through the analysis of works by artists Flávio de Carvalho (Brazilian, 1899-1973), Joseph Beuys (German, 1921-1986) and contemporary Francis Alÿs (Belgian based in Mexico, 1959-) and the reverberations of their creations on the audience, which operates while acting in the reconfiguration of the landscape as a support for a new society, the poetic investigation protocols four complementary performances organized under the perspective of four materials (earth, fat, cement and coal) and four animals (ox, white bird, rhinoceros and black bird), associated respectively, that approach the landscapes design - citadine, rural and affective - in order to, by mobilizing a scenography in situation that is composed and available to transformations by the practice of the performers, build a place that self-references its own modes of composition.

Keywords: expanded drawing; expanded scenography; performance (ART); drift theory (ART); psychogeography (ART).

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	17
1	PAISAGENS ENCONTRADAS.....	26
1.1.	DESENHANDO A PAISAGEM.....	29
1.2.	DELINEANDO O DESENHO.....	34
1.3.	PAISAGENS AFETIVAS.....	40
1.4.	PAISAGEM POR DETRÁS DO PALCO.....	44
1.5.	PAISAGENS DO ATELIÊ.....	52
2.	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM.....	63
2.1.	ANTECEDENTES.....	65
2.2.	PRÓLOGO.....	83
2.3.	TERRA: O NASCIMENTO DO BOI.....	100
2.3.1.	<i>Roteiro de Paisagens da Terra.....</i>	108
2.3.2.	<i>Caderno de Exercícios da Terra.....</i>	110
2.4.	GORDURA: O BATISMO DO PÁSSARO BRANCO.....	126

2.4.1.	<i>Roteiro de paisagens da Gordura</i>	129
2.4.2.	<i>Caderno de exercícios da Gordura</i>	130
2.5.	CIMENTO: A MORTE DO RINOCERONTE.....	152
2.5.1.	<i>Roteiro de Paisagens do Cimento</i>	155
2.5.2.	<i>Caderno de exercícios do Cimento</i>	156
2.6.	CARVÃO: O RENASCIMENTO DO PÁSSARO PRETO.....	170
2.6.1.	<i>Roteiro de Paisagens do Carvão</i>	176
2.6.2.	<i>Caderno de Exercícios do Carvão</i>	177
3.	PERFORMANCE DOS MATERIAIS	186
3.1.	A TRANSFORMAÇÃO DA MATÉRIA.....	194
3.2.	A INTERFERÊNCIA DA MATÉRIA.....	197
3.3.	A TRANSPOSIÇÃO DA MATÉRIA.....	199
	CONCLUSÃO	207
	BIBLIOGRAFIA	211

INTRODUÇÃO

A pesquisa se apresenta com intuito de propor e observar novas interações na configuração da cenografia contemporânea, alargando e rompendo limites entre as criações teatrais e as plásticas. Procurando catalogar procedimentos de trabalho entre o desenho de paisagem e a performance dos materiais. E ampliar as reflexões práticas de configuração do espaço com uma fundamentação teórica polifônica de artistas de distintas áreas.

Colocando a cenografia como foco de uma experimentação cênica e procurando uma performatividade que parta dos materiais e da transformação do espaço cênico em lugar teatral. Um lugar que nasce das próprias ações com material constitutivo e torna essa criação aparente com sua bruta presença. Fala de si através de um corpo-atuante (performer) a seu serviço, que assina o espaço com sua *anima* em relação com os materiais.

Delineando as ideias de desenho e paisagem no campo plástico e caminhando pela história da performance nas Artes Visuais, observando as obras dos artistas Flávio de Carvalho (Brasileiro, 1899-1973), Joseph Beuys (Alemão, 1921-1986) e o contemporâneo Francis Alÿs (Belga radicado no México, 1959-) e as reverberações de suas criações no público como atuantes na reconfiguração da paisagem como suporte para uma nova sociedade, pretende-se compreender elementos constitutivos e critérios de fatura fundamentais à realização dessas proposições artísticas.

A pesquisa se desdobra em sua investigação visual e poética e pretende observar e compreender como ações performativas com materiais são provocadoras de alterações na paisagem física e social de um lugar e sua comunidade: explorar como um espaço imaginado nasce a partir da escolha de materiais e como ele se configura em uma realidade social efêmera, congregando co-autores, cidadãos e público.

Com uma cenografia em situação, que se compõe e dispõe a transformações pela prática dos atuantes, a fim de construir um espaço que seja auto-referente aos modos de composição ao desvelar o trabalho realizado pelos profissionais do palco atuando na direção da emancipação do público, como participante ativo e consciente da obra. Compreendem também os interesses levantados pela pesquisa observar na cenografia das performances a elaboração de traquitanas e sua capacidade de transformação dos objetos em cena, mobilidade física e portabilidade unindo as investigações de materiais ao anseio de compreensão formal da cenografia teatral.

A pesquisa compreende duas formulações distintas dos problemas, uma teórica e uma prática. Na abordagem teórica os conceitos norteadores são desenvolvidos de modo dissertativo, parte em revisão bibliográfica – com a seleção de livros notáveis na área e complementados com artigos referenciais dos estudos mais recentes desenvolvidos por pesquisadores acadêmicos – e parte em forma de ensaio.

Na realização prática trabalha-se com uma metodologia híbrida, reunindo procedimentos das artes visuais, das artes cênicas e da dança como proposições pedagógicas, para si e para o coletivo. Desenhos de memória sobre a paisagem de cidades, desenhos de observação dos percursos pela cidade de São Paulo, faturas de mapas afetivos e sua transposição para partituras corporais como desenhos vivos por meio de jogos teatrais, exercícios corporais de força, agilidade, e cooperação, são algumas das metodologias internas do processo de criação em ateliê e em sala de ensaio, apresentadas nos *cadernos de atividades*.

Uma prática de caráter exploratório que pretende protocolar quatro performances complementares através de sinopses, roteiro de imagens, crônicas, anotações, pranchas de estudo de movimentos, desenho de objetos, prancha de materiais, ilustrações e croquis de figurinos e adereços, rascunhos de cenografia, desenho técnico de cenários, mapas técnicos de palco, maquetes e modelos.

A pesquisa se dá em dois feitiços; um teórico dissertativo e um prático em ateliê. Ambos com objetivo de:

- Delinear os conceitos de “desenho” e “paisagem” nas artes visuais por meio de revisão bibliográfica;
- Comentar sobre a performatividade de materiais a partir da análise de algumas obras dos artistas Flávio de Carvalho (Brasileiro, 1899-1973), Joseph Beuys (Alemão, 1921-1986) e o contemporâneo Francis Alÿs (Belga radicado no México, 1959-) na intenção de observar e identificar os procedimentos poéticos realizado pelos artistas na fatura de suas ações;
- Investigar como um espaço imaginado nasce a partir da escolha de materiais e como ele se configura em uma realidade social efêmera congregando co-autores, público e cidadãos;
- Observar e compreender como ações performativas com uso de materiais são provocadoras de alterações na paisagem física e social de um lugar ou comunidade;
- Considerar princípios da linguagem cenográfica, dos objetos de cena e figurinos, na sua interação com o performer e com o espectador na constituição de um lugar teatral;
- Explorar como as estruturas materiais compositivas da cenografia, sua capacidade de transformação em cena, mobilidade física e portabilidade delineiam a narrativa visual da performance;

- Conceber e protocolar quatro performances com materiais: a terra, a gordura, o cimento e o carvão, à procura de identidades brasileiras na cenografia performática.
- Expor sinopse, *canovaccio*, ilustrações de cenas, movimentos de atuentes, pranchas cenográficas e desenhos de figurino, maquetes, modelos e pranchas de materiais como método de apresentação das performances

NOTA METODOLÓGICA 2022: O plano de trabalho acontece em dois eixos centrais; a concepção da proposição visual dos eventos cênicos e a dissertação dos temas trabalhados de forma prática e teórica. A produção prática surge como primeiro objeto de estudo com o intuito de fazer emergir evidências e contradições palpáveis para os enfrentamentos teóricos, e tornar as reflexões tangíveis dentro de uma prática artística brasileira e contemporânea.

Inicialmente o Projeto de Pesquisa estruturou-se a partir de uma proposição prática experimental e coletiva em sala de ensaio e com a fatura da cenografia na marcenaria da universidade, de forma que o estudo de caso da segunda performance (GORDURA: O batismo do pássaro branco) e a análise das obras dos artistas supracitados viessem a delinear outros objetivos específicos a serem incorporados à dissertação. Em virtude da pandemia do Novo Coronavírus e da necessidade de isolamento social como condição sanitária básica na garantia da saúde física da comunidade, o Experimento Cênico se tornou impraticável, e por resolução junto à orientação, a metodologia da pesquisa experimental foi alterada para procedimentos de registro, construção gráfica e de modelismos factíveis em ateliê próprio., naturalmente a escala dos objetos a serem construídos na marcenaria foram diminuindo paulatinamente até uma execução individual possível.

Assim novos objetos plásticos foram surgindo como expedientes das Performances. Uma exposição em ateliê começou a configurar-se como objeto prático possível para a pesquisa. Em fase de montagem e teste para o exame de qualificação, uma visita digital à casa-ateliê, on-line em transmissão ao vivo pelo percurso expositivo, foi proposta e experimentada durante a apresentação.

O pensamento visual, descrito por Annateresa Fabris (2003) ¹, se compõe de partituras do fazer e regras internas que se ordenam de modo complexo a fim de compor a visualidade. Encontrar os caminhos de tais processos é trabalho árduo da artista e compartilhar os processos de criação e os procedimentos de atelier exige alta consciência crítica e analítica do fazer. Aventurando-me em tal exercício, apresento os processos de criação de quatro performances com a pretensão de narrá-los com clareza e reflexão.

O exercício metodológico geral proposto aqui opera no campo da transcrição, visto que em qualquer tradução é preciso abdicar de algum significado em detrimento dos objetivos da demonstração geral de significados a se conquistar enquanto outros elementos inerentes à linguagem verbal operam em sua própria natureza. Traduzir matérias plásticas e ações efêmeras para a matéria da palavra escrita ainda se dá como um desafio pessoal, e muito desse trabalho dissertativo se apoia nesta perspectiva: arriscar-se.

Coreografias de paisagem reúne as apreensões do corpo na cidade metrópole e narra visualmente seu processo de devir e compreensão do ciclo da vida e da ancestralidade de seus atuantes, a partir de quatro materiais brutos: a terra, a gordura, o cimento e o carvão, como signos dos terrenos sociais e da vida pública na cidade, experimentados em diversas mídias – desenhos, assemblages, fotografias, instalações – e propostos a grupos de artistas convidados para incursões corporais referenciais e concretas de modo performático e cênico. Assim foram aglutinando-se significados aos materiais, e quatro alegorias animais circundam a produção de figurinos: boi, pássaro branco, rinoceronte e pássaro preto, associados respectivamente.

A partir dos mesmos objetivos explorados de forma prática e experimental, alicerçados na concepção e desenvolvimento de quatro performances complementares, como a escolha de materiais, no caso a terra, a gordura, o cimento e o carvão, geram o

¹ FABRIS, Annateresa. “O pensamento visual” artigo em SOCINE - Estudos Socine de Cinema:ano IV . Vários autores. Organização Afrânio Mendes Catani. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

movimento de construção e como suas estruturas materiais compositivas delineiam a narrativa visual e as interações entre os atuantes e a procura de uma identidade da cenografia performativa brasileira.

Cada performance se apresenta em um Caderno de Atividades, um compilado, composto por uma sinopse, canovaccio, ilustrações de cenas, movimentos de ator, pranchas cenográficas e desenhos de figurino, seguidos por uma caixa com maquetes, modelos e pranchas de materiais. Reunindo também referências diversas; pinturas, gravuras, fotografias e colagens de obras, trechos de textos poéticos e imagens da cultura popular que tange os interesses da pesquisa. Alguns exercícios, direcionados à sala de ensaio, serão descritos em *fichas de atividades* para futuro desenvolvimento prático com um grupo de trabalho, arquitetados como um breve método pedagógico de imersão na paisagem, a partir do desenho, da escrita e da deriva que possam iniciar os jogos teatrais.

A fim de revelar como as sensações sobre um lugar memorado reverberam no desenho do corpo e da cenografia. Nos interessam os lugares que atravessam nossas experiências corporais e afetivas. Explorando os conceitos de uma cenografia ampliada, em situação que se monta e desmonta pela prática dos atuantes a fim de construir e destruir um lugar teatral. Ou seja, aparente do ponto de vista de sua confecção e alçado à sua expressiva materialidade, composto diante do olhar do público, performa e narra a si próprio, sua travessia e impõe a fatura da cena. Atravessaremos a paisagem construindo paisagens.

A realização desse tipo de incursão cenográfica, ainda muito recente na história da cena teatral, vem sendo catalogada e redigida academicamente até o momento. Os materiais bibliográficos que registram os trabalhos de grupos teatrais que operam dentro de tal linguagem ainda são escassos e vêm sendo talhados a partir da experiência dos cenógrafos, em suas múltiplas formações que transitam pelas artes cênicas, arquitetura, design, engenharia, entre tantas outras em seus coletivos.

Agora pretendo colaborar com o trabalho árduo que muitos pesquisadores brasileiros de arte enfrentam: a caçada de dados formais sobre uma obra, artistas e processos de criação. Devido ao sucateamento da cultura, das artes e de suas pesquisas

laboratoriais; da ausência histórica de instituições artísticas brasileiras fortes que desempenhem o papel da crítica de arte, com dedicação exclusiva; ou das condições ideais de catalogação e reflexão sobre os processos experimentais de arte realizados no país, os cursos de pós-graduação em artes brasileiros têm assumido esse papel reflexivo nos últimos 60 anos, ao menos.

Houve a geração Historicista, dos grandes fundadores de temas, com a compreensão dos movimentos artísticos e as influências das vanguardas europeias e norte-americanas, a geração dos biógrafos, que deram luz a artistas brasileiros ou radicados no Brasil, e a atual geração de *blogueiros de ateliê*, que graças ao trabalho de tantos outros anteriores tem o privilégio e o espaço para expor seus processos de criação em tempo real.

Um exercício sem dúvida de carácter egóico que contém uma necessidade imediata: a compreensão “das pontas soltas” do fazer do ateliê na medida que se prescreve e reverbera no espectador. Visto que o compilado metodológico de práticas pessoais em ateliê se configurarão em uma didática híbrida ao longo do exercício do ofício e sua partilha, soa justo o comprometimento.

Aqui muitos experimentos se materializaram na coletividade, implicando responsabilidades diversas, e quando realizados individualmente se fizeram e se fazem para a coletividade, para o grupo de trabalho e para o público. Logo, me sinto responsável por trazer em uma monografia as vozes de tantas e tantos artistas colaboradores. Que emprestaram sua vontade, tempo, corpo e parte de sua poética para materializar esses desejos de pesquisa experimental visual e cenográfica. Para a sorte delxs, a recíproca é verdadeira.

O grupo de artistas é parte bastante relevante das escolhas da pesquisa, pois trata-se não só de profissionais das artes qualificados para as demandas práticas, mas também configuram uma composição empática de *ânima* artística e intelectual. Diferentes grupos surgiram ao longo da história da arte para amparar suas produções, principalmente a partir da década de 60. Aqui, como no *Fluxus*, parte das obras é realizada individualmente e parte executada para a coletividade e partilha.

Dar luz ao trabalho escondido nas coxias e revelar o empenho físico e emocional dos trabalhadores especializados compreendem os objetivos da proposta. Valorizando o conhecimento e prática dos profissionais da área de cenografia e figurino – carpinteiros, costureiras, maquinistas, pintores de fundo e objetos, aderecistas, técnicos de palco, cenotécnicos, iluminadores, bilheteiros, lanterninhas entre tantos outros. Por fim, traçar uma breve reflexão entre identidades nacionais e a linguagem cenográfica, na tentativa de compreender os caminhos possíveis para a cenografia brasileira e o seu papel de formação do imaginário do público.

Espero ser razoável e generosa com todos os envolvidos e evidentemente com o presente leitor e a presente leitora dessa escrita, na intenção de corroborar duas grandes ambições. Que os processos sejam descritos com clareza e sensibilidade poética para que, a partir do registro franco da pesquisa, a segunda ambição possa ser forjada por você: a liberdade em seguir adiante com autonomia, na reflexão, no fazer prático e nas proposições de trabalho coletivo.

Agradeço às leitoras e leitores de antemão, à disposição em acompanhar a fatura desse processo, arquitetado com diligência apesar de imperfeito. Certamente, amoroso. As tramas se formarão diante de nossos olhos e memórias, e pedirão também o uso dos outros sentidos. E o avesso de todos eles. Partiremos nessa viagem mental, gráfica e geográfica do relato da artista sobre os processos de criação para compreender uma prática atual, desenvolvida em ateliê, individual e coletivamente. Espero trazer com simplicidade as vozes potentes que me fazem companhia nos afazeres diários da casa e do ateliê, para imaginarmos o futuro – juntxs.

Lugar é um espaço dotado de sentido.

MILTON SANTOS

The image features a large, abstract graphic on the right side. It consists of a black shape that resembles a stylized letter '1' or a similar geometric form, set against a white background. To the left of this black shape, there are two overlapping, semi-transparent yellow shapes that also resemble the letter '1' or a similar geometric form. The text 'PAISAGENS ENCONTRADAS' is positioned in the center of the yellow shapes.

PAISAGENS ENCONTRADAS

1. PAISAGENS ENCONTRADAS

Olhar a cidade é também uma maneira de fazer parte dela. O olhar é capaz de transformar a paisagem: se vemos, e se vemos através da arte, recortamos o que é visto pela navalha da atenção. Atentar-se é um dos caminhos para fazer-se parte. O olhar é o caminho para a ação transformadora, reveladora de sentidos. Conseqüentemente provocar um desvelamento das Paisagens que habitamos com o corpo, com a memória individual e coletiva através das práticas de desenho tradicionais e contemporâneas do desenho expandido agiria no sentido da cidadania, na qualidade de atuação dos indivíduos na cidade.

Uma calçada larga de uma rua lateral. A outra, perpendicular e mais estreita, na direção do portão daquele lugar. Os carros fazem o retorno.

À beira do portão único uma mulher caminha em círculo lento na soleira do batente. Estica os braços para frente num gesto largo e leva a mão em direção a um bolso frontal de sua roupa. Tira os maços de cigarro e o isqueiro. Acende um. Observa o que já vimos. Ela tem o tempo do papel que queima para decorar a realidade de sua porta. Um carro acende os faróis de breque para controlar a curva. O papel acaba, ela entra e tenta desenhar o que lhe acometeu.

Anotações, 2019. Daniele Desierrê

1.1. DESENHANDO A PAISAGEM

A Paisagem será trabalhada em aspecto teórico e visual como um conjunto complexo de elementos físicos e sociais que compõem o “lugar”. Bem como dos elementos vegetais, minerais e atmosféricos que são alcançados com o olhar, o nosso estudo de paisagens não se limitará a explorações campestres: a conformação urbana também é paisagem e pertence à cultura. Nos interessam os lugares que atravessam nossas experiências corporais e memórias afetivas.

A paisagem é considerada elemento de estudo da geografia clássica, em suas duas principais escolas: a alemã com seus grandes expoentes, o naturalista Alexander Von Humboldt (1769- 1859) e o geógrafo e etnólogo Friedrich Ratzel (1844 - 1904), defendem a paisagem como método de análise e compreensão do terreno e sua morfologia, de modo biológico e “determinista”, que será futuramente contraposta pela escola francesa, pela voz de Vidal de La Blache (1845-1918) que propõe a paisagem apoiada ao conceito de Região, observando o meio e as transformações antrópicas, configurando o “possibilismo” geográfico.

Seguindo a historiografia do campo, é apenas na metade do século XX, com a geografia teórico-quantitativa, que os conceitos de “espaço geográfico” serão elaborados em uma relação geomorfológica com as diferentes ocupações humanas no meio. Após os eventos da segunda guerra mundial o mundo passa a ser analisado pelo viés do “território”, com suas conformações políticas e sociais elaboradas a partir do capitalismo, e a natureza vista como recurso econômico para o desenvolvimento dos povos, observando os acontecimentos como gerais, sem levar em conta ainda as particularidades das comunidades.

Paisagens naturais são compostas por elementos puros da natureza: vales, montanhas, rios e mares...

Paisagens culturais são compostas por elementos construídos por seres humanos: como ruas, coretos, prédios...

Anotações, 2019. Daniele Desierrê

Já na década de 70 a geografia crítica no Brasil, pela voz de Milton Santos (1926-2001), vai se opor a essas visões generalistas e começar a considerar o estudo do “espaço geográfico” como uma confluência entre as características do meio e os processos políticos e sociais vividos pela comunidade que o habita; a disputa de poder dos espaços é analisada a partir das visões marxistas de luta da “sociedade de classes”², e o “lugar” compreendido a partir dos contextos sociais que o transformam pela experiência das relações sociais. Dessa forma, as vivências da comunidade entram em análise na disputa, não apenas do espaço físico, mas do lugar simbólico de suas culturas e discurso.

Minha proposta atual é que nos interessa trabalhar sistemas de objetos e sistemas de ações. O espaço seria o conjunto dessas duas coisas. Isso daria uma visão de território, de paisagem, de lugar, e acrescentaria à visão dos outros cientistas sociais uma visão de materialidade que não constitui apenas um teatro da ação, mas é condição para a ação. O geógrafo interviria no processo de fazer a história, não de interpretá-la. E o faria através de uma visão desse processo interativo entre objetos que são hoje extremamente dotados de intenção.

Este é o caminho que eu veria para a geografia. De alguma maneira trata-se de voltar à ideia de paisagem, de lugar, mas voltar com uma outra forma de ver. Pois quando falo em objeto, no que ele difere, para saber o que permite, o que autoriza, o que proíbe.

² Karl Marx e Friedrich Engels cunham o termo “sociedade de classes” em meados de 1840, a partir das observações que faziam da organização dos trabalhadores, na França, Alemanha e Inglaterra.

Teríamos que voltar a buscar na sociologia, na psicologia, na política, na economia a realidade das ações que são contemporâneas de um dado tempo. Imagino que esta seja a singularidade do geógrafo entre os outros cientistas sociais.³

Efetivamente, a conformação do Lugar se dará através da ação do sujeito no meio, mas esse sujeito passa a ser abordado de maneira integral, com relação às suas percepções dos fenômenos, os sentidos aguçados na interação e sua própria complexidade existencial, como sujeito histórico, geográfico, cultural, político e subjetivo. E a esta interação a “fenomenologia da percepção”, por Merleau-Ponty, considerará o sujeito e a experiência de relacionar-se com o mundo essencialmente necessária a composição do lugar; situado como indivíduo em relação ao seu meio, a consciência do lugar nasce pela sua prática.

Nesse ponto, são necessários alguns rigores terminológicos. O lugar como definimos aqui, não é absolutamente o lugar que Certeau opõe ao espaço, como a figura geométrica ao movimento, a palavra calada à palavra falada ou o estado ao percurso: é o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico. Naturalmente, é preciso que esse sentido seja posto em ação, que o lugar se anime e que os percursos se efetuem, e nada proíbe falar de espaço para descrever esse movimento. Porém, esse não é o nosso propósito: incluímos na noção de lugar antropológico a possibilidade dos percursos que nele se efetuem, dos discursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza.⁴

³ SANTOS, Milton. Encontros; LEITE, Maria Angela Faggin Pereira, organização. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007. p. 80.

⁴ AUGÉ, Marc. Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade/ Marc Augé: Tradução Maria Lúcia Pereira - 9^o ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. p.76.

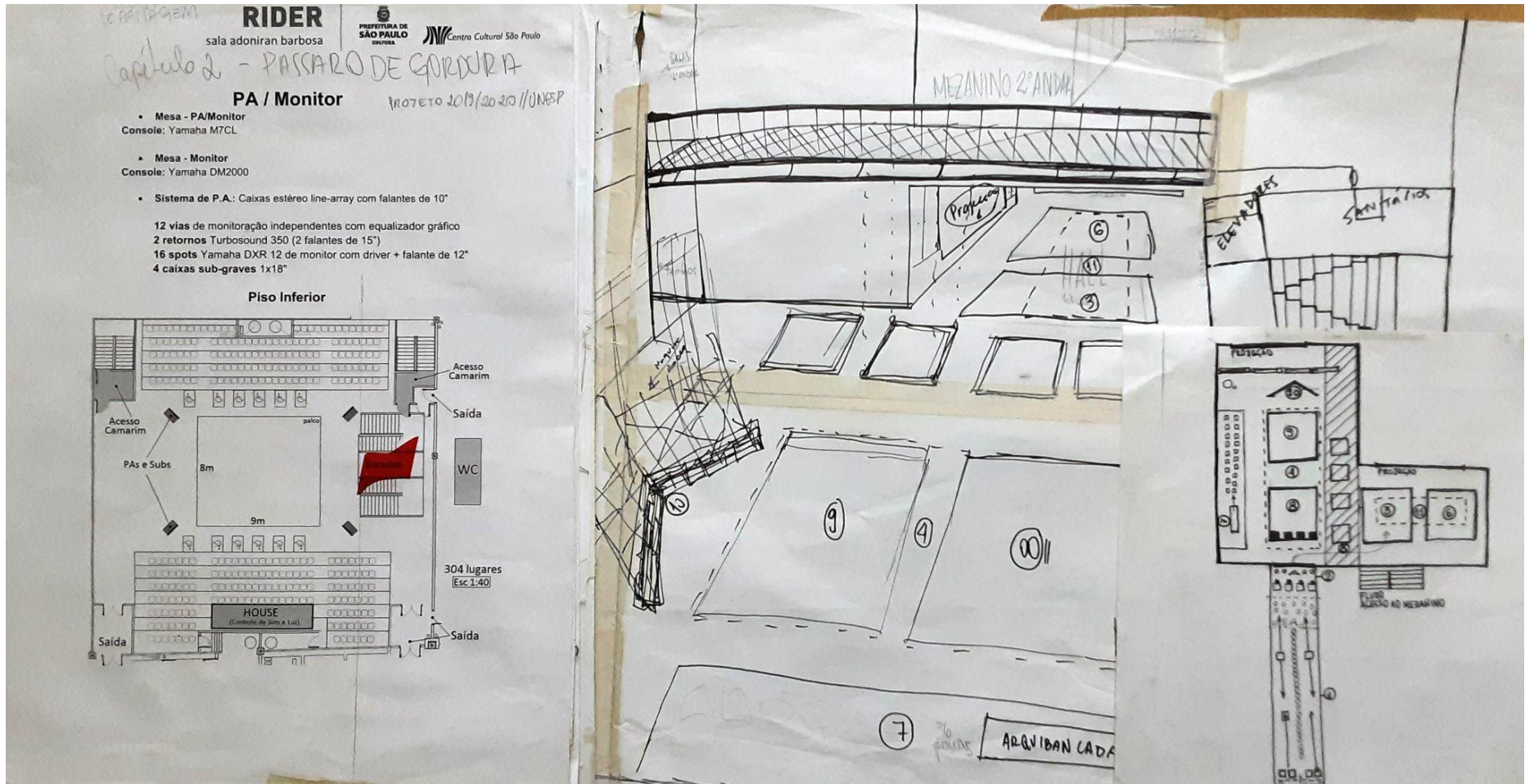
PAISAGEM

Porção visível do espaço

Uma história congelada que faz parte de uma história viva

MILTON SANTOS

Figura 1 - Esquemas cenográficos.



Plantas de movimentos cenográficos, 2019. Fonte: Acervo pessoal.

1. 2. DELINEANDO O DESENHO

O desenho está para além do papel branco e do lápis preto, ou do riscador e seu suporte, mas também ele será aquele afastado das técnicas e estruturas clássicas e que pretende-se expressivo pela capacidade empírica e que, de forma lúdica, encontra sua natureza libertadora. Retomando sua essência compositiva de “arriscar-se” explanado nos textos do artista e professor Flávio Motta, publicado em 1975 pelo Grêmio da FAU-USP, partindo das origens do verbo *designare* – que impele forças de ação concreta e de desejo motriz – e também da derivação “desígnio”: proposição ou caminho a seguir, vontade.

Inerente ao exercício de compor linha no espaço está sua natureza agressiva, entre a potência acumulada e o ato transgressor, o desenho é puro movimento. Seja o movimento de transposição do pensamento em matéria seja o movimento da matéria no espaço e/ou no tempo. Entendido como uma forma viva de construir no espaço e no tempo, com linhas físicas, corpo, objetos, materiais, palavras, sons.

Desenhar é ver, é trazer ao visível.

Uso o desenho como instrumento do pensamento. Num trabalho obsessivo, a repetição elimina o superficial e o desnecessário.

Como consequência, produzem-se olhar e pensamento mais claros, ágeis e reveladores.

É por meio do desenho que percebo e elaboro questões de meu interesse, como um pensamento, uma superfície, um corpo, algo que se projeta no espaço.

...o desenho é fragmento do movimento que o atravessa...⁵

⁵ RIBEIRO, Flávia em Disegno, Desenho, Desejo.org. DERDYK, Edith . São Paulo:Editora Senac, 2007. p.97

A cada ato de desenhar, surgem deliberações intuitivas e conscientes, teóricas e práticas que qualificam o atuante em discurso e gesto, ganhando suas denominações a partir de sua função primordial: projetivo, técnico, de observação, de memória, partitural, esquemático... na promessa de uma eficácia comunicacional.

Seus acúmulos, por outro aspecto, como veremos em exposição gráfica por aqui, podem adquirir as características de uma reflexão visual com as conexões para a concepção visual de um objeto (no caso quatro performances em desenvolvimento) e vão compondo as redes que envolvem uma criação, como analisa Cecília Almeida Salles em suas produções acadêmicas. Outro aspecto observado pela mesma refere-se a capacidade do desenho de abarcar a transitoriedade entre linguagens: “Nas artes visuais, os desenhos desempenham, algumas vezes, também função de passagem, e sofrem assim traduções em meio a própria visualidade.”⁶

“Desenhar age entre o passado do desejo e o devir do objeto visível. Logo, o desenho como objeto, existe no limite da linha do invisível, e se torna o que é, enquanto acontece. Conectado ao puro movimento de existir, de arremessar-se ao vazio do futuro indeterminado, vai traçando seu caminho e apontando sugestões de destino. Mais que um eixo histórico com início, meio e fim, compõe-se como uma ação geográfica de situar e delimitar um espaço de ação humana e sua potência transformadora.

Da mesma forma como a ação humana delimita e age sobre uma região, podemos encarar essas ações humanas como um amplo desenho no espaço geográfico, uma cartografia invisível realizada a longo prazo que pode ser observada de diferentes ângulos. Do ponto de vista das alterações do espaço físico para os agentes, a geografia concentra seus estudos científicos, já do ponto de vista das alterações dos indivíduos para o mundo observa a filosofia e a psicologia.

⁶ SALLES, Cecília Almeida. *Redes de Criação: construção da obra de Arte*. Vinhedo: horizonte. 2006. p.37

Ao congregar esses múltiplos olhares para os lugares e para as ações, a Internacional Situacionista, um grupo de artistas, intelectuais e ativistas reunidos em 1957, na vila italiana *Cosio di Arrossia* na Ligúria, propõem exercícios de “Deriva” (andar sem rumo) como uma prática desalienante da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1958). Andar pela cidade desassociando-se da função de viagem ou passeio permitiria ao praticante estabelecer novas relações com a paisagem urbana, sua arquitetura e ambiências, criando novas associações afetivas e intervenções efêmeras na vida cotidiana cidadina, orientadas para a liberdade do exercício da cidadania afastada dos interesses do capital. Este conjunto de práticas perceptivas foi nomeado de “Teoria da Deriva” e o estudo científico e as análises teóricas denominadas por “psicogeografia”.

Em uma deriva, uma ou mais pessoas durante um certo período abandonam suas relações, suas atividades de trabalho e lazer, e todos os outros motivos usuais de movimento e ação, e se deixam atrair pelos atrativos do terreno e pelos encontros que ali encontram. O acaso é um fator menos importante nessa atividade do que se poderia pensar: de um ponto de vista derivado, as cidades têm contornos psicogeográficos, com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada ou saída de determinadas zonas.⁷

O *flâneur* situacionista ganha autonomia de intervir emocionalmente nos acontecimentos cotidianos, também como a escolha em permanecer em observação plena, afastado das realizações na cidade e assim analisar as relações que se desdobram. Evidentemente sua presença interfere na dinâmica dos lugares e atmosfera, mas sua liberdade interior reside na escolha de qual jogo jogar em qual momento quiser.

⁷ DEBORD, Guy. Theory of the Dérivé. Internationale Situationniste, Vol. 2, 1958. Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> Acessado em 23 junho 2019.

Não há equivalente direto em inglês para o verbo francês *flâner*. *Stroll, saunter, drift, dawdle, loiter, linger* – pode-se identificar um vocabulário inteiro que se aproxima do seu significado, mas que não chega a captá-lo. O dicionário Larousse nos fornece a seguinte definição: '*Flâner: errer sans bout, en s'arrêtant pour regarder*', que pode ser traduzido por 'vagar a esmo, parando de vez em quando para olhar'. O termo só passou ao uso comum no século XIX, embora sua origem remonte ao escandinavo antigo, '*flana*' (correr irrefletidamente aqui e ali) e à palavra irlandesa para 'libertina'*. Esse Atributo esquivo e uma resistência a classificação fácil são características muito aparentes na identidade do próprio *flâneur* (pois ele é invariavelmente visto como um homem), um personagem que conseguiu criar para si uma história literária sem jamais ter revelado totalmente suas origens.⁸

Comumente sua atuação é solitária, mas existe em relação à comunidade de jogadores, artistas caminhantes, que permanece conectada pelos procedimentos estéticos estabelecidos, e variáveis. E o exercício público da presença situado no corpo masculino.

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como 'não-séria' e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporários próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes.⁹

Perceber a constante transformação da paisagem em tempos curtos, seja com as imediatas alterações observadas (cheiradas, ouvidas, tocadas, degustadas) a partir de uma tempestade sobre uma árvore, ou de modo dilatado – a mesma árvore observada

⁸ COVERLEY, Merlin. A arte de Caminhar: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014. p. 137.* Rebecca Solnit, op. cit., 2001, p. 198.

⁹ HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2010. 6 ed. p.16.

entre as estações do ano, ou entre um par de décadas pelo mesmo observador – são possíveis exercícios estéticos estabelecidos pelos artistas, que colocam sua recepção e percepção a serviço da imagem a ser fixada na linguagem.

Ademais, temos então uma operação lúdica e estética de movimentação ampla e constante: observar as transformações da paisagem, ao mesmo tempo em que se caminha pela paisagem e se transforma enquanto sujeito em relação à mesma, no medida em que a constrói de distintas formas mentais e concretas. O movimento da paisagem é praticado enquanto atravessado.

Com o termo 'percurso' indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como estética à disposição da arquitetura e da paisagem.¹⁰

¹⁰ CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética/ prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. p. 31.

Figura 2 - O boi do vizinho de baixo.



Fotografia, 15 cm x 21 cm, Mairiporã - SP, 2021. Fonte: Acervo pessoal.

1.3. PAISAGENS AFETIVAS

Escolher expressar o percurso pela paisagem através da linguagem gera alguns movimentos mais, entre a memória e sua concretude, entre a seleção da imagem e a recomposição da mesma. Um constante desenhar o mundo pelo discurso estético-afetivo, cá amparado pelo respeito, atenção e solidariedade.

Qualifico como “paisagem afetiva” um conjunto de imagens mentais e físicas relacionadas à memória individual, familiar e coletiva, formando assim um “imaginário” que se compõe e recompõe constantemente conforme as vivências e as obras de arte são experienciadas, significadas e ressignificadas por novas associações simbólicas durante a trajetória individual e histórica; um constante movimento entre tradição cultural e transgressão pessoal que formam, não só a identidade do indivíduo, como a identidade cultural, ambas se alimentando e sustentando o pertencimento ao lugar.

Em “A sabedoria do compromisso com o lugar”, Aracy Amaral traz uma reflexão sobre a constante procura da identidade nacional a partir da análise de trabalhos de pintores modernistas – cada um deles como forte representante de seu contexto físico e político – pela crítica de arte nacional e pela crítica internacional, que tentam um multinacionalismo em exposições, o que nos leva a compreender a essência do desejo dos artistas modernistas em relação ao desenho da paisagem.

Nos artistas que estamos tentando analisar – Tarsila, Volpi, Oiticica, Cildo Meirelles, Marcos Coelho Benjamin – há como denominador comum o fato de que as obras de seus períodos máximos derivarem da sensibilidade do artista diante do ambiente brasileiro: ambiente rural, em Tarsila; suburbano ou proletário, na pintura de Volpi; ambiente da marginalidade urbana, no período máximo do intelectual Oiticica; urbano classe média, nos trabalhos conceituais de Cildo Meirelles; e urbano de tradição artesanal fortemente arraigada, de Marcos Coelho Benjamin.¹¹

¹¹ AMARAL, Aracy. Textos do trópico de capricórnio cap. 34: A sabedoria do compromisso com o lugar, pág. 294.

Na expectativa de que, enquanto buscamos nossas próprias ancestralidades, narremos as paisagens comuns ao grupo de trabalho cênico e construamos lugares conjuntos, e que quem veja e participe da obra se inflame a procurar suas próprias histórias e a transformar seu entorno. Compreender o público brasileiro, seus sentimentos e ambições para e com a obra de arte e o papel do artista em gerar condições materiais para essa elaboração social. Com a performatividade entre o espaço imaginado e o lugar construído, sempre nos acompanha uma reflexão prática acerca da identidade cultural brasileira, sua diversidade e a composição de um imaginário multifacetado. “Cumpre a nós, povos nascidos fora do peso das tradições seculares, estudar a habitação do homem nu, do homem do futuro, sem deus, sem propriedade e sem matrimônio.”¹²

Na referida obra “A Cidade do homem nú”, escrita pelo artista Flávio de Carvalho em 1930, ele idealiza a construção de uma nova cidade nos trópicos, para um homem livre das repressões da cultura sobre o corpo, liberto sexualmente e que, a partir das subjetividades dos indivíduos e do constante exercício de desejar, a cidade se abasteceria de novas perspectivas de vida e sabedorias.

Sabedoria aqui que se intersecciona entre a vida cultural familiar do universo caipira do Vale do Paraíba e região, e a prática dos trabalhadores teatrais da cidade de São Paulo e região, pela experiência contínua de vida e pelas “experiências singulares” (DEWEY) que também a obra de arte pode provocar; reverberam-se conhecimentos comuns e revelam-se “segredos” construtivos que compõem essa sociedade imaginária de “cenotécnicos caipiras”.

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação

¹² Flávio de Carvalho. “A Cidade do homem nú”- MAM. 1930.

modificam as emoções e as ideias, de modo que emerge a intenção consciente. Muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas, mas não de modo a se comporem em uma experiência singular. [...] Em contraste com essa experiência, temos uma *experiência singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução: então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências.¹³

Há a travessia da experiência e o percurso da memória, e este vínculo se estabelece nas miudezas do cotidiano, na continuidade de costumes e no extraordinário simbólico dos rituais, essencialmente no ato de narrá-los; para tal é preciso intercambiar experiências, compartilhá-las com o contar e o ouvir. Segundo Walter Benjamin (1987) em “Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura”¹⁴, o narrador só se torna plenamente tangível se temos presente dois grupos: quem escuta com prazer histórias e tradições de vida, em vínculo com quem as conta. As dificuldades em narrar, para o autor, estariam ligadas à perda de continuidade da tessitura da oralidade, mesmo quando escrita, por afastamento da experiência de atravessar e atravessar-se.

Ambos os ensaios partem daquilo que Benjamin chama de perda ou de declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), isto é, da experiência no sentido forte e substancial do termo, que a filosofia clássica desenvolveu, que repousa sobre a possibilidade de uma tradição compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho. A importância desta tradição, no sentido concreto de transmissão e de transmissibilidade, é ressaltada, em ambos os ensaios, pela lenda muito antiga (provavelmente uma fábula de Esopo) do velho vinhateiro que, no seu leito de morte, confia a seus filhos que um tesouro está escondido no solo do vinhedo. Os filhos cavam, cavam, mas não encontram

¹³ DEWEY, J. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 109- 110.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3ª ed São Paulo: Editora Brasiliense. 1987. p. 198.

nada. Em compensação, quando chega o outono, suas vindimas se tornam as mais abundantes da região. Os filhos então reconhecem que o pai não lhes legou nenhum tesouro, mas sim uma preciosa experiência, e que sua riqueza lhes advém dessa experiência.¹⁵

¹⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. LEMBRAR ESCREVER ESQUECER. São Paulo: Editora 34. 2006. p. 50.

1.4. PAISAGEM POR DETRÁS DO PALCO

Compreendo o trabalho da cenógrafa como ponte entre diversas áreas do conhecimento e atuação das artes na cidade. Assim como o exercício da professora que opera entre o tempo – passado e futuro – e presentifica cotidianamente a realidade do mundo em sala de aula, a cenografia opera entre o campos das artes visuais, teatro, arquitetura, literatura, design gráfico, dança, moda, educação, e entre os ofícios de carpintaria, costura, sapataria e tantos outros, numa constante passagem entre dimensões e escalas com polifonia própria.

Tantos foram os interesses experienciados nos anos de formação, que a cada troca de ciclo construtivo, interpretava-os como um abandono de linguagens. Foi apenas com o passar dos anos e a atuação profissional na área que notei os portos: entre a impossibilidade física de habitar tantos ateliês simultaneamente, seria atravessá-los constantemente uma espécie de habitação? A ponte de conexão que suplanta fronteiras? Em navegação permaneço, conversando com os emissários e controladores de desembarço aduaneiro. Em ações diplomáticas, sensível às questões do território nacional, observando a formação de público e reverberando na atuação social. Seria então a artista cenográfica uma viajante por natureza?

Para José de Anchieta em seu livro “Cenograficamente” o exercício cenográfico requer uma coleção de habilidades práticas de domínio da matéria e de suas qualidades, tanto quanto do exercício agudo da observação da vida e dos sujeitos, o que corrobora o argumento de Cyro Del Nero:

Criar cenografia teatral requer uma série de habilidades: é necessário dominar volumes, cores, luzes, para que ela sirva ao momento histórico, ao clima dramático e ao conflito contidos na obra a ser representada. Por isso estou sempre dizendo que o cenógrafo do teatro é um especialista - não em espaço, mas em conflito.¹⁶

Assim, mediar as intenções da direção com a dramaturgia e iluminação, em um lugar de congregação para o jogo cênico – não necessariamente, ou apenas, o palco – tornaram-se palpáveis com o exercício da construção cenográfica. Conclamar as intenções coletivas de proposição de um lugar teatral reverberam em um lugar de convívio e pesquisa mais democrático e agregador das diferenças humanas. Nem todos os campos da arte, ou mesmo grupos de trabalho artístico, por se organizarem de forma clássica e hierárquica, permitem esse exercício, portanto foram necessárias diversas participações em coletivos até encontrar os afeitos pares de discurso e visão de mundo e ainda abertos a novas proposições, em um contínuo exercício de mediação e de ensino-aprendizagem.

O agrupamento efêmero e cinético que contempla o *INVENTÁRIO 11*¹⁷, grupo que dá *anima* ao projeto *Coreografias De Paisagem*, alinha desejos de pesquisa entre a identidade de seus habitantes e as possibilidades de alterar o ambiente; entre procurar as próprias ancestralidades e configurar uma cidade mais plural e igualitária, as investigações dos distintos artistas-pesquisadores vão se entrelaçando. Assim, um mundo livre de preconceitos, e desalinhado do capital foi se tornando visível e palpável entre os vãos do exercício profissional comercial.

¹⁶DEL NERO, Cyro. *Máquina para os Deuses*, São Paulo: Senac; Edições Sesc, 2009, p. 93, *apud* ANCHIETA, José, *Cenograficamente: da cenografia ao figurino*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p.132.

¹⁷ Bruna Amaro, Cecília Boto, Daniele Desierrê, Deni Guimarães, Gabriel Cruz, Gabriel Urasaki, Gustavo Damas (Urano), Ighor Wallace Trotta, José Roberto Antonio, Máira Pagliuso, Márcia Del Busso, Murilo Tiago, Victoria Moliterno.

Apoiado por exercícios criativos que partem do desenho da paisagem – seja de modo gráfico, verbal ou cênico – o grupo suscita resoluções ou dúvidas gerais e específicas, e os projetos artísticos e pesquisas podem ser apresentados e desenvolvidos no ateliê de acordo com critérios e procedimentos de elaboração de cada artista e/ou área, criando um espaço de partilha das expectativas de cada pesquisador para as etapas do trabalho, germinando um compartilhamento de metodologias entre os parceiros de trabalho.

O exercício da primeira performance, descrito à frente, foi de intensa colaboração para o projeto *Coreografias de Paisagem* como um todo, pois dessas primeiras vivências começaram a amadurecer as metodologias de ateliê (com esquemas, desenhos projetivos, protótipos e pequenas maquetes). Outro aspecto peculiar dessa gênese foi a constituição de um lugar de trocas tão generoso, que muitos dos artistas-pesquisadores mantiveram esse vínculo de comunicação expandido em subgrupos, mesmo atuando em linhas e grupos de pesquisa acadêmica distintos.

De intensa forma e espalhadas ao longo dos anos são as aprendizagens com cada um dos mestres e mestras de ofício que habitam os bastidores dos teatros e ateliês públicos da cidade e do país; são esses os profissionais que sustentam o fazer artístico e teatral verdadeiramente. Aprender a dar laços seguros com os senhores do Teatro Carlos Gomes em Blumenau, a equilibrar o peso da carga no caminhão com o Newtinho da cenotecnia da ECA; a encontrar o fio e fazer a dobra correta no tecido para chegar no caimento adequado do figurino com a Ray Lopes, entre o ensaio técnico e o camarim do Espaço Teatral do Instituto Tomie Ohtake; observar com diligência e estar à serviço atento com o Marcelo do Teatro Arthur Azevedo. Valorizar esses profissionais é o início de uma possível reparação histórica que os apaga da história da arte, portanto é imprescindível dizer o quanto a sabedoria e o olhar de cada um dos artistas envolvidos colabora em cada produção artística com o empréstimo de suas habilidades, e como suas ciências são transmitidas de modo oral e partilhadas de modo prático a cada um dos novos profissionais em convívio com intensa generosidade e paciência.

Desta maneira a herança cultural do ofício teatral tem se mantido desde o início, atravessando os saberes relacionados e sustentados pela oralidade que integra as coxias e ateliês, de modo audível ou silencioso em práticas atentas às tarefas dos outros, em uma coreografia bem marcada de profissionais qualificados que dão vistas às imagens para o público, ainda que invisibilizados na atualidade.

Exércitos de maquinistas invisíveis operavam a pesada maquinaria de madeira debaixo, acima e nas coxias do palco. Muitos eram construtores de barcos e operários navais desempregados de Veneza e Gênova, que trouxeram suas habilidades e técnicas construtivas para as profundezas dos palcos barrocos. Cada centímetro do espaço teatral era explorado ao máximo, e, como nos navios de guerras, aqueles teatros eram máquinas em funcionamento. Esse legado permanece em diversos termos técnicos que ligam barcos a teatros, como *rigging* (cordame), *splicing* (entrelaçamento), *deck* (convés, palco), *shackle* (manilha), *winch* (guincho), *pulley* (polia) etc.¹⁸

Nem sempre as circunstâncias foram as mesmas na evolução dos espaços cênicos e da arquitetura teatral; mesmo o teatro barroco operava com o espaço cênico visível ao público do início ao fim do espetáculo, com a abertura e o fechamento das cortinas do proscênio como código demarcador do evento; muitas transições cenográficas eram visíveis ao público mas não pertenciam ao conflito do espetáculo ou à sua narrativa e discurso. Performar a transformação material do espaço cênico em lugar teatral surgem paulatinamente dentro do campo, como uma possibilidade de confrontação da realidade pelo encantamento da matéria.

¹⁸ HOWARD, Pamela. O que é cenografia. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015. p. 30.

Cenografia expandida (*expanded scenography*) é um termo que tem sido utilizado na área a partir de 2010 aproximadamente, oriundo da definição dada por Rosalind Krauss (A escultura em campo expandido), em 1979, para classificar práticas que ultrapassam a noção clássica da cenografia, tornando-se o elemento generativo da performance ou a própria.¹⁹

Nos experimentos cênicos desenvolvidos pelo grupo INVENTÁRIO 11, o cenógrafo e os demais profissionais dos bastidores são atuantes visíveis na fatura dos acontecimentos, provocando uma compreensão do fazer do espaço em imagens-cenas (Paisagens) que serão desvendadas diante do olhar do público: um constante construir e destruir, fazer e desfazer, convidando-o ao enfrentamento executivo dos materiais para a configuração do Lugar, que passa de objeto à situação, dotando-o de sentido pela ação e mantém-se aberto a percepção e atuação do público.

No século XX, a redescoberta do percurso ocorreu primeiro no campo literário (Tzara, Breton e Debord são escritores), a seguir no campo escultórico (Andre, Long e Smithson são escultores), ao passo que no campo arquitetônico o percurso levou a buscar no nomadismo as bases históricas da anti-arquitetura radical, e ainda não encontrou um desenvolvimento positivo. Por meio do percurso, diversos campos disciplinares têm realizado uma própria 'expansão de Campo' (Rosalind Krauss) para confrontar-se com os próprios limites.²⁰

Assim o “desenho da paisagem” também pode ser compreendido de forma ampla, exigindo uma curva de significados até a cenografia teatral, a “cenografia para espaços não-convencionais” (fora da caixa preta) e a “cenografia expandida” para a performance do espaço e com materiais, em uma contínua *Coreografia de Paisagens*.

¹⁹ REBOUÇAS, Renato Bolelli. Os Imaginários da Mostra dos Países e Regiões, PQ 2019: Materialidade, precariedade e performance. Revista Cena, Porto Alegre, nº 30, p. 17-30 jan./abr. 2020 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. p.21

²⁰ CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética/ prefácio de Paola Berenstein Jacques; [tradução Frederico Bonaldo]. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013. p 31

Figura 3 - Vistas do ateliê de Mairiporã.



Composição fotográfica. 2021. Fonte: Acervo pessoal.



1.5. PAISAGENS DO ATELIÊ

A *janela cega* do ateliê antigo se configura numa ironia muito interessante: a sala entre quartos de uma casa inglesa abria-se para o limite do terreno, situado no centro de São Paulo; sua vista não resistiu às transformações do entorno, o vizinho levantou a empena, também cega, de um pequeno prédio em seu defronte; se ela não podia ver por si, a luz que adentrava em ângulo permitia ver nas melhores condições as imagens que se sucediam na prancheta. Sim, a prancheta de desenhos habitava o interior da janela cega, como uma lente de aumento das observações trazidas nos cadernos de desenhos realizadas em percursos pelo exterior, multiplicava em sentidos a experiência da caminhada por justaposição. A *janela cega* fez ver a memória e o tempo das reminiscências. Operava também como um filtro de seleção: se a imagem encaixava em seu enquadro, permanecia viva, se não fosse digna de ser estampada na parede morta do vizinho, morria junto. Há quem acredite que o ateliê do artista reside na paz, no consenso e no constante espírito da leveza; a prática me revela o oposto: um território de batalhas, disputas e enfrentamentos. A janela como juíza da luz, mediadora da imagem que resiste.

A *janela engradada* que se sucedeu encontrou a imobilidade do momento histórico de isolamento social deflagrado pela pandemia do coronavírus. Não mais cega, mas coxa, por seu bordado em ferro que não permite entrar nem sair – não atravessa corpo, guarda-o. Pertence à sala de estar de uma casa também inglesa, feita para receber, mas que não deixa entrar. Ouve, espia, julga a escuta como uma velha senhora que já foi namoradeira, convida e recata-se. A janela vê uma rua residencial cotidiana, com trabalhadores a ir e vir no horário de pico, mas amargura-se em sua clausura sem atravessar a distância entre o dentro e fora da casa. É preciso retirar as grades, mas o senhorio não deixa.

O terceiro ateliê não tem janelas, quase não há recortes arquitetônicos que o protejam; uma sala de estar de uma casa brasileira, que se pratica entre o convívio e a escuta de quem chegar. Resiste ao tempo pela força de trabalho que nele se

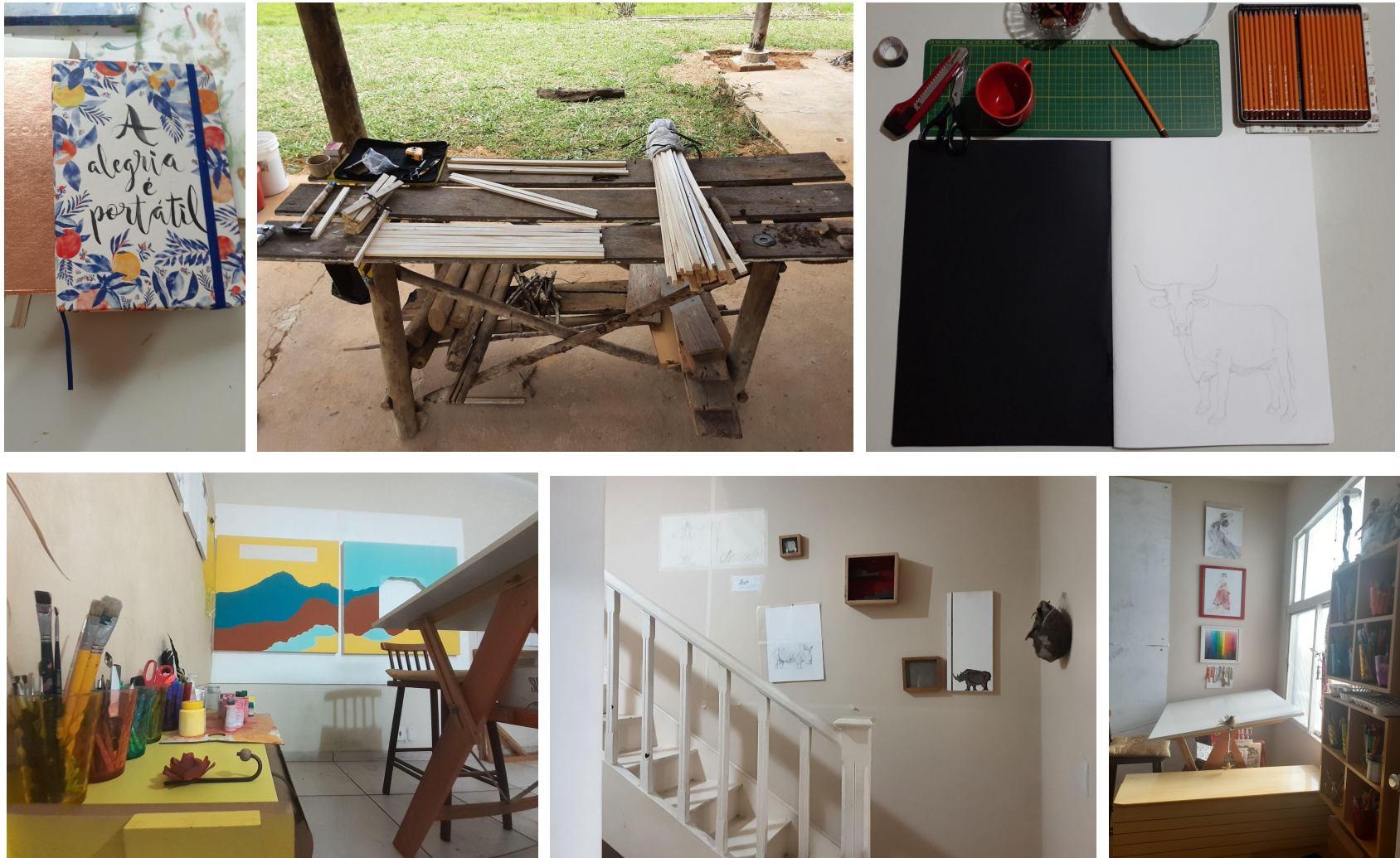
empenha, constantemente; se transforma dilatadamente junto ao seu entorno, que o abraça. Sem janelas, aberto ao tempo, reflete a paisagem em sua imensidão, pertence ao estado da experimentação. O enquadro surge das técnicas das linguagens, fotográficas, catalográficas e cenográficas. O lugar se configura de acordo com a emoção de quem nele habita no presente. É praticado e reconfigurado à ordem de jogo ou necessidade material. Um terreiro terreno de possibilidades para corpos diversos, com *janelas das verdades* abertas para ler os mundos.

Embora o ateliê seja muito prezado pela artista plástica, porque ali acolhe seus anseios materiais e o sedentarismo dos objetos ganha camadas simbólicas, a prática da caminhada e da coleta do entorno, assim como o exercício corrente de desenhar em trânsito, com caderno a mão e pés em solo, fazem crer que o ateliê se garanta na portabilidade dos pequenos suportes, entre vínculos materiais dos lugares e nas relações de encontro e partilha com as pessoas; o artista, ou qualquer outro, carrega o ato criador em si e o dispõe ao uso de uma obra-comunidade a qualquer tempo.

Seguem algumas paisagens visíveis dos ateliês: entre cômodos e caminhadas, as caixas de coleta de materiais foram se organizando em uma catalogação e subordinação, não apenas do desenho estrito, dos objetos e das matérias primas, mas também em relação ao seu trajeto. Alguns materiais se orientaram a completar a fatura da cenografia como objeto ou referência, outros como objetos de cena inteiros, adereços e muitos materiais naturais para confecção de trajes e figurinos com orientação ao tingimento natural e à construção ecológica, com menor produção de resíduos e impacto ambiental.

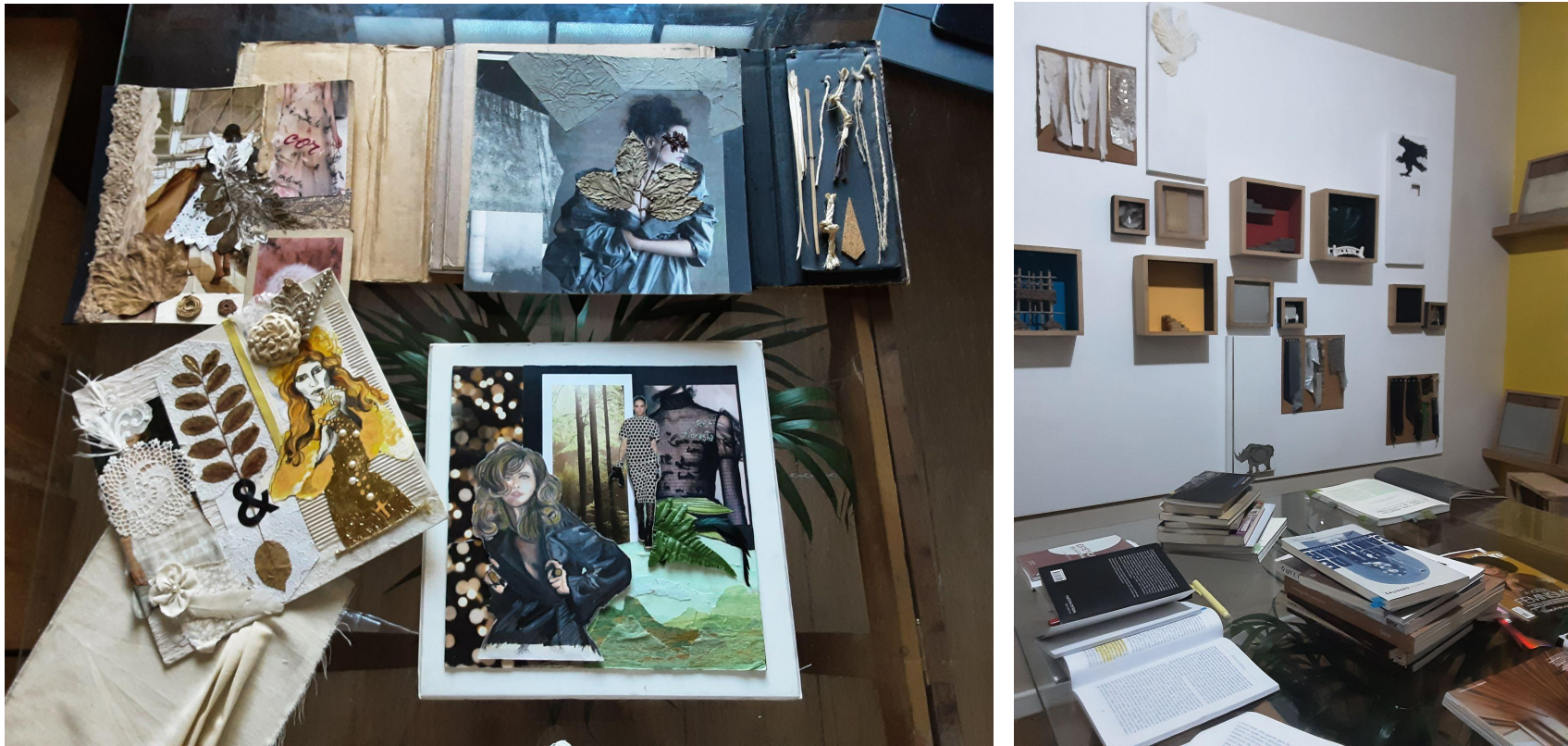
Reconstruir o percurso da pesquisa também reconfigurou o ateliê em uma situação organizada entre as necessidades materiais de realização dos trabalhos e uma seleção amorosa orientada para a exposição dos processos de criação ao próximo agrupamento de trabalhadores que dará *anima* à execução das performances.

Figura 4 - Ateliês: Mesas e Cadernos.



Composição fotográfica, São Paulo e Mairiporã. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 5 - Ateliê São Paulo - sala 1. Mesas e Cadernos.



Composição fotográfica, 2022. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 6 - Coleta de materiais diversos, para adereços.



Caixa de objetos, materiais diversos, 25cm x 30 cm x 9 cm. 2011-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 7 - Coleta de materiais diversos, para cenografia e maquetes.



Dimensões: 35cm x 35 cm x 10 cm. 2011-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 8 - Caixa de pigmentos minerais, vegetais e aromas.



Dimensões da caixa: 30cm x 40 cm x 10 cm. 2016 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 9 - Testes com pigmentos naturais. Açafrão, casca de cebola, pau-brasil à quente por imersão. Figura 10 - Testes com pigmentos naturais. Açaí, urucum, açafrão à frio por concentração.



Dimensões Variáveis. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 11 - Encarte para as pranchas em relevo de estudos de materiais.




Dimensões: 30cm x 35 cm x 6 cm. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 12 - Estudos de Pigmentos Minerais. Fabricação de tintas acrílicas com terras do entorno do ateliê de Mairiporã -SP. 2021.



Dimensões: 30cm x 30 cm x 2 cm. 2021. Fonte: Acervo pessoal.



COREOGRAFIAS DE PAISAGEM

2

2. COREOGRAFIAS DE PAISAGEM

Os pensamentos descritos até então permeiam todo o processo de criação em ateliê. Muitas das reflexões foram forjadas em travessia pela paisagem ou sobre a prancheta em meio aos materiais de desenho e pintura. Da mesma maneira como um corte de estilete no papel remete a um recorte no espaço do palco, em uma intenção para o estado de jogo coletivo.

Exponho aqui os processos de criação de quatro performances complementares, e seu desenvolvimento teórico e prático em ateliê, em constante transformação. Os protocolos de trabalho configuram-se em desenhos, esquemas, sinopses e *canovaccios* da dramaturgia visual, na elaboração de um projeto para a sala de ensaio e seu entorno, nomeado de “caderno de atividades”. Antes, no entanto, apresentarei um breve portfólio de trabalhos que operam como um fio conector das atuais elucubrações poéticas. Cada um deles foi gerador de um pilar de operação do trabalho artístico: linguagem, poética, discurso e função social.

2.1. ANTECEDENTES

O *Coreografias de Paisagem* ergue-se a partir de alguns vetores: o *Inventário 11 - Cartografias Invisíveis*, realizado entre 2011 e o primeiro semestre de 2012 na Universidade Estadual Paulista (UNESP) como Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Artes Visuais; e mais adiante, no curso regular de Cenografia e Figurino na SP Escola de Teatro - Centro de Formação das Artes do Palco, com a encenação *Topo|Underground*, desenvolvida no Módulo Vermelho no final de 2014, que deu propulsão ao presente projeto tomando corpo mais consciente de sua essência formal.

Adiante outros dois trabalhos se intercalaram à reflexão: *PONTE*, ação realizada em 2013 na Residência Artística do grupo de pesquisa *L.O.T.E.*, em Bragança Paulista, e um livro-objeto manufaturado em 2013, como procedimento de pesquisa-participativa da Licenciatura em Artes Visuais.

O *Inventário 11* foi uma pesquisa em performance que se utilizou da linguagem do desenho e do cotidiano da rua para criar uma sucessão de trajetórias e caminhos de desejos. Inventários, listas, agrupamentos, registros; esses foram nossos mapas invisíveis de todo o processo. Estudando a potência do desenho enquanto projeto de ação e desenho de registro, trabalhamos com o tempo, o movimento, a luz e o espaço como elementos plásticos para explicitar as relações de limite entre a linha e o objeto no campo do efêmero.

A partir dos registros gráficos das vivências em diferentes espaços, das relações entre os integrantes e seus lugares de passagens cotidianas, fizemos encontrar desejos de ação. Criamos movimentações, lugares novos, diálogos entre o corpo cotidiano e o corpo artístico. Esses encontros geraram uma história de grupo e a sucessão de infinitas imagens que foram a base da criação do evento *Cartografias Invisíveis*.

O resultado foi uma performance de sessenta minutos de duração, sem voz, sem texto (salvo um único momento final, com fala direta e individual ao espectador), com uma trilha sonora original e luz bastante narrativa, que se compôs como a dramaturgia da ação cênica. Onze imagens foram apresentadas; estas se construíam e se desmanchavam diante do olhar do observador, que ficava completamente livre dentro do espaço para caminhar ou sentar. Duas destas imagens eram direcionadas ao espectador, convidado a compor o jogo visual e ritual.

Figura 13 - *Inventário 11: Cartografias Invisíveis: Festa.*



Daniele Desierrê. 2012. Foto: Alexandre Sampaio

Figura 14 - *Inventário 11: Cartografias Invisíveis*: Folha



Caio Ceragioli. 2012. Foto: Alexandre Sampaio.

Figuras 15 e 16 - *Inventário 11: Cartografias Invisíveis*. 2012.



Daniele Desierrê, Juliana dos Santos, Caio Ceragioli e Jota Rafaelli.

Foto: Alexandre Sampaio.

A sensação geral do evento era de uma experiência em dança-teatro, embora essa dimensão não tenha sido explorada profundamente na pesquisa corporal para além da construção de partituras corporais, e dos jogos com objetos – as relações com o espaço demarcaram essa qualidade.

Havia uma forte noção de ritual estabelecida entre os pares e o público. Também pelo uso do fogo e de símbolos litúrgicos, como a vela, a bandeirinha e o traje branco, requisitado como vestimenta aos convidados, simbolicamente igual à dos performers.

Figura 17 e 18 - *Inventário 11: Cartografias Invisíveis*. Público em cooperação.



Fotos: Márcio Desideri, 2012.

A segunda resultante dessa pesquisa foi uma exposição com todo o protocolo de criação: desenhos, projetos de figurino, partituras musicais, mapas de luz, correspondências e os registros da performance em vídeo e ensaio fotográfico, junto ao trabalho escrito, demarcando a ordem material das imagens efêmeras.

Em viagem à Fazenda Serrinha, promovida pelo Grupo de Extensão *L.O.T.E.*, foi necessário arrumar as malas do ateliê para o período de residência artística, como primeira experiência do gênero. A escolha dos materiais ocorreu de maneira espontânea, apressada e intuitiva. E o tecido foi experimentado pela primeira vez como recurso material pleno, ou único, para o performativo, a construção de uma ponte efêmera²¹. A paisagem imaginada como proposta de situação foi comunicada por um convite verbal individual e, ao longo de dois dias, reuniram-se dez artistas disponíveis para engendrar a ação de desenhar uma ponte sobre as águas do lago da fazenda.

²¹ **PONTE**

L.O.T.E. Fazenda Serrinha, Bragança Paulista/SP

Ação. Tecido sobre água.

Duração: 60 minutos

Participantes: Ana Vassoler, Bianca Selofite, Daniele Desierrê, Flávia Kitasato, Franklin Dias, Gabriel Urasaki, Juliana dos Santos, Mariana Cruz, Nina Anderson, Paulo Delgado, 2012

Figuras 19 e 20 - Tecido sobre as águas do lago.

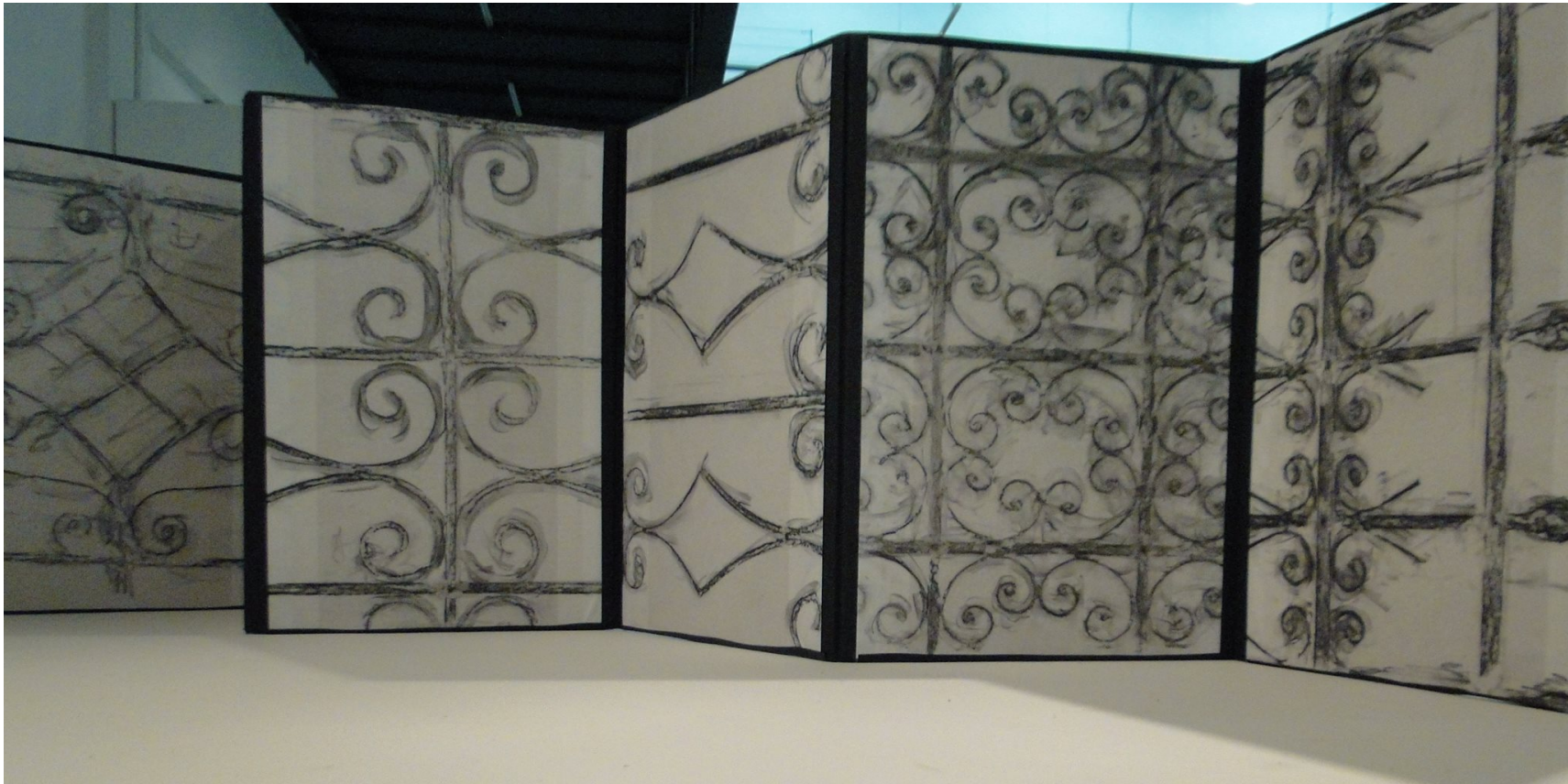


Paulo Delgado, Gabriel Urasaki, Bianca Selofite, Ana Vassoler, Mariana Cruz, Flávia Kitasato, Franklin Dias, Nina Anderson, Juliana dos Santos e Daniele Desierrê. Fotos: Maira Coelho.

A regra inicial foi estabelecer um ponto de encontro, a casinha da leiteria, hospedagem habitada por alguns dos participantes e que se encontrava na parte mais alta do terreno da fazenda, como um mirante e divisor natural dos pastos que se seguiam para o outro lado. Um cortejo com o tecido foi proposto e um trajeto até o lago foi conciliado pelo grupo. O movimento de carregamento do

material até a beirada do lago suscitou interesse nos outros residentes, até então desavisados do evento, e a abertura do tecido sobre a água proporcionou uma congregação de sujeitos maior que a imaginada.

Figura 21 - *Coreografias De Paisagem*. Livro sanfonado dupla-face.



Dimensões: 45 cm x 250 cm. 2013. Fonte:Acervo pessoal

O trabalho seguinte, iniciado no mesmo ano, procura uma visualidade e operação poética semelhante. Situado em outro contexto, o desenvolvimento da pesquisa-participativa se deu junto aos estudantes do 1º Ano de Ensino Médio da Escola Estadual Professora Zuleika de Barros Martins Ferreira, no processo de conclusão da Habilitação em Licenciatura em Artes Visuais, através da proposta de uma oficina de criação de livros de artista com foco na paisagem da cidade de São Paulo, especialmente das relações do entorno escolar, do trajeto entre casa e escola e do entorno da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, a mais próxima do colégio.

A cada exercício desenvolvido durante a oficina, procurei uma relação de aproximação para a verificação do exercício em ateliê. Passei a trabalhar as minhas relações com o entorno escolar e o trajeto entre a moradia e a universidade, o que resultou em uma grande evolução poética do meu trabalho gráfico.

O exercício de frotar, com carvão sobre papel, portões e janelas de vizinhos do bairro de Perdizes foi o que mediou conversas e o pertencimento ao bairro; ampliou as relações humanas e de convívio da paisagem. A ação de confeccionar o espaço gráfico a partir do espaço físico se sobrepôs ao objeto final, livro, que com o passar dos anos adquiriu caráter de registro do acontecimento.

Vale notar que o título do presente projeto se origina dessa incursão, e muitas das perguntas internas ao trabalho se derivaram desse contexto. “Como coletar paisagens?”. O indício de pertencimento à experiência do corpo e partilha da cidade que se inaugurou promoveu o princípio de um compilado de procedimentos complementares em ateliê. As operações de coleta e acúmulo de materiais pela cidade e da cidade foram a tônica dos trabalhos de 2014 e 2015.

Figura 22 - *Coreografias De Paisagem*. Processo de trabalho.



Foto e Assistência: Mariana Cruz, 2013.

Já na Encenação-experimento, *TOPO/UNDERGROUND* de 2014, no Módulo Vermelho do curso regular de Cenografia e Figurino da SP Escola de Teatro, a escolha de um espaço não-teatral – a garagem do prédio da escola – para a apresentação da cena, e o uso completo da arquitetura em uma linha vertical do subsolo ao terraço, significou um momento de entendimento entre o papel da dramaturgia e o uso do lugar como narrador, assim como sua transformação pelo grupo de teatro.

Figura 23 - Detalhe da cenografia do Experimento Vermelho, *TOPO/UNDERGROUND*. 2014.



Fonte: Acervo pessoal

A proposição prática de uso total do prédio surgiu dos dramaturgos do experimento e não como imposição cenográfica, visto o interesse pelo percurso dos objetos e pelas suas mobilidades, afirmando um “argumento concreto” e narrativo que deu força para a elaboração construtiva de um espaço total, ampliando o discurso da trama para o uso político da rua e da fachada da escola.

Um sujeito chamado Zé é promovido no emprego, e em seu primeiro dia de nova posição hierárquica corporativa lida com os conflitos morais de sua circunstância de funcionário explorado que lidera o sucateamento das condições de trabalho de seus colegas na nova fase da empresa. Uma repartição de arquivamento de documentos frios de compra e venda de ações que tensiona-se até suas destruições: emocional da personagem e física da cenografia.

A cenografia foi engendrada com materiais reais dos departamentos administrativos da escola de teatro, sob empréstimo, parceria e furto provisório. A sala da secretaria foi ocupada em uma das cenas. Efeitos cênicos foram trabalhados com materiais de descarte, caixas e folhas de papel, que culminaram em um grande tornado de papéis pela fúria das personagens.

O público seguia pelo espaço em travessia, em três momentos sequenciais: de pé na calçada da escola, sentado ao chão na rampa do estacionamento, e em arquibancadas com cadeiras e banquinhos dentro da garagem. Houve também a escolha narrativa de compor e decompor a cenografia na frente do público, o que demandou uma organização de toda a equipe de trabalho para a fatura da cena. Decisão que exigiu um intrínseco jogo entre direção e cenografia, e a organização de vinte e cinco pessoas em pouquíssimo tempo de trabalho.

Como estratégia metodológica foram produzidos em papel diagramas com cada etapa da montagem de cena e indicações de pessoas e objetos, para amparar os componentes do grupo; compusemos desta maneira um “mapa coreográfico da cenografia”. A apropriação desse recurso cartográfico em uma situação de resolução de demandas coletiva de grande escala (para o meio teatral atual) instigou de maneira fundamental a arquitetura geral das performances que aqui se apresentarão.

Figura 24 - Experimento vermelho, *TOPO/UNDERGROUND*. Movimento 2 do público, rampa do estacionamento.



Ana Dulce Pacheco e público. Foto: SP Escola de Teatro

Por fim, de forma complementar e inaugural, a instalação *Corpo-Parede/Corpo-Árvore*, de 2015, apresentada no 14º Salão de Artes Plásticas de Guarulhos, dá início à quadrilogia dos materiais aqui investigados. Com cimento, blocos de concreto e madeiramento civil, um espaço vertical foi construído onde o público poderia participar com seu corpo na composição da obra. Em contraponto, em área paralela delimitada com fitas no piso (comum a espaços expositivos como código não ultrapassável) um espaço horizontal se compôs com um grande vidro e partes de uma árvore sob e sobre ele. Com grande disponibilidade e interesse pelo jogo estético relacional, o público participou com seus corpos no corpo da obra.

Figuras 25 e 26 - Corpo Parede/Corpo Árvore. 2015. 14º Salão De Artes Plásticas De Guarulhos.



Centro Cultural Adamastor. Assistência: José Roberto Antonio e Gabriel Urasaki. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 27, 28 e 29 - *Corpo Pareda/Corpo Árvore*. 2015. 14º Salão De Artes Plásticas De Guarulhos.



Centro Cultural Adamastor. Assistência: José Roberto Antonio e Gabriel Urasaki. Fotos: Carla Straube.

A cada ação, instalação ou experimento relatados anteriormente, foram tornando-se claras as necessidades de uma proposição híbrida para a realização do trabalho seguinte, com procedimentos do desenho contemporâneo e das práticas performativas, aliando as artes visuais e aspectos do teatro performativo, narrativo e da linguagem da dança com exercícios de

desenho tradicionais e expandidos, danças populares e jogos teatrais baseados em jogos infantis tradicionais brasileiros, para revelar as imagens-cena.

Costurados com cautela ao longo dos estudos em ateliês acadêmicos, experimentos cênicos, sala de ensaio e sala de aula, e compilados ao final de cada item como proposições de prática cenográfica para o grupo de trabalho durante a composição das quatro performances. Usaremos os estudos do “desenho de paisagem” e das paisagens subjetivas habitadas pelos componentes do ato para criar desenhos efêmeros, pela performance, imagens que serão desvendadas diante do olhar do público. O espectador será convidado a compor o jogo compositivo do Evento Cênico de maneira sutil e empática, este será capaz de produzir poeticamente como co-atuante. O olhar ativo e a presença são a matéria relevante do jogo relacional com o público, mediado por um convite material.

Muitas reverberações se somam às pesquisas da linguagem performática e da cenografia contemporânea; assuntos universais como nascer e morrer, construir e destruir, territórios e fronteiras, são eixos abordados poeticamente. Algumas perguntas se tornaram recorrentes no fazer artístico:

- Como habitar fronteiras?
- Como enxergar as linhas divisórias na multidão?
- Como transpor lugares invisíveis?
- Como transportar paisagens?

Figura 30 - Prólogo: Terra, Gordura, Cimento, Carvão.



Trabalho em processo contínuo 2016-2022. 80 cm x 80 cm x 4 cm. Caixa base de prancha e sarrafo de pinus. Confeção das caixas: Gabriel Urasaki.

Fonte: Acervo pessoal.

2.2. PRÓLOGO

Ao longo dos estudos sobre fronteiras e territórios, passei a utilizar quatro materiais como síntese da cidade: a terra, a gordura, o cimento e o carvão se tornaram a base dos trabalhos nos últimos anos. Esses materiais são o substrato das nossas experimentações físicas e construtivas, atuam como elementos fundamentais para procedimentos corporais na investigação das imagens-Cena, como pontos de partida na observação das paisagens habitadas e ancestrais, e a pertinência dos mesmos aos seus contextos originais, assim como para a construção de objetos para o espaço cênico e elementos do figurino.

A terra traz a essencialidade do campo agrícola; o cimento e o concreto, a natureza das zonas urbanas; a gordura, a cera e a parafina invocam o campo ritual; e o carvão, em última instância, é o combustível que promove o trânsito das matérias. À subjetivação desses materiais foram associados animais, que se faziam presentes de diferentes formas ao longo das pesquisas imagéticas, políticas e culturais. São eles: o Boi para a Terra, o Pássaro Branco para a Gordura, o Rinoceronte para o Cimento e o Pássaro Negro para o Carvão.

À ordem de configuração e fatura do espaço cênico para o acolhimento e o ritual, e dos processos desenvolvidos em grupo na sala de ensaio, foram revelando-se de forma gráfica e corporal um compilado de imagens, ideias e visões de mundo a que podemos chamar de imaginário. Ao passo que a construção da memória coletiva se dá pela aproximação e por reconstruções da memória pessoal, e traz como disparadores visíveis a cultura tradicional de um contexto ou nação, o saber que atravessa os tempos, atravessa o corpo, o espaço e vice-versa, em uma coreografia anacrônica entre história e geografia. Identificamos assim através de vestígios, raízes da cultura caipira, quilombola e indígena e traços do colonialismo europeu a que nos conectamos de forma inconsciente. Paisagens habitadas na ancestralidade brasileira, com os povos mais tradicionais da formação do país.

Assim iniciou-se essa pesquisa de imagem-paisagem do *Coreografias de Paisagem*, à procura da origem dos imaginários revelados por um método de acesso às reminiscências pessoais e coletivas, a fim de identificá-las em seu contexto histórico e social e verificar a profusão de paisagens pertinentes a um grupo, e transformá-las em visualidade cênica e performativa provocando o público à reflexão do que é visto e evocando suas próprias memórias de paisagem para completar as imagens em aberto.

O escopo poético do projeto fica expresso no seguinte diagrama:

Material	TERRA	GORDURA	CIMENTO	CARVÃO
Material complementar	Madeira	Tecido	Vidro	Metal
Animal	Boi	Pomba	Rinoceronte	Anu-preto
Ciclo	Nascimento	Batismo	Morte	Renascimento
Argumento	Agrário	Litúrgico	Político	Lúdico
Tempo	Ancestral	Memória	Realidade	Utopia
Tempo Verbal	Pretérito mais-que-perfeito	Pretérito perfeito	Presente	Futuro
Movimento	Rotação	Translação	Pêndulo	Espiral
Estação	Verão	Outono	Inverno	Primavera
Etapa Humana	Infância	Adolescência	Maturescência	Senescência

Material	TERRA	GORDURA	CIMENTO	CARVÃO
Orientação Geográfica	Norte	Leste	Sul	Oeste
Elemento	Terra	Ar	Água	Fogo
Elemento Arquitetônico	Parede	Escada	Escada	Ponte
Orientação	Vertical	Ascendente	Descendente	Horizontal
Processo alquímico	Precipitação/ Calcinação	Evaporação/ Sublimação	Dissolução/ Solubilização	Combustão/ Sublimação
Cor base	Marron	Bege	Cinza	Preto
Cor contraste	Azul	Dourado	Vermelho	Verde
Rosa	Rosa branca	Rosa rosa	Rosa amarela	Rosa vermelha
Flor	Dente-de leão branco	Ninféias	Dente-de leão amarelo	Primavera vermelha
Árvore	Pau-brasil	Oliveira	Ipê	Samaúma
Comidas	Mandioca e amendoim	Milho	Batata	Açaí e cupuaçu
Profissional em evidência	Cenotécnica	Costureira	Iluminadora	Cenógrafa

O Boi é um animal importante nas representações da cultura popular brasileira, assim como sua força motriz no trabalho da terra no território nacional. Será o representante desse universo agrícola como a força da terra e do homem que nela trabalha.

O pássaro vem de uma imagem litúrgica e afetiva; nomeado de Espírito Santo, é usado na religião católica, no candomblé e na umbanda, não simbolizando uma única crença, mas sim o espectro ritual.

O Rinoceronte é uma referência direta à peça homônima de Eugène Ionesco, ao homem urbano que em sua cegueira social deixa de sentir. A cor cinza do animal e sua força brutal criam uma associação visual com o cimento e o concreto, elementos compositivos comuns da paisagem urbana de qualquer metrópole. Uma realidade de grandes pavimentações verticais que se impõem ao horizonte de seus habitantes.

O pássaro negro, em muitas mitologias e regiões do mundo, é o responsável pelo encerramento dos ciclos e a reinserção dos materiais no mundo, dono da decomposição e do renascimento vem como o derivado do carvão e torna-se o contraponto ao pássaro branco.

Pretende-se uma dramaturgia visual que habita a estrutura das manifestações populares, em suas formas de organização e agrupamentos afetivos, e que compreenda as sabedorias cenotécnicas e populares caipiras no fazer produtivo. Uma junção de repertórios populares nacionais às apreensões das artes contemporâneas. O Bumba-meu-boi, festa popular de tradição maranhense com manifestação em todo território nacional, possui estrutura dividida em quatro momentos: Nascimento, Batismo, Morte e Renascimento, realizadas ao longo de um ano; ela narra a história do boi capturado e sua redenção em relação aos conflitos sociais vividos pelas personagens. Em prestaremos essa estrutura para agrupar as imagens criadas em um ciclo de vida e morte dos lugares.

Há também um grande interesse pelos lugares de passagem, os vãos e os abandonos do olhar provocados pela velocidade da metrópole, que constantemente se reconstrói. O lugar não-teatral, que se torna “teatrável” pela prática de indivíduos que dotam o

ambiente de significados, reiterando valores, propondo usos extra-cotidianos para tornar visíveis territórios desgastados manifestados nos procedimentos intermediários de experimentação dentro da universidade.

O lugar de passagem ganha significado amplo; nos trabalhos anteriores o corpo em trânsito nas ruas, avenidas e transportes agora é itinerante em uma travessia maior. A paisagem física também dará lugar para a travessia entre os vivos e os mortos e deixa colocar à vista os escárnios da presença e da ausência como possibilidade de renascer criativamente.

Régis Debray (1994), em seu texto “Nascimento pela Morte”²² explicita as relações de apagamento dos rituais mortuários e do escárnio da morte como um grande golpe à imaginação. A morte da Morte seria para ele o golpe final na nossa capacidade subjetiva e responsável pela anestesia dos sentidos, tornando o olhar humano demasiado protegido, melancólico e passivo diante das imagens. A partir desse espírito e vestígios, fazer e desfazer as imagens-paisagem diante dos olhos do público torna-se uma sugestão de revelação da complexidade das imagens que existem em relação à situação (presentificação), demarcada pelo tempo do evento. São desenhos vivos ativados pela habitação do olhar atento e revelador, sem criar ilusionismos, mas com o intuito de reter a atenção pelo encantamento da transfiguração da matéria e o interesse pelos elementos concretos.

Existem dois movimentos dramaturgicos: o primeiro engloba a estrutura macro do evento – movimento de travessia e encadeamento: o nascimento, o batismo, a morte e o renascimento dos espaços se darão em sequência, não simultânea, sem o uso de qualquer narrativa textual linear a ser comunicada em inteireza. As imagens são elementos visuais abertos que não buscam uma completude ao longo da trajetória. O segundo, ligado à origem dos elementos que formam a imagem-paisagem-cena, trinômio que também poderá ser lido como Paisagem. O tipo de cena-cenografia aqui proposta é vista como uma construção da imagem, não estática, mas que possui a ação inteiramente em função da composição da mesma. Uma ação de configuração dos elementos visuais em um arranjo efêmero. A cenografia presente está para além da representação e da construção ilusória de

²² DEBRAY, Régis. “ Nascimento pela Morte” . Vida e Morte da Imagem, Editora Vozes, 1994. cap. 1. p. 21-43

elementos espaciais. Se há a necessidade de uma parede, esta não será construída com madeira e pinturas que se assemelham a tijolos – a mesma será composta inteiramente em sua natureza, com tijolos, argamassa e esforço físico.

Esse trabalho de fatura da transformação do espaço cênico em lugar teatral é visível ao espectador; investigando elementos que sejam ativados diante do olhar do público, como traquitanas e instalações que possam ser acionadas pelo corpo do performer em cena, ou pelo convite à participação do público neste procedimento, a cenografia se torna assim objeto-situação, e o corpo do performer se mantém a serviço da sua composição, e não o oposto, como pressuposto no teatro clássico.

Corpo este que também é elemento compositivo do lugar que produz. Os figurinos, que comumente conferem identidade histórica às personagens, se entenderão como arquiteturas para o corpo. Um corpo que habita e existe nessas Paisagens e revela os contextos do sujeito-performer. Habitará essas construções como casa e moradia, lugar a ser ocupado e vivido enquanto houver a duração da performance.

Ao longo da performance a relação entre vestimentas e paisagem ganha vertigem promovendo alterações de sentido entre o que é habitação e o que é habitante, operação poética realizada com a alteração de escala dos objetos. Em outros momentos, a vestimenta utilizada pode ser compreendida como traje, uma roupa escolhida pelo indivíduo que o utiliza para um uso social específico, ou uniforme como identificação de uma função profissional.

A vestimenta base ganhará complementos para cada transição cenográfica, organizadas sob a regência de quatro eixos: Mulheres-Bichos, Mulheres-Casas, Mulheres-Deusas, Mulheres-Plantas. E a partir daí desdobraram-se adereços e maquiagem.

Figura 31 - Esboços para as vestes base de trabalho. 2020; Figura 32 - As vestes de ofício, versão 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 33 - Estudo de modelagem escultórica (moulage).



Trabalho em processo contínuo. 2016 - 2022. Fonte: Acervo pessoal.

À procura de um palco sem a parte de trás...

Compreendo que muito do interesse do grupo *INVENTÁRIO 11*, entre 2011 e 2017 esteve vinculado a ocupar de distintas formas o complexo espacial do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Dar sentido às salas e ateliês com sua presença e narrativas pertinentes ao grupo era exercício fundamental de política entre a comunidade e o lugar público da universidade; dessa forma muitos experimentos foram encontrando seus locais de ativação em partes subutilizadas ou abandonadas do campus.

Tal interesse se manteve nos anos seguintes, mas de forma distinta, trazer o movimento do corpo pela cidade para experienciar a vida pública necessitou de maior presentificação do corpo na cidade e em seu convívio. Espontaneamente as vivências no entorno das salas de ensaio e intervenções urbanas tornaram-se mais próximas ao que viria a ser partilhado com o público do que com as práticas intermediárias de sala de ensaio. No entanto, algumas prioridades de trabalho conjunto precisaram ser estabelecidas para a permanência do projeto a longo prazo. E a escolha pelo aprofundamento conceitual e discursivo do projeto *Coreografias de Paisagem*, assim como a dilatação do tempo de aprendizagem de novas habilidades necessárias aos integrantes, se sobressaiu a uma incursão geográfica imediata. Ocupar os teatros da cidade como profissionais da área ganhou força política diante dos sucessivos abandonos das instituições e aparelhos culturais públicos.

Já como aluna regular do mestrado acadêmico na disciplina “Tópicos Especiais: Práticas Contemporâneas da Instalação e Site Specific”, oferecida pelo Prof. Dr. José Spaniol, os processos e procedimentos de criação de artistas históricos e contemporâneos da Instalação e do Site Specific foram abordados. Com aulas expositivas e conversas com convidados foi possível aprofundar nas metodologias e práticas de concepção das obras, analisar as escolhas de cada artista e o uso dos espaços de apresentação dos trabalhos.

O exercício proposto iniciou-se com a análise dos próprios processos de criação e a seleção de trabalhos do portfólio que o demonstrassem, através do desenvolvimento de uma breve apresentação para a classe, alicerçando, dessa maneira, uma

proposta inédita de obra para algum espaço expositivo da cidade de São Paulo, de escolha do estudante. O projeto deveria desenvolver-se de modo tridimensional, em maquete ou protótipo conveniente à escala da obra. Assim as inferências esquemáticas e processuais do projeto de pesquisa ganharam materialidade estruturada e duas maquetes foram desenvolvidas ao final da atividade.

A procura de um espaço de apresentação exterior à universidade se fez pertinente, e o desejo por manter um vínculo com um lugar de atuação comum se configurou na busca por uma instituição cultural pública da cidade de São Paulo que pudesse sediar as performances de maneira interessante e aberta aos populares, portanto alguns critérios precisaram ser faturados. Ao avaliar as possibilidades de incursão poética, a memória afetiva foi o ponto de partida; a decisão se afunilou sobre duas importantes instituições da cidade e do país, são elas: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, no bairro da Luz, e o Centro Cultural São Paulo, no bairro do Paraíso. Embora não tenham sido os primeiros espaços culturais que conheci como turista e público na cidade, elas se destacaram como lugares de forte experiência estética durante os anos de formação de todos do grupo. Instituições que deram voz a obras de distintas naturezas e múltiplas linguagens, revelando à presente artista o prazer do descobrimento de efervescentes possibilidades na e para a arte contemporânea.

Outra característica que ambas as instituições compartilham é a presença de espaços multiuso e com suporte para uma exploração vertical, necessidade estrutural para as performances. O Octógono na Pinacoteca e a sala Adoniran Barbosa no CCSP têm altura equivalente aproximada a seis andares tradicionais, ou a um urdimento teatral de quatorze metros.

Pesquisando a história de ambas as instituições, me deparei, de partida, com o conceito de memória afetiva relatado nos textos de divulgação oficial do Centro Cultural São Paulo, encontrados no site da instituição, como destacado no trecho a seguir: “O CCSP é um dos equipamentos culturais mais lembrados da cidade. É uma das primeiras instituições multidisciplinares do país, que faz parte da memória afetiva da cidade desde 1982, atravessando gerações.”²³. Aprofundando a pesquisa histórica sobre o CCSP, as intenções do discurso poético e a trajetória arquitetônica do espaço se tornaram convergentes. Construído entre 1978 e 1982, sob o domínio dos arquitetos Eurico Prado Lopes e Luiz Telles, o projeto reunia tantas inovações conceituais e estruturais que, segundo relatos de época, foi materializado de forma quase artesanal:

O projeto foi amplamente discutido na mídia, pois, além de apresentar conceitos inéditos como integração e multidisciplinaridade, sua construção contou com alguns problemas de ordem técnica, já que apresentava muitas inovações arquitetônicas. Pesquisas e experimentações tiveram que ser realizadas antes que se pudesse chegar ao produto final. Para viabilizar as formas arrojadas pretendidas pelos arquitetos, utilizou-se os mais variados materiais, como vidro, aço, concreto, acrílico, tijolo e tecido. As estruturas mistas previstas no projeto fizeram com que conceitos tradicionais de execução tivessem que ser modificados, dando lugar a novas técnicas muito específicas, em um processo que beirou o artesanal.²⁴

Relacionar-se com os saberes construtivos populares brasileiros, entre as práticas artesanais e os ofícios artísticos, conservados na transmissão oral do conhecimento pelas mestras e mestres de ofícios, costureiras, pedreiros, cenotécnicos, marceneiros têm forte protagonismo na pesquisa e esses trabalhadores, são as fontes primárias de aprendizagem em conversas e vivências de ateliê; assim, o argumento de origem se encontrou com a decisão de uso do espaço.

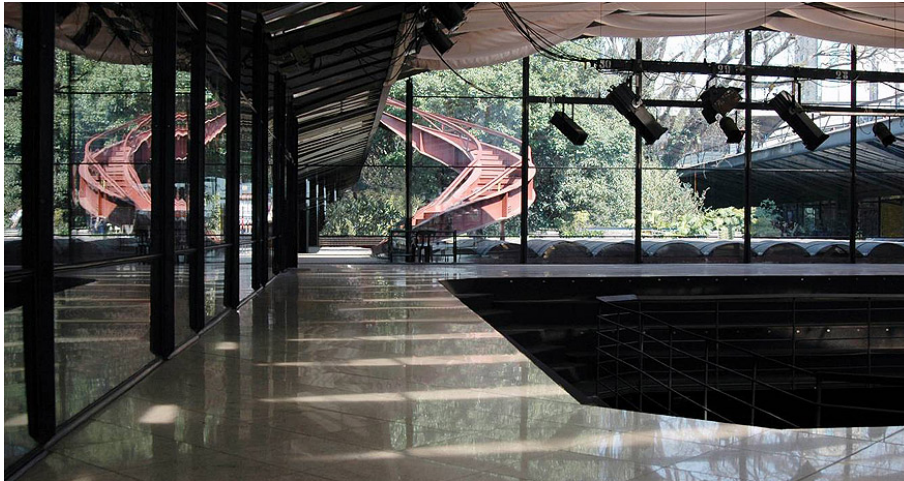
²³ Textos de Divulgação no site do CCSP - Centro Cultural São Paulo via <http://centrocultural.sp.gov.br/institucional/> Acessado em 16 de out de 2019

²⁴ Ibid.

A partir daí, um olhar mais atento às formas arquitetônicas do prédio, com a presença das escadarias vermelhas que saltam aos olhos do apreciador transeunte, em sua provocação de conexão entre os espaços externos e internos do Centro Cultural. Previstas como inovação projetual, o elo entre a paisagem natural do bairro e as salas multidisciplinares, as escadarias cumprem essa função de acesso, também como a permeabilidade das quatro entradas do prédio e a conservação da flora dos jardins das antigas residências desapropriadas pela prefeitura, que formam o horto interno central.

A multiplicidade de espaços abertos disponíveis e a infraestrutura de caixa cênica tão próximas criou possibilidades de um devir do trajeto entre as performances e na relação de mobilidade com o público, em uma permeabilidade espontânea com os convivas do centro cultural na ocasião do evento.

Figura 34 - Escadaria para o Jardim superior e espelhamento nos vidros que delimitam a Sala Adoniran Barbosa; Figura 35 - Vista Interna da Sala Adoniran Barbosa. Palco e escadas de acesso do público.



Fonte: Fotos de divulgação CCSP.

Em uma busca visual e virtual sobre escadarias contemporâneas e o que poderia vir a significar uma inovação projetual em 2019-20, me deparei com uma vasta produção de arquitetos japoneses em destaque. Um trabalho de encadeamento entre a história tradicional e a presentificação da filosofia oriental (o Zen) que, em linhas gerais, prevê uma convivência diária com os elementos naturais. Colocada em prática pela contemplação da natureza das coisas e expressa intuitivamente e de modo pessoal na vida cotidiana. As construções se revelam intrincadas com a paisagem, seja com aberturas estratégicas que privilegiam o visual do entorno – céu, montanhas, vegetação e etc – seja com soluções que brincam com o exterior e o interior das habitações, às vezes duplamente alinhadas, suprimindo essas fronteiras aos moradores.

A diversidade de materiais – como fibras naturais, cerâmica, porcelanato, vidro e aço – não comprometem o minimalismo procurado, normalmente aplicado com uma camada de tons neutros e muita cor branca. Cor significativa de tranquilidade para a comunidade, que une e por vezes delimita as atmosferas de cada espaço, favorecendo as intenções de experiência sensorial almejada com a exploração dos cinco sentidos humanos.

Com uma densidade demográfica de 337 hab./km² ²⁵, o Japão lida com uma grande população em sua região cosmopolita; a solução de zoneamento encontrada pela arquitetura contemporânea se afirma na verticalidade. Os caminhos tracejados e pontes tradicionais para as caminhadas em jardins e passeios públicos ou os alpendres das casas grandes para o desfrute da luz natural e suas transições ao longo dia foram transmutados em escadarias e rampas nos projetos contemporâneos, conservando seus valores meditativos originais em uma nova forma labiríntica.

Alguns exemplos de destaque, seguem:

²⁵ WIKIPÉDIA. Demografia do Japão. 2019/Wikipédia em tradução do site governamental <https://www.kantei.go.jp/> Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_do_Jap%C3%A3o acessado em 29 de nov de 2019.

Figura 36 - House Before House/2009.Utsunomiya/ Japão. SOU FUJIMOTO

Figura 37 - S-House/ (Casa de vidro) YUUSUKE KARASAWA



Fonte: <https://edition.cnn.com/style/article/japan-nature-architecture/index.html> acessado em 29 de nov de 2019.

Trazer esses elementos arquitetônicos da cultura japonesa contemporânea para um Centro Cultural, que se localiza entre o bairro da Liberdade e da Aclimação, sendo um dos principais vizinhos institucionais do recente espaço da Japan House São Paulo, localizado na Av. Paulista e inaugurado em 2017, na região da cidade de maior concentração da imigração Japonesa no Brasil, o princípio de operação poética de transposição tornou-se coeso com o projeto de instalação solicitado na disciplina.

Essa pequena incursão visual pela cultura japonesa e mais adiante no programa de mestrado, de modo teórico com a realização da disciplina “Beleza como discurso e afeto”, oferecida pelo Prof.^a Dr.^a. Luiza Helena da Silva Christov, onde discutimos o desenvolvimento do termo *Estética Wabi-sabi* e sua política de exportação da cultura oriental ao ocidente no pós-guerra dos anos 1960, foi possível traçar um paralelo entre as qualidades associadas à beleza oriental e à simplicidade tão cara à cultura caipira do Vale do Paraíba, por vezes encarada pejorativamente.

Ademais, a relação do homem com a natureza não é exatamente de ‘adaptação’, mas de união, de modo que o ser humano se torna parte integrante da própria natureza [...] Koren perfaz o seu ponto de vista como *designer* e traz qualidades dos materiais que dialogam com a estética estudada: irregular, íntimo, despretensioso, terroso, obscuro e simples.²⁶

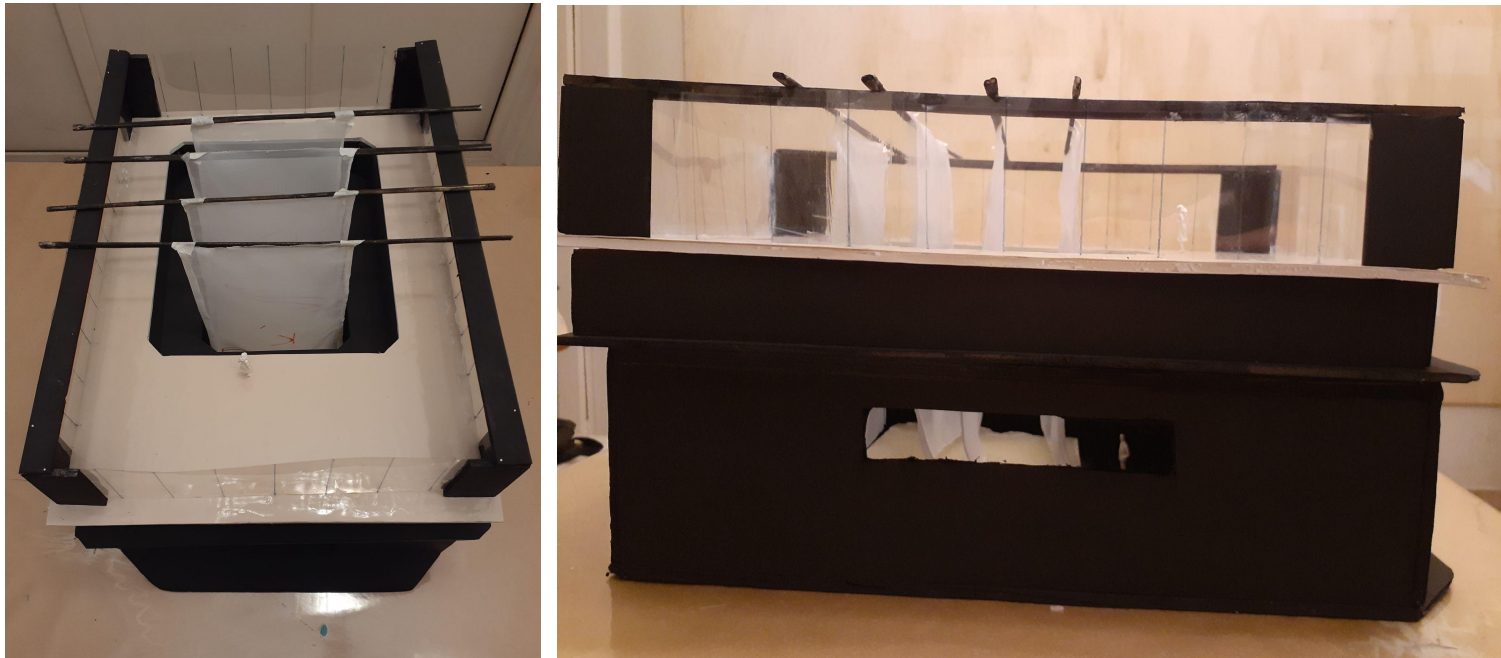
Encontrar maneiras de defender e valorizar a cultura popular com recursos literários de comparação ampliou as fontes de pesquisa e argumentação do discurso artístico para expressar a beleza das simplicidades e rusticidades tão características da cultura do Vale e região. Juntamente com a disposição de recursos da teoria e crítica de arte colocados por Byung-Chul Han (2016) em a “Salvação do Belo” foram apresentadas chances de compreensão da complexidade dos contextos contemporâneos de inserção das imagens e reveladas algumas interpretações grosseiras e mal estares com instituições culturais na incursão das performances com materiais crus, pouco “polidos”, aos olhos das artes elitistas da cidade de São Paulo.

A resultante destas pesquisas intermediárias realizadas nas disciplinas do programa de mestrado, foi a consolidação do CCSP - Sala Adoniran Barbosa como espaço cênico de trabalho. Uma maquete em escala de 1:50 foi desenvolvida, seguindo os mapas técnicos disponíveis em domínio público, e passei a investigar as proporções entre materiais e pessoas dentro da caixa preta, na

²⁶ OKANO, Michiko. A estética Wabi-sabi: complexidade e ambiguidade. São Paulo: USP. Revista ARS. Ano 16. nº32 p. 146.

intenção de focar nos exercícios construtivos dos movimentos internos do projeto e em preparar recursos técnicos para a confecção dos objetos arquitetônicos disparadores: paredes, escadas e pontes.

Figuras 38 e 39 - Maquete 1:50 da Sala Adoniran Barbosa.



Dimensões da maquete; 26 cm x 49 cm x 34 cm. Materiais: Espuma cartonada, acetato, vinil, varetas de bambu, miniatura plástica humanoide. 2019.

Fonte: Acervo pessoal

TERRA-o nascimento do boi
performance 1



2.3. TERRA: O NASCIMENTO DO BOI

Figura 40 - Igreja matriz da Cidade de Guarulhos. Catedral Nossa Senhora da Conceição, fundada em 1665. Sede da Diocese de Guarulhos.



Fonte: Acervo do Arquivo Municipal, sem data, doada na década de 1940.

Uma mulher caminha pelo centro da cidade de São Paulo. Ela não é daqui. É fevereiro de 2022, mas nas ruas tortas e direitas entre a Praça da República e o Theatro Municipal a atmosfera das arquiteturas faz parecer 1922. Não fossem os trajes dos populares, a viagem temporal se completaria. A música O Trenzinho do Caipira de Heitor Villa Lobos em sua cabeça encobre a música gospel que toca em um dos camelôs. Entre uma gráfica e a outra em passo apressado, ela faz uma curva no canto da esquina e avista a lateral do teatro. Uma São Paulo de bondes, correios e telégrafos. Se imagina ali um século atrás a caminho da tipografia, sua memória histórica a trai, esquece que é mulher, há um século não estaria caminhando livre por esse espaço, figura pública, corpo desacompanhado na rua, coisa de homem.

Ela se lembra de seu pai e suas considerações sobre ritmos populares, precisa lembrar de contar sobre a embolada que ouviu mais cedo perto da igreja da Sé, do lado da outra gráfica. Ele também não é daqui e continua lá. Outros trajes, os mesmos meneios dos homens públicos. O teatro se aproxima, ela está pensando na curva dos seus pés no chão para pegar um ângulo da fachada mais completo, sem se deixar atrasar. A terceira gráfica do dia, são três da tarde, vai dar tempo. Mas ela deveria estar em outro lugar. Passo apertado, tempo apertado, coração apertado.

Quase de frente... Curva aberta, olhos abertos, peito aberto, um ângulo perfeito para uma fotografia mental da arquitetura. Ela esquece de caminhar por um instante. Vê dentro do monumento. Melhor, imagina por entre os reflexos de vermelho das vidraças, a boca e os brincos de Tarsila, que não estava lá. Uma Pagu no canto, provocativa com seus olhos moles de fazer doer, os poetas em volta. O riso mole dos modernistas...

– Gostosa, pra caraaaleo..., um berro próximo a faz sobressaltar. Olha em direção ao sujeito que está perto demais. Ela percebe que esqueceu de caminhar e começa a se afastar. Não se pode parar em São Paulo! Ela fecha a cara e o sujeito se ofende. Afasta-se e o teatro já ficou para trás. O sujeito também. Ela caminha brava consigo mesma, por ter desacelerado o passo, por ter se permitido ver, porque esqueceu de que é mulher duas vezes hoje, e isso exige estratégia...

Agora, no entanto, só lhe ocorre uma ideia fixa: E SE UM BOI ATRAVESSASSE A CENA?

Anotação - Autobiografia ficcional, 2019. Daniele Desierrê

Entre setembro de 2016, de modo independente, e maio de 2017, já em residência artística no projeto de Extensão *L.O.T. E.*, levantamos o primeiro experimento performático que compõe o ciclo. O grupo de trabalho, nomeado abaixo em ficha técnica, realizou as primeiras incursões diante do público.

Com um prólogo que apresentava a quadrilogia de materiais – Terra, Parafina, Cimento e Carvão – e o desenvolvimento focado no elemento material da terra e nas corporalidades do boi, iniciamos a jornada dos quatro materiais. Em um jogo coreográfico, todos os elementos estão em relação, seja na consonância ou na distorção. O grupo de trabalho é elemento visível da construção do evento. O corpo cenográfico são todos os materiais corpóreos disponíveis ao olhar: performers, objetos, espaço e espectador. Compreendem um jogo intrincado na configuração da paisagem.

A dramaturgia do material terra, desenvolvido simbolicamente em grupo, compreendia o encontro de um território, local de nascimento e fundação do corpo. Da imagem do receptáculo da semente que se desenvolverá em contínua mobilidade ao longo da vida, opto por tornar movediças estruturas que não se movem no mundo cotidiano: árvores e pisos ganharam rodízios e se tornaram transportáveis a partir do esforço físico bruto dos performers.

Com a crescente exigência de força nas transições de cenas, as representações corporais do boi se manifestaram em ações como empurrar, carregar, levantar, e provocaram um estado de presença capaz de erigir uma parede de pau-a-pique em mutirão. Como nas manifestações civis de colaboração edificadora, o trabalho prestado pela comunidade é agradecido com um ato de comensalidade e festa pelo dono da casa. Esse princípio foi elaborado junto ao público, que organizando *banquinhos caipiras* em volta de praticáveis baixos, compunham uma mesa extensa para a partilha dos alimentos de raízes nacionais.

EXPERIMENTO: *Coreografia de Paisagem*. Capítulo 1.

TERRA: O nascimento do boi - 2017

Performance 60'

Residência Artística L.O.T.E.

UNESP / Instituto de Artes / Saguão 1º Andar

Rua Dr. Bento Teobaldo Ferraz, 273.

Ficha Técnica:

Corpo: Bruna Amaro, Gabriel Cruz, Gustavo Damas, Victoria Moliterno

Concepção e Direção de Arte: Daniele Desierrê

Iluminação e Edição de vídeos: Deni Guimarães

Cenotecnia: Gabriel Urasaki

Produção Executiva: Márcia Del Busso

Sonoplastia, Preparação vocal e instrumentos: Cecília Boto

Trilhas sonoras gravadas: Maíra Pagliuso

Texto poético impresso: Murilo Tiago

Provocadores Convidados: Larissa Matheus e Anderson Claudir

Recepção: Ighor Wallace Trotta

Apoio: José Roberto Antonio e José Paiani Spaniol

Agradecimentos: Davi Mariano, Marlene, Cia Da Revista

Realização: Desígnio Ateliê & Instituto de Artes\UNESP

Figura 41 - *Terra: O Nascimento Do Boi*. Experimento. 2017.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 42 - Mudas de Pau-brasil sobre caixa reclinável com rodízios.



Gabriel Cruz e Bruna Amaro. 2017. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 43 - Detalhe do barro sendo amassado para a confecção do adobe e posteriormente da parede pau-a-pique; Figura 44 - Detalhe do barro sendo carregado e do bordado único em cada vestimenta.



Fonte: Acervo pessoal. 2017.

2.3.1. Roteiro de paisagens da Terra

MANIFESTO	O lugar público
CORTEJO	Em boiada o público recebe uma vela
IMAGEM 1	Cidade síntese - vídeo projeção
IMAGEM 2	Prólogo -Terra/Gordura/Cimento/Carvão
IMAGEM 3	Cartografias invisíveis
IMAGEM 4	Nascimento do território
IMAGEM 5	Terreiro Terreno
IMAGEM 6	Travessia
IMAGEM 7	Coreografias de Paisagem - Árvores em movimento
IMAGEM 8	Transposição de terras
IMAGEM 9	Nascimento do boi
IMAGEM 10	Edificar - habitar (fatura da parede de pau-a-pique)
IMAGEM 11	Ponte - mesa de comidas
EPÍLOGO	O público recebe uma rosa branca

Figuras 45, 46 e 47 - *Terra: O Nascimento Do Boi*. Experimento; Figura 48 - Detalhe dos alimentos compartilhados com o público. Mandioca, milho, batata-doce e amendoins.



Fonte: Acervo pessoal.

2.3.2. Cadernos de exercícios da TERRA

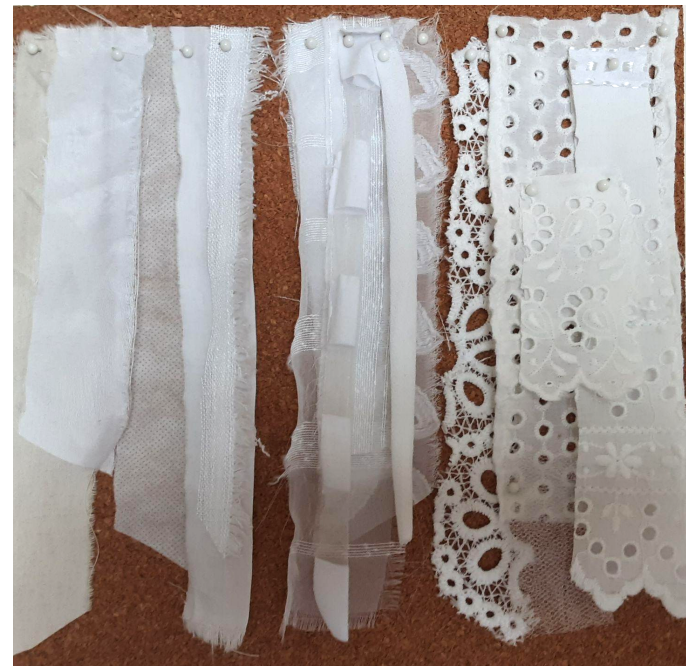
Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Psicogeografia
Prática:	<u>Escrita:</u> (15 minutos) Redigir um comentário sobre: <i>Como você nasceu?</i> <u>Desenho:</u> (60 minutos) Expressar graficamente sobre: <i>Como você chegou aqui hoje?</i> <u>Configuração:</u> (90 minutos) Elaborar um mapa com legendas a partir do exercício anterior. Este poderá ter compromisso com a geografia física ou afetiva do performer.
Materiais:	Folhas de papel, riscadores diversos
Orientação:	FIGURINO - Bordado

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Psicogeografia
Prática:	<i>Com o mapa em mãos transferir a legenda para diferentes texturas de tecidos e linhas, essa interpretação se dá pela agregação de elementos subjetivos de cada performer e se inscreve como uma visão única sobre as paisagens vivenciadas por aquela pessoa.</i>
Materiais:	Tecidos diversos
Orientação:	FIGURINO - Bordado

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Psicogeografia
Prática:	<i>Quais objetos te ajudam a atravessar a paisagem? Revelá-los. Enumerá-los. Seleccioná-los.</i>
Materiais:	Objetos portados cotidianamente em bolsas, mochilas e carteiras
Orientação:	FIGURINO - Forma

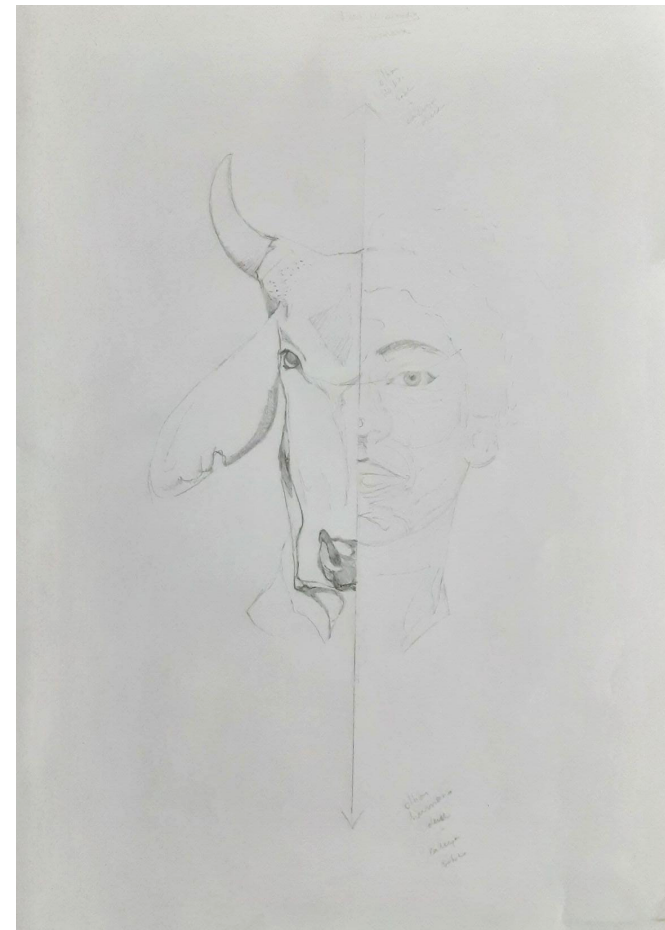
Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Tingimentos
Prática:	Coleta de Minerais tintórios de um percurso
Materiais:	Terras
Orientação:	FIGURINO - Estamparia

Figura 49 - Pranchas de referências para figurinos do boi; Figura 50 - Prancha de Tecidos para figurinos do boi.



Dimensões: 30 cm x 30 cm. 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 51 - Desenhos para Figurinos de pau-a-pique. 2020; Figura 52 - Estudo de forma para Máscara. 2021.



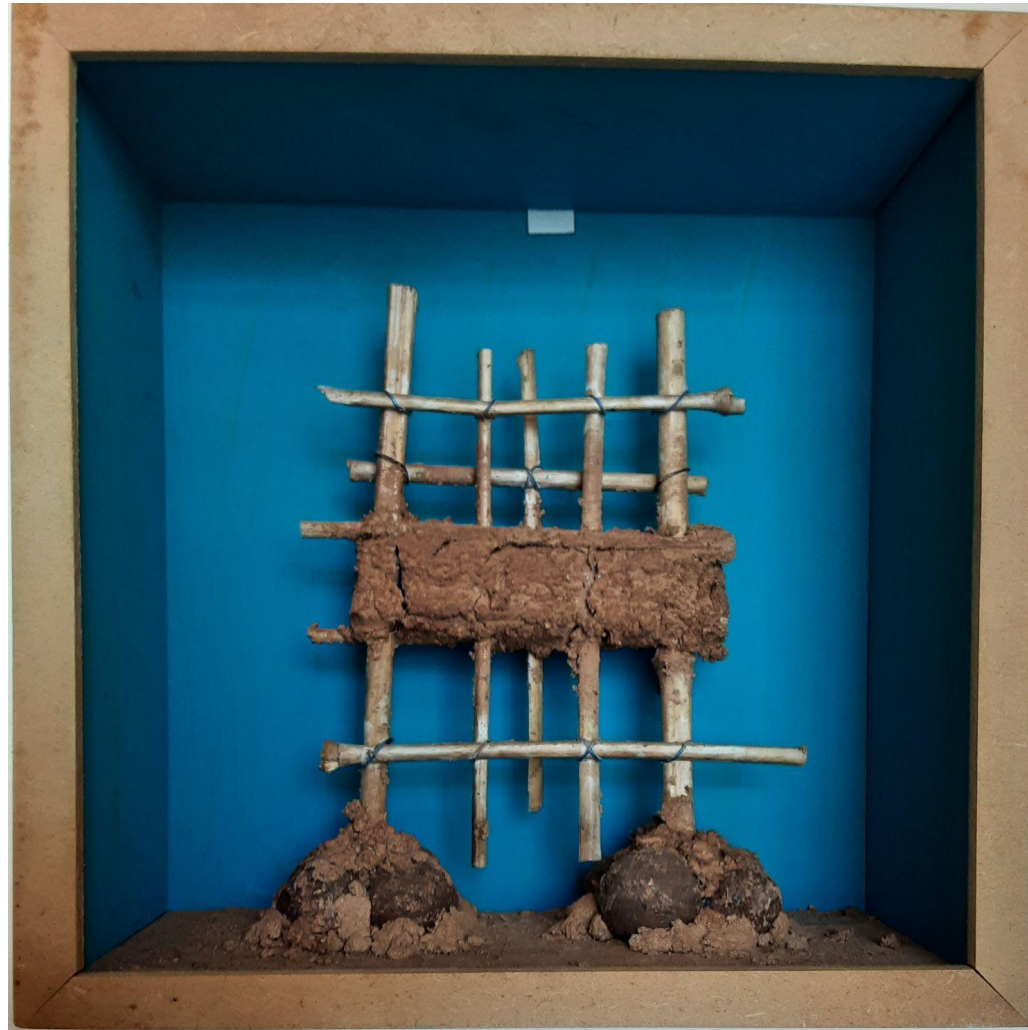
Fonte: Acervo pessoal.

Figura 53 - Pintura com acrílica de terra.



40 cm x 20 cm x 2 cm. 2016. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 54 - Maquete de parede de pau-a-pique.1:20.



Dimensões da caixa 25 cm x 25 cm x 10 cm. 2017 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 55 - Maquete 1:50.



Dimensões da Caixa 10 cm x 10 cm x 4 cm. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 56 - Estudos de Materiais: Terra.



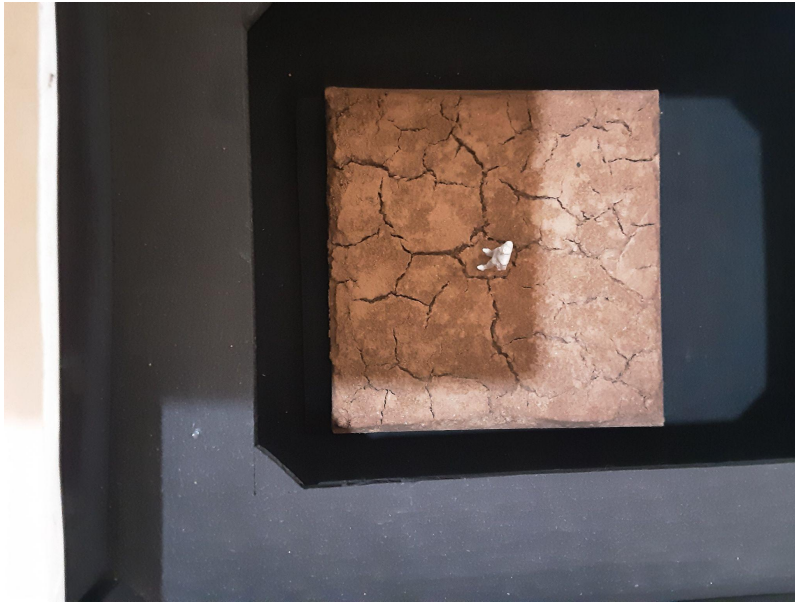
Dimensões: 15 cm x 15 cm x 4 cm 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 57 e 58 - Janelas da Verdade 1 e 2.



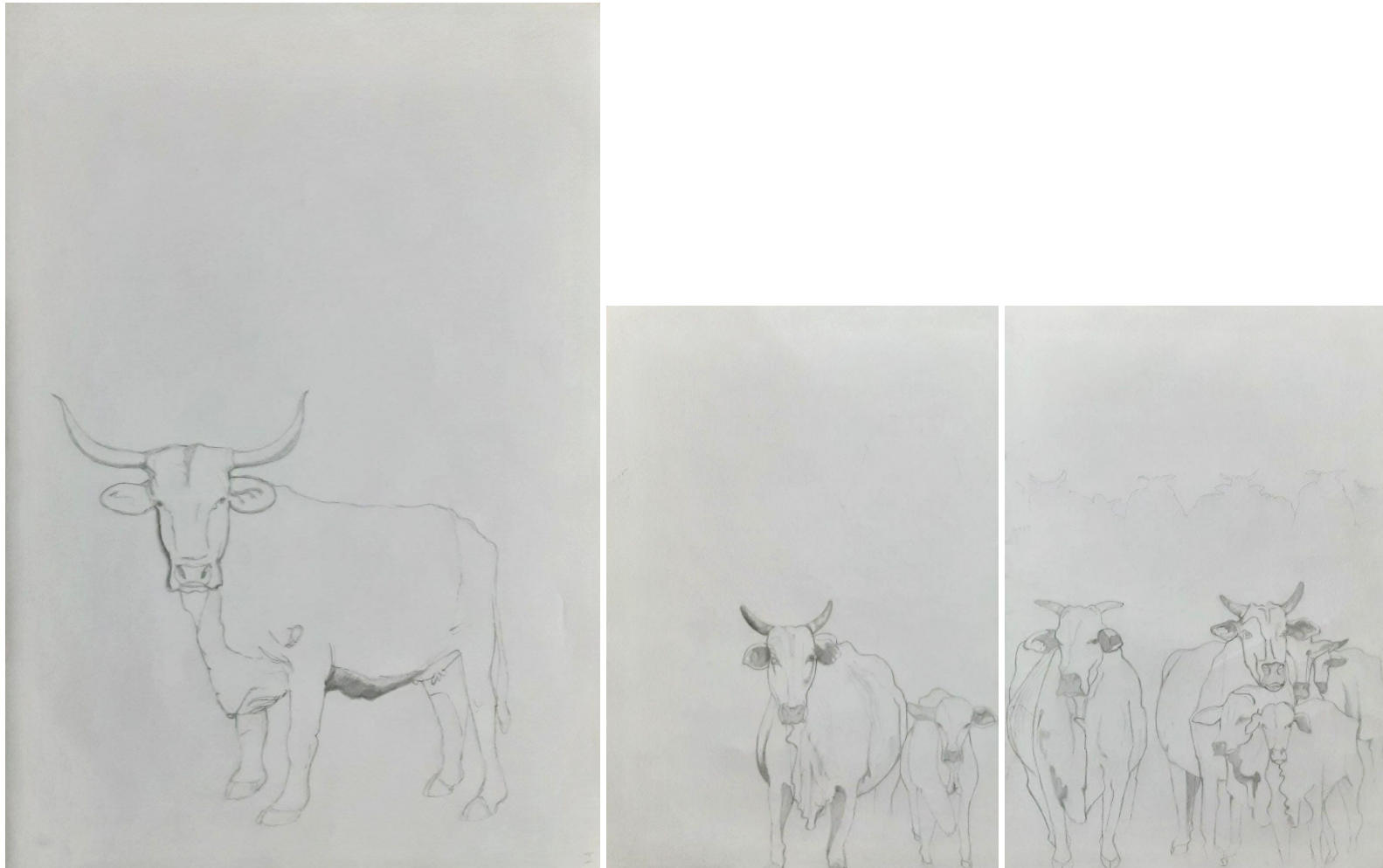
Pau-a-pique em dimensões naturais, trama e assentamento. 30 cm x 30 cm x 20 cm.
Assistência: José Roberto Antônio e Márcia Del Busso Antonio. 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 59 e 60 - Estudo de material para a sala Adoniran Barbosa. Maquete 1:5.



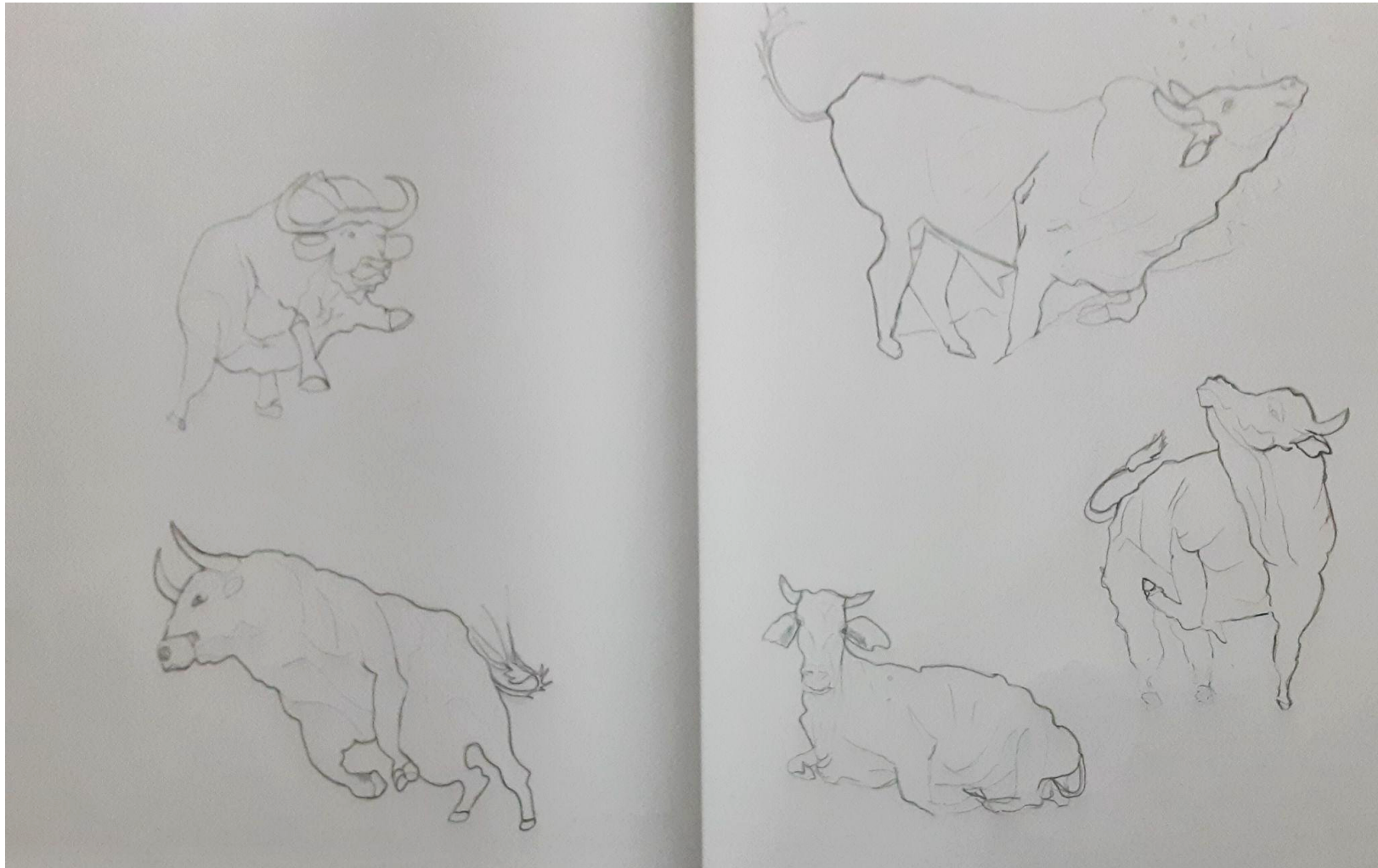
2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 61, 62 e 63 - Desenhos de observação de referências digitais.



Dimensões: 40 cm x 30 cm. 2020. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 64 - Desenhos de observação de referências digitais.



Dimensões: 30 cm x 60 cm. 2021- 2022. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 65 - Desenho e anotação.



Dimensões: 30 cm x 30 cm. 2019. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 66 - Máscara do boi para dois performers.



Dimensões 120 cm x 70 cm x 40 cm. Papelão, cascas de árvores, folhas de árvores e galhos recolhidos no parque da Água Branca. 2014 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 67 - Desenho do Boiadeiro; Figura 68 - Objetos Caipiras.



Figura 67 - Dimensões: 20 cm x 15 cm. 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 68 - Fonte: Acervo pessoal.

gORDURA-o batismo do pássaro branco
performance 2



2.4. GORDURA: O BATISMO DO PÁSSARO BRANCO

Duas cortinas brancas ao centro do palco erguem-se com um pequeno espaço de distância entre elas (mesma vara de cenário), aparentes e alçadas ao máximo da extensão total da altura do pé direito (aproximadamente 12 metros). Longilíneo, o tecido leve balança.

Voz 1: Preste atenção.

Voz 2: Ela disse, ao abrir para mim a porta de sua casa:

Voz 1: – O que a gente sonha aqui, tende a acontecer.

Voz 2: Pensei que é preciso ter coragem para morar em um lugar assim, onde o que se sonha passa a existir. Precisa ter muita certeza do seu sonho.

Voz 3: Mas não lembro o que sonhei porque acordei, abruptamente, com o barulho de um pássaro que voara em direção ao vidro da janela como se ela não existisse.

Voz 4: Assisti sua morte, seu canto de morte. Ele saberia? Janelas novas pedindo, urgentes cortinas.

Voz 1: Se a casa fosse minha. Mas...uma casa pode pertencer a mim, substancialmente? Eu mesma, tão passageira entre as coisas passageiras?

Voz 2: Ela disse:

Voz 1: – Eu agradeço por tudo, o tempo todo.

Voz 3: – Pela dor também?

Voz 2: Eu perguntei. E ela, em resposta, repetia minha pergunta:

Voz 4: – pela dor também?

Voz 3: Quis contar do pássaro morto para lhe dar, além do enterro, um pouco de fama.

Voz 1: Fama em vida não é bom. É uma espécie de geografia maldita porque quando você está nela, nenhum coração te alcança.

Voz 2: O amor que ela oferece é o que te afasta do mundo. Para aceitá-lo só a submissa doçura de quem já morreu.

Voz 1: Mas, às vezes é boa a dor porque nos lembra que estamos vivos.

Voz 2: – Sim, eu disse pra ela, eu agradeço pela dor também.

Voz 3: – Eu sei uma dor de amor,

Voz 4: Ela respondeu como quem quer se livrar dela, e começou a contar:

Voz 2: – Um dia, ele percebeu, surpreso, que a intensidade do amor que eu sentia, não podia ser verdade, não por ele.

Voz 1: Simplesmente não tinha o tamanho dele. Não alcançava, nem de longe, aquele significado todo. Então voou.

Voz 2: – Então foi isso que você sonhou, eu disse.

Voz 4: Ela parecia absorta, mas perguntou:

Voz 3: – Como era mesmo o pássaro que morreu?

Anotações dramáticas adaptadas²⁷, 2019. Daniele Desierrê

²⁷ O texto adaptado originalmente pertence a Alice Ruiz, que concedeu autorização preliminar para o desenvolvimento de uma proposta cênica, a se apresentar futuramente para sua liberação à concessão de uso oficial a desenvolver-se em CCSP/ Centro Cultural São Paulo- Sala Adoniran Barbosa
Endereço: Rua Vergueiro, 1000 - Paraíso, São Paulo - SP, 01504-000. Brasil.

2.4.1. Roteiro de paisagens da Gordura

MANIFESTO	Pássaro/ Alice Ruiz
CORTEJO	O pássaro de gordura até o altar
IMAGEM 1	Mulher com cabeça de flores
IMAGEM 2	Montagem dos degraus
IMAGEM 3	A lavagem da escadaria de sabão
IMAGEM 4	Terreiro terreno
IMAGEM 5	O pássaro de pérolas
IMAGEM 6	As lavadeiras do tecido branco
IMAGEM 7	As noivas da seca - o anel, o buquê e a coroa
IMAGEM 8	Mulheres afogadas em lágrimas (Ofélia)
IMAGEM 9	O banho das mulheres de flores
IMAGEM 10	A sereia de penas
IMAGEM 11	O pássaro de ouro
EPÍLOGO	O público recebe uma rosa

2.4.2. Caderno de exercícios da gordura

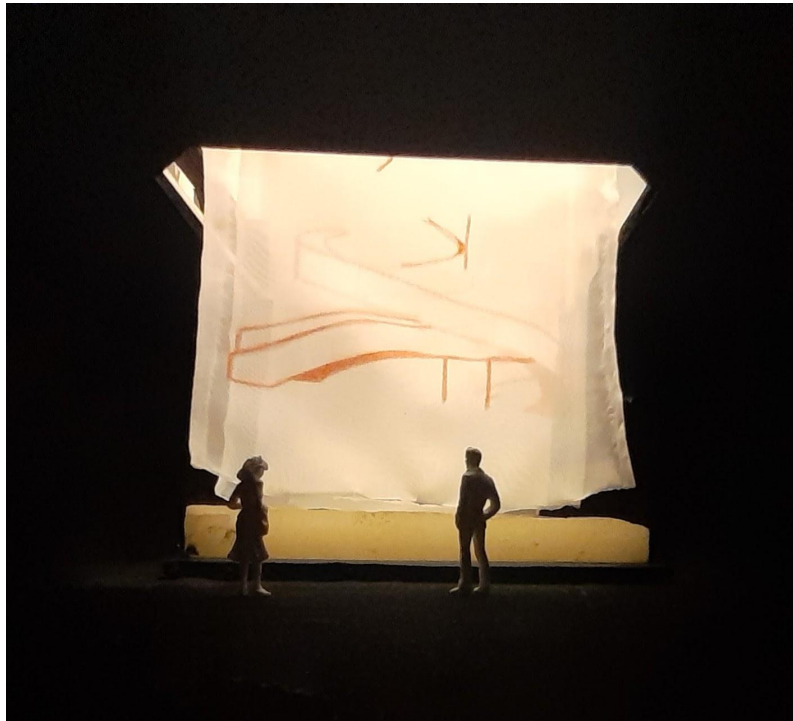
Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Psicogeografia
Prática:	Quais objetos cotidianos contém os sacramentos religiosos? Selecionar objetos para exercício de desenho de observação. Desenho de observação de objetos
Materiais:	Folhas de papel, riscadores diversos
Orientação:	FIGURINO - Bordado

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Tingimentos
Prática:	Coleta de Flores de um percurso
Materiais:	Flores
Orientação:	FIGURINO - Estamparia

A primeira escada imaginada foi em tecido e fitas vermelhas, unindo as ideias do extenso tecido translúcido, leve e bruxuleante, à arquitetura japonesa. O bordado em fitas reproduz a visão frontal da catedral *Ribbon Chapel* de Hiroshi Nakamura. Espaço litúrgico, destinado aos cerimoniais de sacramento universais, batismo, confirmação, matrimônio e unção dos enfermos. Em sua base há um piso de sabão. Uma subida inacessível.

Figura 69 - Maquete 1:50 da sala Adoniran Barbosa - CCSP. Visão do acesso principal.

Figura 70 - Maquete 1:50 da sala Adoniran Barbosa - CCSP. Visão do mezanino.



Fonte: Acervo pessoal

Duas vertentes se aprofundaram: a pesquisa em trajes religiosos abriu caminhos para a indumentária das mulheres de fé de diferentes religiões brasileiras, e as especificidades das vestimentas dos ritos de passagem começaram a denotar as características dos figurinos.

Passei também a estudar a estrutura de escadas, as fórmulas de construção básicas e a execução de projetos arquitetônicos, em vídeos documentários e vídeo aulas. Dois projetos de escadaria se consolidaram:

- Uma escada helicoidal, com degraus de sabão;
- Uma escadaria metálica de serviço, bem alta.

A pergunta geradora das concepções seguintes “como construir catedrais?” resultou em desenhos de observação de objetos cotidianos alçados à condição de objetos sagrados: o copo, a bacia, o balde, o anel, a coroa, o colar... Os estudos de ateliê se concentravam no uso da parafina e aconteciam em pequena escala, com velas e pequenas porções do material a granel. Para os estudos do prólogo no experimento da terra, aumentei a proporção de material e estudei possibilidades com aproximadamente 20 kg de parafina *in natura*: maleabilidade, cor, textura e som. No entanto, o incômodo que permanecia residia na origem do material, um polímero derivado do petróleo e portanto pouco sustentável. Com as pesquisas paralelas sobre a árvore de pau-brasil e outras espécies naturais, cheguei ao látex e à cera. Mas estes não conferiam as qualidades plásticas do material anterior.

Recordei-me então de algumas tradições de família, em meio a caçada de objetos cotidianos sagrados. Transcrevo a seguir uma breve memória de infância e a receita de sabão caseiro a base de óleo vegetal, resgatada na oralidade dos que conviveram com minha avó Joana, dona do ritual de fazer sabão, que permeou minha infância e adolescência:

Paisagem de Gordura: O quintal da avó Luzia

Dona Luzia era minha bisavó na verdade. Tive o prazer e o privilégio de ter uma até os oito anos de idade. Sobre ela ainda sei muito pouco, apesar de naquela fase visitá-la tarde-sim, tarde-não, viveu até os 84 anos de vetustez. Às 16h o chá era servido, por uma avó ou por uma tia-avó. É do quintal dessas senhoras que me lembro bem.

Uma casinha modesta de alvenaria ao fundo emoldurava uma grande área de liberdade para uma criança. Dividido em dois territórios contrastes: uma porção de terra formava o jardim retangular, com uma grande goiabeira ao centro e outras plantas menores em seu entorno, circundado por um estreito degrau azulejado que delimitava toda a área. A outra metade do espaço era revestida de cerâmica colorida. Lajotas inteiras e distintas compunham um grande mosaico de cores e formas, algumas eram listradas e outras quadriculadas, com redondos pontudos de duas cores só que repetidos ao contrário... Outras tinham três cores, duas formas diferentes e umas linhas... Seis! Encontrei uma de seis cores, com flores nos quatro cantos!

Na lateral direita, um banco de concreto de igual revestimento, provocava uma elevação quase contínua do piso e concluía o lugar em fronteira com a parede do vizinho.

Sentar-se ali garantiria uma bela vista da árvore. Não lembro de me sentar, via a árvore de perto com os dedos e o nariz. Mas era o chão de cerâmica que me intrigava, muito mais que a árvore de goiaba... Quem desenhou aquelas formas? Quem escolheu onde cada uma ficaria para eu encontrar? Um jogo intrincado de achar e ocupar, aos saltos, aos passos curtos e rápidos.

Criar trajetos e movimentos entre cada uma delas. Será que as azuis chegam na árvore? Sem saída! Melhor tomar outro caminho, a das laranjas pode dar certo... Funciona!

Às vezes as regras eram outras. Ou nenhuma. Um jogo de tabuleiro real e divertidíssimo para uma criança.

Esse quintal ainda me habita, e recordo dele tardes-sim, tardes-não e daquelas senhoras na entrada da casa a me observar, na hora do chá.

Anotações, Memória Afetiva, 2020. Daniele Desierrê.

Figura 71 - As donas do pedaço: Dona Joana e Dona Cida. Catalogação de sabão caseiro guarulhense.



Dimensões variáveis. Fonte: Acervo pessoal.

O sabão das Avós

RECEITA DE SABÃO CASEIRO

Ingredientes:

5 litros de óleo cozido
1 kg de soda cáustica
1 litro de água morna
200 ml de água sanitária
100 ml de desinfetante
50 ml de detergente

Utensílios:

Balde plástico
Colher de madeira
Fôrma plástica
Papel jornal

Receita de Sabão Caipira, 2020. Daniele Desierrê.

→ A página pode ser destacada do volume

Figura 72 - Maquete 1:20. Escada helicoidal de sabão.



Dimensões da caixa 25 cm x 25 cm x 10 cm. 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 73 - Maquete 1:50; Figura 74 - Estudo de Materiais: Sabão e Parafina.

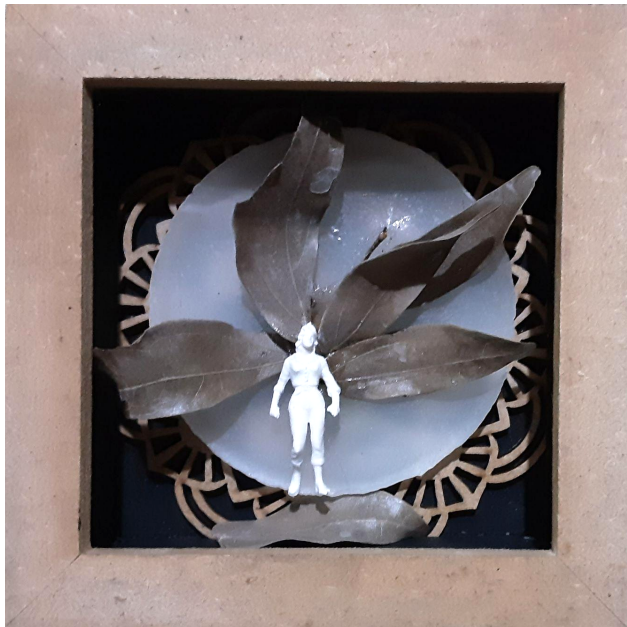


Figura 73 - Dimensões da Caixa 10 cm x 10 cm x 4 cm. 2019- 2021. Fonte: Acervo pessoal.



Figura 74 - Dimensões da Caixa 15 cm x 15 cm x 4 cm. 2019- 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 75 - O Riacho atrás da casa da vó Ditinha, 2013.



Parafina, pimenta rosa de São Paulo e urucum do Vale do Jequitinhonha. Dimensões: 10 cm x 20 cm x 3 cm. 2019- 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 76 - Estudos de parafina e fibras diversas.



Dimensões: 10 cm x 20 cm x 2 cm. 2019- 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 77 - Estudos de parafina com sementes de urucum, folhas de louro e camomila (aproximadamente 6 cm x 6 cm x 2 cm). 2019- 2020. Figura 78 - Impressão de folha em parafina (aproximadamente 11 cm x 7 cm x 1 cm). 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 79 - Terreiro Terreno. Parafina e vestígios do chão do ateliê.

Figura 80 - Estudos de confecção de velas perfumadas. 2019- 2021.



Figura 79 - Diâmetro 12 cm x 4 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 80 - Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 81 e 82 - Desenhos de observação de referências digitais.



Dimensões: 40cm x 30 cm. 2020. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 83 e 84 - Desenhos de observação de referências digitais.



Dimensões: 40cm x 30 cm. 2020. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 85 - Encáustica Fria: Cera de abelhas e terebentina. Figuras 86 e 87 - Estudos de materiais 2019-2021.

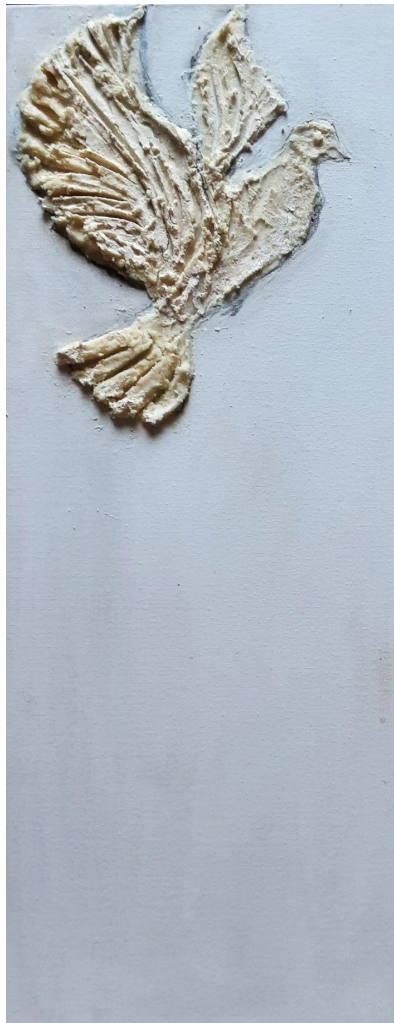


Figura 85 - Dimensões: 40 cm x 20 cm x 2 cm. Figuras 85, 86 e 87 - Fonte: Acervo pessoal.

Figura 88 - Pranchas de referências para figurinos do pássaro branco.

Figura 89 - Prancha de Tecidos para figurinos do pássaro branco.



Dimensões: 30 cm x 30 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 90 - Esboços para o figurino Pássaro de Gordura



Dimensões: 30 cm x 40 cm. 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figuras 91, 92 e 93 - Esboços para o figurino Pássaro de Ouro



Dimensões: 30 cm x 40 cm. 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 94 - Estudos de sabão caseiro. Receita 1.

Figura 95 - Estudos de sabão caseiro e parafina



Dimensões: 80 cm x 80 cm x 4 cm. 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 96 - Estudos de envelhecimento do material, em exposição.

Figura 97 - Estudos de envelhecimento do material, em abrigo de luz.



2020 -2021. Fonte: Acervo pessoal.

CIMENTO- a morte do rinoceronte
performance 3



2.5. CIMENTO: A MORTE DO RINOCERONTE

Esta performance surge com afinidade poética à peça *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco²⁸. Em uma aproximação entre o mote gerador desse projeto e as cenas em que um rinoceronte atravessa o palco e recorta a realidade das personagens, tornou-se incontestável a referência dramaturgica e seu aprofundamento. Ao início do projeto poético, em 2014, o conteúdo da obra era desconhecido, e foi durante conversas com atores a respeito do processo criativo que se formatava que a sugestão se concretizou em um feliz encontro.

Escrito nos idos dos anos 1959, é classificado posteriormente como drama de vanguarda do teatro pós-guerra, o que fará com que Ionesco seja considerado o pai do Teatro do absurdo. Na obra, a vida da população de uma pacata cidade é alterada com o surgimento de um rinoceronte em via pública. Incrédulos com a passagem do animal, seus habitantes tentam compreender o acontecimento enquanto prosseguem sua rotina; o fato configura um absurdo, e a origem do animal é amplamente discutida entre polêmicas e contestações.

Ao longo da narrativa o número de rinocerontes aumenta, explicitando que os habitantes têm sofrido uma metamorfose por espontânea e própria vontade. O que era extraordinário passa a ser aceito como normalidade. O protagonista se vê em uma situação cada vez mais tensa e precisa validar sua autonomia de pensamento a cada interação com as demais personagens; vai esclarecendo sua moral, a procura de um sentido para a vida humana e o exercício político. Ao fim da peça ele está só, com sua ética estabelecida e em postura de contra ataque à barbárie.

²⁸ IONESCO, Eugène. *O rinoceronte*: peça em 3 atos e 4 quadros. Tradução de Luís Lima; prefácio de Zora Seljan; capa Milton Ribeiro. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

A obra está diretamente ligada ao fato social da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e à ascensão dos regimes totalitários no período, como o nazismo. Inevitável comparação ao atual governo brasileiro e à incitação ao ódio promovida por Jair Bolsonaro. O aprofundamento na leitura da obra convergiu com o início do ano letivo de 2020. A realidade de uma necropolítica brasileira se interpôs a qualquer motivação histórica documental: como estabelecer relações com o autoritarismo vivido nos anos da ditadura militar brasileira, análoga em muitos aspectos ao período histórico retratado pela peça de Ionesco. Ler os jornais matinais e recortar “cenas” adequou-se metodologicamente de uma forma urgente e imperiosa.

Observo que essa operação foi realizada por diversos artistas em múltiplas linguagens. A cantora Maria Bethânia, por exemplo, canta a notícia de jornal sobre a tragédia do menino Miguel em show virtual em fevereiro de 2021. Essa coletânea ainda vem se compondo, junto a pesquisas acerca dos estágios psicológicos do luto e possíveis práticas de arte-educação e arte-terapia, em parceria com colegas de terapia ocupacional e arteterapia, para um futuro trabalho em oficinas criativas com crianças, idosos e enlutados no retorno ao convívio social.

2.5.1. Roteiro de Paisagens do Cimento

MANIFESTO	Recortes de Jornal de 2020-2021
CORTEJO	Fúnebre - rosas amarelas e ramos verdes
IMAGEM 1	Corpo parede - Instalação de concreto - participativa
IMAGEM 2	Vídeo - Um corpo que cai de grande altura em metamorfose
IMAGEM 3	Um rinoceronte atravessa a cena
IMAGEM 4	Homens carregam sacos de cimento, areia e enxadas
IMAGEM 5	Homem emparedado
IMAGEM 6	Luta com enxada e facão (a transformação da ferramenta em armas)
IMAGEM 7	A transformação em Rinoceronte - ódio e cimento
IMAGEM 8	Negociação - Diálogo de Beranger com Dudard
IMAGEM 9	Depressão - Solilóquio de Beranger
IMAGEM 10	Aceitação - A estratégia do grupo teatral - A descida das varas de luz e a reconfiguração do lugar
IMAGEM 11	Inversão do palco - Coreografia proletária - os profissionais demarcam enquanto a cena anterior se repete.
EPÍLOGO	O público colabora no rearranjo da plateia para a FESTA - O público recebe uma rosa vermelha e mais itens vermelhos, copos, travessas, adereços.

2.5.2. Caderno de exercícios do Cimento

No primeiro trimestre de 2020 as condições para a vida mudaram em todos os cantos redondos do planeta; cada cidadão precisou refazer sua rotina, alguns mais, outros menos. A pandemia de covid-19 deflagrou um novo estado social, e a desigualdade social, econômica, educacional, de direitos e portanto de qualidade de vida do brasileiro tornou-se clara nas manifestações de costumes. Revelou-se em sua magnitude, e fatos históricos tão complexos deram alguma compreensão de classe à população, em uma autoconsciência política nunca vista antes.

Em virtude desses acontecimentos, cada sujeito isolou-se em sua realidade própria ou paralela na dinâmica de fatura da vida e do suprimento das necessidades. E o espaço virtual foi tomado como lugar de convívio possível. Muito se diz sobre vida e arte quando se trata de performance, notadamente idealizada; decantar fatos e acasos (outros fatos) e alçá-los à condição de obra exige maior depuração do artista do que na clássica divisão promovida pelos lugares físicos, casa e trabalho. Não me estenderei no mérito das escolhas profissionais de artistas contemporâneos, nem na transição vivida por muitos dos pares de carreira para a fase de home-office daqueles que puderam permanecer em quarentena. Trabalhar em casa e morar no ateliê já fazia parte dos pressupostos ideológicos e práticos dos cinco anos vividos anteriormente. No entanto, abro essa discussão em forma de relato para dispor sucintamente uma compreensão entre vida e arte nunca antes experimentada. É preciso expor condições da vida prática que implicaram diretamente na alteração de procedimentos de trabalho, e exigiram uma criatividade além da imaginada para os processos de criação e dissertação de mestrado.

Duas condições de vida entrelaçadas em uma mesma casa, duas funções sociais distintas que convergiram. De um dia para o outro, meus trajetos pelo bairro foram se esgotando. O ritual de caminhar pela rua antes de iniciar os trabalhos e ao fim do expediente deixou de existir. De uma semana para a outra, os encontros com outros corpos e o estado de jogo lúdico no ócio e no

negócio, deixaram de se consumir. De um mês para o outro, os passeios pela cidade, fossem a lazer ou a trabalho, se findaram por completo. A imobilidade do corpo na cidade me trazia uma sensação de cegueira poética, sem os recursos necessários para o constante hábito aos desenhos de observação e seu re-trabalho em ateliê. Cega de paisagens imediatas, da realidade da cidade de São Paulo. Em paralelo, é imperativo contar que o compartilhamento da casa, do ateliê e a partilha da vida vinham se firmando com o artista Ighor Wallace Trotta, e este teve sua rotina de trabalho tensionada pela pandemia: alçado a profissional essencial, sua procura poética no exercício proletário de ferroviário exigiu comprometimento profundo. Garantido em sua autonomia de transitar pelo espaço público, seu trajeto ganhou importância simbólica coletiva. De um lado da porta, uma artista da imagem afeita às práticas e poéticas de caminhar em quarentena, e do outro, um artista da cena em movimento pela pólis, geraram um exercício contínuo de relatoria e fixação da paisagem.

Sua narração diária de eventos habituais ganharam importâncias múltiplas para nós, e sua percepção do fluxo geral da cidade, das condições do transporte institucional e das transparências dos sujeitos em seus costumes, e a transformação dos comportamentos humanos, trouxeram perspectivas da realidade material da cidade e dos acontecimentos em via pública para o ateliê, configurando desenhos de invenção da paisagem da cidade de São Paulo. Ao longo do tempo, o exercício duplo foi se aprofundando, as observações ganharam a dimensão psicológica dos habitantes, os desenhos ganharam qualidade compositiva e procedimentos complementares. Ouvir e desenhar substituiu o ver e desenhar. Comecei a realizar então o seguinte procedimento:

- Uma paisagem narrada por outro: ouvir e desenhar.
- Uma paisagem rememorada: lembrar e desenhar.
- Uma paisagem conferida: pesquisar a imagem virtual e reproduzir.
- Uma paisagem observada: ver e desenhar.

A cada mês de quarentena realizei o arco de exercícios e me dispus a uma caminhada poética até os locais possíveis, entre os bairros da Barra Funda e Santa Cecília, em um jogo interno de reconhecimento dos lugares.

Em retrocesso, recordei-me de exercícios de observação da paisagem do entorno realizados na Escola Municipal Prof.^a Joaquina Grassi Fagundes com as classes de 4º ano do ensino fundamental em 2018, nos quais observar a paisagem e ouvir a paisagem eram os recursos iniciais para os exercícios seguintes em sala de aula.

Figura 98 - Exercícios de observação do entorno escolar - EMEF Prof. Joaquina Grassi Fagundes.



2018. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 99 - Exercícios de escuta do entorno escolar - EMEF Prof. Joaquina Grassi Fagundes.



2018. Fonte: Acervo pessoal.

No exercício de escuta do entorno escolar proposto, o simples procedimento de enumerar e listar os sons que compunham a paisagem sonora, aguçaram os ouvidos dos estudantes e sua curiosidade pela realidade do bairro. Demonstrou-se prática profícua nas discussões em classe e no reconhecimento das atividades realizadas pela comunidade.

Passsei a executar o exercício de percepção na janela do ateliê e coleccionar impressões em anotações díspares. Algumas revelaram incursões poéticas pela dramaturgia visual das performances, transcrevo uma delas a seguir:

A mim interessam os sons dos animais. Os sons dos bichos da cidade, que tentam contornar as interferências humanas em permanência na sua natureza selvagem.

Late, mia,
canta, cacareja,
zumbe, parla,
grana, relincha.

Às 17h30 uma revoada de maritacas se interpõem aos trânsitos de fim de expediente. Todo dia encerram sua caçada diária em uma apresentação de chilreados, gorjeios, trinos e pilares. O céu cheio de cantos se faz ouvir e a ver dessa vez.

O céu vive enquanto o chão morre.

*

Um bufo, à distância, quase não se ouve. Aumenta, em passadas pesadas, os bramidos aumentam. Um bufo! mais próximo. Um rinoceronte atravessa a cena.

Anotações, 2020. Daniele Desierrê

Outros exercícios a partir da janela foram realizados no ateliê. Um pequeno site-specific com horário de ativação natural, opera com a sombra da vegetação da calçada na parede recortada com tinta branca, impermanente demais para a fotografia. A cópia da silhueta de pequenos objetos e miniaturas na contraluz em dias de sol e exercícios de observação de natureza morta, delineados com luz e sombra em papéis de meio tom.

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Tingimentos
Prática:	Coleta de minerais tintórios de um percurso
Materiais:	Rochas
Orientação:	FIGURINO - Estamparia

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Psicogeografia
Prática:	<u>Escrita:</u> (15 minutos) Redigir um comentário sobre: <i>Como você morreu?</i>
Materiais:	Folhas de papel, riscadores diversos
Orientação:	FIGURINO - Bordado

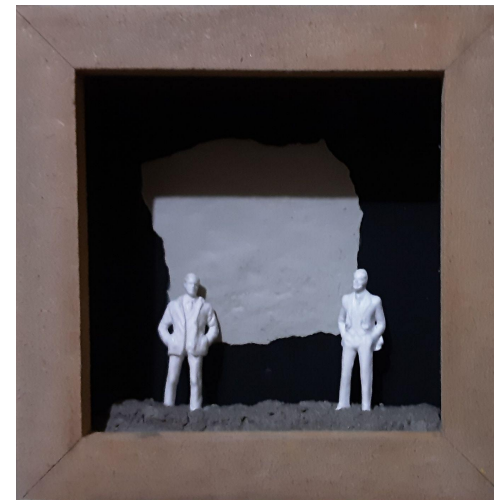
Figura 100 - Maquete 1:20. Escada em queda: Escadaria do escritório.



Dimensões da caixa 25 cm x 25 cm x 10 cm. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 101 - Estudo de Materiais: Cimento e cola.

Figura 102 - Maquete 1:50. Homens cimentados: Ódio ao burguês.



Dimensões: 15 cm x 15 cm x 4 cm (Figura 101), 10 cm x 10 cm x 4 cm (Figura 102). 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 103 - Prancha de referências para figurinos do rinoceronte.

Figura 104 - Prancha de tecidos para figurinos do rinoceronte.



Dimensões: 30 cm x 30 cm. 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

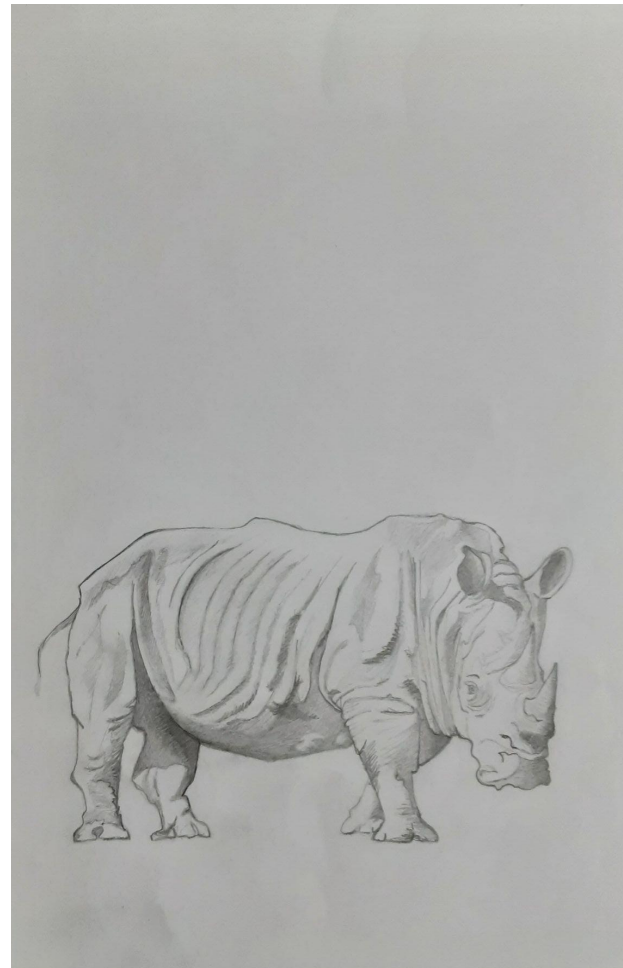
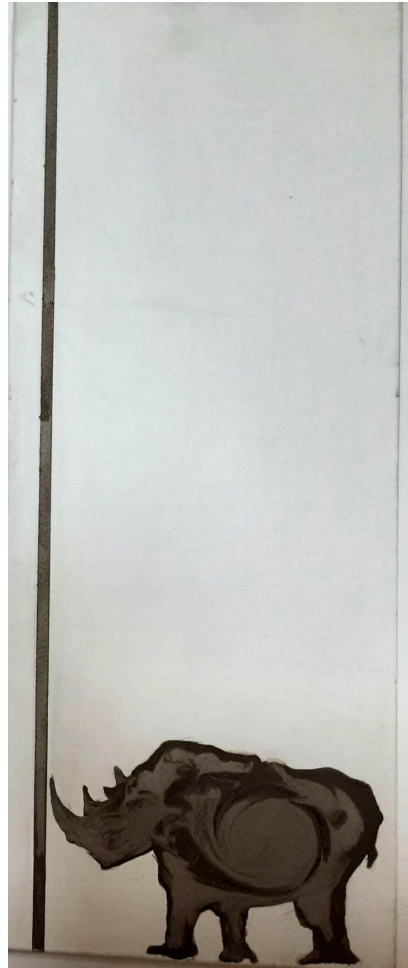
Figura 105 - Esboços para figurino do rinoceronte que atravessa a cena.



Dimensões 30 cm x 40 cm. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 106 - Pintura acrílica com cimento sobre tela. 2016.

Figura 107 - Desenhos de observação de referências digitais. 2020.

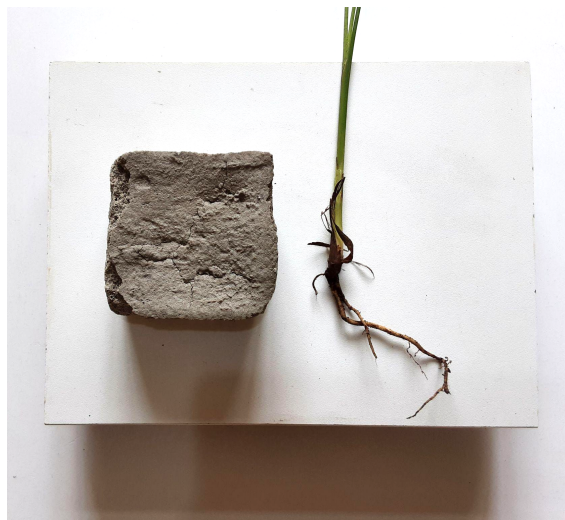


Dimensões: 40 cm x 20 cm; 40 cm x 30 cm. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 108 - Estudos de materiais: Cimento e raiz de palmeira sobre fórmica.

Figura 109 - Estudos de materiais: Lajota de ardósia com cimento, revestimento de parede com madeira e granilite, granito *in natura* de Mairiporã, casca de pau-brasil de São Paulo e figura humanoide plástica sobre película de vidro eletrônico e fórmica.

Figura 110 - Maquete 1:20. Corpo enterrado. Madeira, resina plástica, cimento e cola.



Dimensões: 30 cm x 30 cm x 5 cm (Figura 108), 30 cm x 30 cm x 7 cm (Figura 109), 30 cm x 30 cm x 30 cm (Figura 110). 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 111 - Estudos de Materiais. 2021.



Folha metálica, retalho de portão de ferro fundido, chave, lajotinhas cerâmicas e galho de palmeira Raphis.

Dimensões: 25 cm x 35 cm x 5 cm. Fonte: Acervo pessoal

CARVÃO-o renascimento do pássaro preto
performance 4



2.6. CARVÃO: O RENASCIMENTO DO PÁSSARO PRETO

Um mergulho poético na Amazônia:

“Em 1998 nasce o Instituto Terra.
O sonho de ser, novamente, floresta.
De ver a água brotar, de ver a vida voltar.
O sonho de mostrar que não é sonho.
O sonho de ser refloresta.”
institutoterra.org.

Em 2019, em turnê artística com o espetáculo “Lugar da Chuva”, as pesquisas sobre a Amazonia amapaense e amazonense se aprofundaram. Os desenhos de viagem da residência artística realizada em Macapá com os grupos de teatro Agrupamento Cynético e Frêmito Teatro, e os percursos expedicionários de reconhecimento da floresta fechada, reverberaram na convergência dos projetos. A experiência da travessia do Rio Amazonas entre a cidade de Santana e a Ilha de Santana em um pequeno barco marcou todos os integrantes do grupo de teatro, e sua gravação em vídeo foi um dos primeiros materiais a serem a dramaturgia visual do espetáculo entre 2017 e sua estréia em 2018. A cenografia do espetáculo *Lugar da Chuva* configurou-se a partir de uma vista de sobrevoo sobre o delta do rio.

Muitos materiais naturais foram coletados na ocasião, e se fazem presentes nos estudos para figurino e maquetes: sementes, cascas de árvore, óleos vegetais, folhas de peia, galhos de açaí e um pouco de barro do rio Amazonas compõem a caixa de

materiais da performance, junto ao carvão. Os estudos com carvão vegetal ainda se apresentam inconclusos; problemas materiais ainda não se solucionaram de maneira a reduzir o impacto ecológico das resinas, como uma boa aglutinação do carvão sólido com materiais naturais, apenas em pó a execução se faz aceitável pelos critérios. Como muitas das imagens da performance partem do uso do material, esse roteiro de ações ainda se apresenta como o mais nebuloso, do ponto de vista construtivo.

Em afinidade poética dentro do Instituto de Artes e nas rotinas de uso do ateliê de marcenaria entre 2017 e 2018, o projeto pessoal do Sr. Luis, técnico do ateliê, em construir um barco no espaço atrás do galpão instigou profunda curiosidade. A possibilidade de realizar experimentos cênicos naquela porção de terreno e utilizar a estrutura metálica do hangar como palco aberto remete a cenografia do Renascimento do Pássaro Preto.

Os desenhos cenográficos para o CCSP reproduzem de modo pouco convincente as condições ideais, apesar de precárias, do território abandonado atrás do ateliê de marcenaria do Instituto de Artes. Acredito portanto que trata-se de um experimento intermediário necessário à fatura final da concepção desta performance. Um experimento afetivo em homenagem, que se faz imprescindível. O barco-ponte, atualmente estudado em maquetes, permite um semi-giro da estrutura que se transforma paulatinamente em uma arquibancada com passarela, permitindo a instalação de uma mesa de discotecagem e a circulação do público. Os estudos têm-se encaminhado para a construção de um palco de show e uma praça de convívio, mas que não percam as características essenciais desse projeto, como a montagem artesanal e a fácil manipulação das partes diante dos espectadores.

A estrutura desta performance também compreende a mais anárquica das ações, pois espera-se que o público, ao completar a travessia performativa dos materiais, demonstre maior participação na elaboração do *estado de jogo*. O controle do espaço e dos acontecimentos se dará em responsabilidade coletiva para além do grupo de trabalho do projeto, exigindo o improviso da cenografia. A performance terá duração aberta, visto que se transforma em estado de festa, disponível à fatura social das situações.

Figura 112 - Estrutura metálica do hangar atrás da Marcenaria do Instituto de Artes da Unesp.



Fonte: Acervo pessoal.

Outra reverberação das pesquisas sobre a cultura popular amapaense, desenvolveu-se na festa *CATRAIA SYSTEM* pelo Frêmito Teatro, apresentada pela primeira vez no Festival Internacional de Teatro de Rio Preto (FIT 50) em 2019, e em 2021 adaptada ao ambiente virtual. A montagem da cenografia no festival tratou-se de uma reorganização dos elementos da encenação para o palco disponível, em virtude da rápida transição exigida entre equipes técnicas nos eventos musicais.

Figura 113 - Catraia System.



Otávio Oscar. Raphael Brito. Wellington Dias. Cenografia e figurino: Daniele Desierrê. Foto: Festival Internacional de Teatro de Rio Preto - FIT 50. 2019.

Unir essas experiências construtivas, os trabalhos manuais de confecção do barco com a cenotecnia teatral, com o auxílio dos participantes dos diferentes grupos de teatro e mestres de ofício em congregação, na intenção de revitalizar um lugar especial para a comunidade universitária, assim como ocupar o centro cultural com essa situação são proposições que esperam o seu tempo de possibilidades para existir em vivo vínculo com espectadores e co-autores.

Vô Antônio é meu bisavô, pai de meu avô José, não conheci esse avô, só ouço contarem mais ou menos assim: *“Imigrante italiano arrendou terras na zona rural da cidade de Guarulhos com os irmãos para montar uma olaria, juntou o dinheiro fazendo carregamentos de areia do interior do Vale do Paraíba para a cidade de São Paulo.*

Vô Tunico era barqueiro de areia no Rio Tietê.

Matéria-prima extraída das pedreiras da região, de diferentes cidades conforme a oferta do mês, navegava pelo rio que ainda era navegável transportando montanhas refinadas do material que ergueu São Paulo, até a porção de terreno em que hoje se encontra a estação Armênia do metrô.

Seu barco, batizado de BAUNILHA, acompanha a família em seu imaginário e se presentifica em sua quarta encarnação. Já foi barco de pesca esportiva, Baunilha II para meu avô. Barco de passeio pela memória, Baunilha III, para minha mãe.

E em seu devir barco-ponte de encontro, Baunilha IV, para mim.

Um barco que permitiu o assentamento permanente na cidade de Guarulhos pela família, que participou do desenvolvimento do ciclo econômico da construção civil na região. Com a fabricação de tijolos artesanais, pagou a terra. Os tijolos se tornaram blocos nos anos 70, ainda a erguer São Paulo e a transformar a paisagem das cidades vizinhas. O barco virou caminhão para buscar as matérias-primas ainda mais distantes do entorno já desgastado, agora carregadas até o balcão do depósito de materiais para construção. Erigiu casas de concreto nos anos 90.

O barco de areia chegou a nós, os primos, entre olhares variados em seus ofícios de trabalho construtivos.

Virou engenharia, arquitetura e cenografia e permanece em navegação pelo nosso imaginário.

Anotação. História de família. Daniele Desierrê. 2021.

2.6.1. Roteiro de Paisagens do Carvão

MANIFESTO	Refloresta
CORTEJO	Em crescente cantoria
IMAGEM 1	O barco que atravessa o rio
IMAGEM 2	O desenho de carvão no piso
IMAGEM 3	A montagem do palco. A abertura das passarelas
IMAGEM 4	A projeção de vídeo-mappings da floresta
IMAGEM 5	A configuração dos espaços; planos baixo/médio/alto
IMAGEM 6	Show - Coreografia sobre o palco
IMAGEM 7	*A produção da comida
IMAGEM 8	*A distribuição das bebidas
IMAGEM 9	Abertura da pista de dança
IMAGEM 10	Festa - socialização do espaço/tempo
IMAGEM 11	*Desmontagem do espaço
EPÍLOGO	*Limpeza do espaço

*Ações simultâneas, em grupos de trabalho voluntário.

2.6.2. Caderno de Exercícios do Carvão

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Intervenção urbana
Prática:	<u>Desenho</u> : Carvão sobre papel longo, em bobina, grafias que atravessam a paisagem
Materiais:	Folhas de papel, riscadores diversos
Orientação:	FIGURINO - Bordado

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Frotagem
Prática:	Transferir texturas de árvores e elemento urbanos
Materiais:	Folhas de papel manteiga, papel de seda.
Orientação:	FIGURINO - Estamparia

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Tingimentos
Prática:	Coleta de vegetais tintórios de um percurso
Materiais:	Carvão
Orientação:	FIGURINO - Estamparia

Projeto:	COREOGRAFIAS DE PAISAGEM
Tema:	Sombra
Prática:	Reproduzir as sombras da vegetação e dos objetos do entorno sobre o piso
Materiais:	Carvão e terreno
Orientação:	CENOGRAFIA - Ciclorama

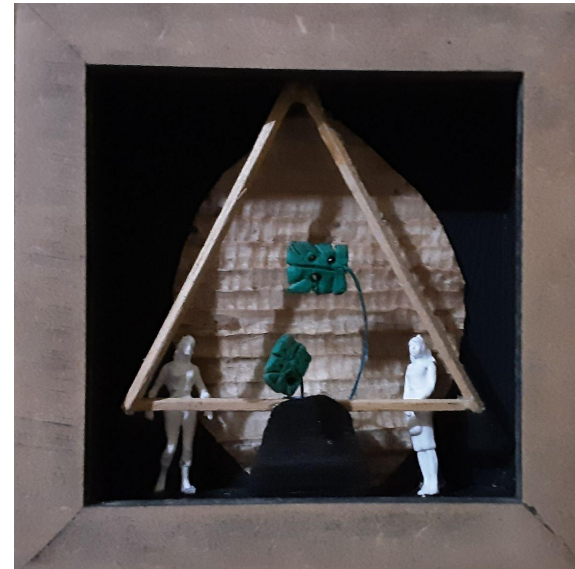
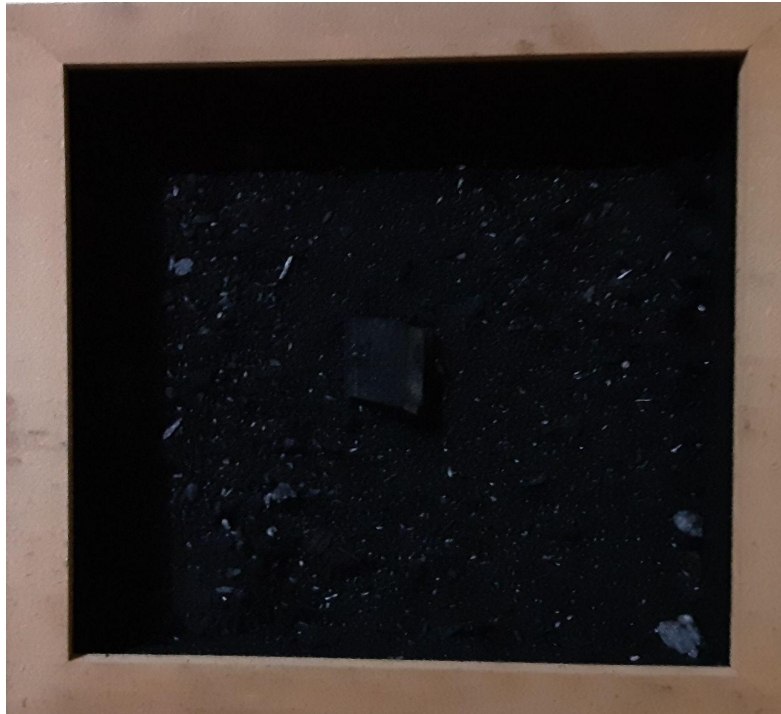
Figura 114 - Maquete 1:20. Trapiche: entre a ponte e o barco.



Dimensões da caixa 25 cm x 25 cm x 10 cm. 2019 - 2021. Fonte: Acervo pessoal.

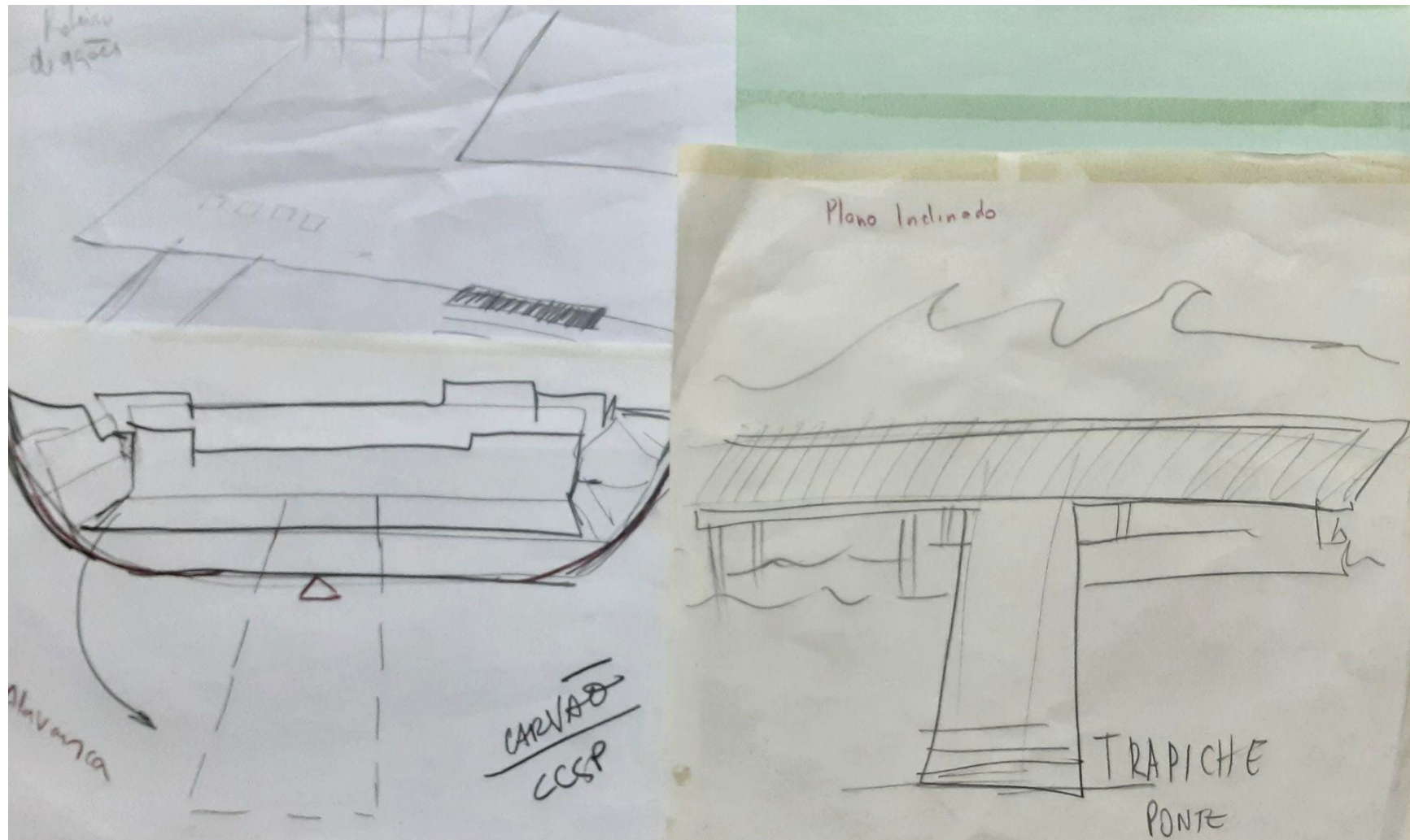
Figura 115 - Estudo de Materiais: Carvão e resina acrílica.

Figura 116 - Maquete 1:50. O encontro das caminhantes: projeções da flora brasileira.



Dimensões das caixas: 15 cm x 15 cm x 4 cm (Figura 115), 10 cm x 10 cm x 4 cm (Figura 116). 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 117 - Esboços para o barco-ponte de carvão.



Dimensões variáveis. 2019 -2021. Fonte: Acervo pessoal.

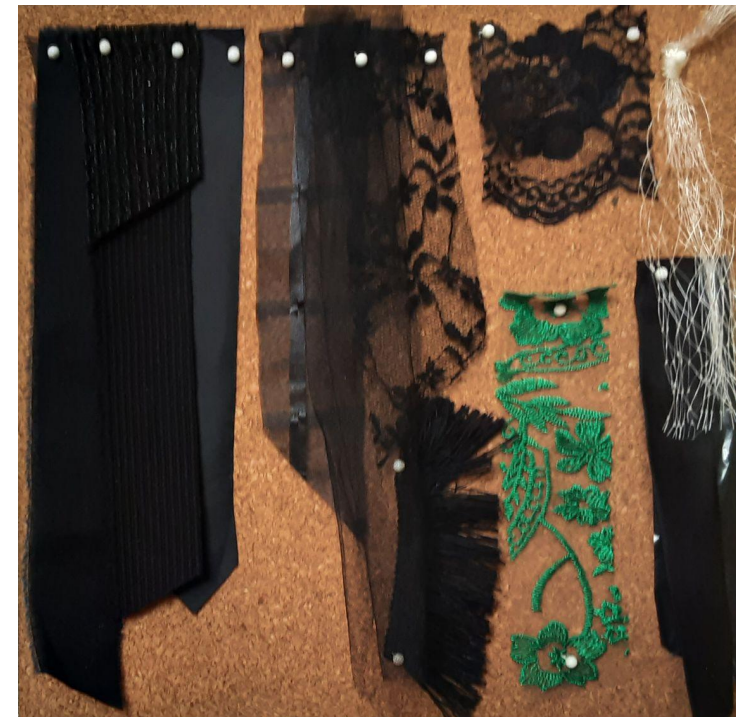
Figura 118 e 119 - BAUNILHA IV. Estudos de materiais: compensado de folhas de pinus, madeiras diversas, papelão, estrutura circular metálica dupla com rodízios, casca de árvore não catalogada da Ilha de Santana-AP e folhas de Palmeira Raphis.



Fonte: Acervo pessoal. 2019-2021

Figura 120 - Pranchas de referências para figurinos do pássaro preto.

Figura 121 - Prancha de tecidos para figurinos do pássaro preto.



Dimensões: 30 cm x 30 cm. 2019-2021. Fonte: Acervo pessoal.

Figura 122 - Pintura acrílica com carvão sobre tela. 2019.

Figura 123 - Esboços para figurino do pássaro preto. 2019-2021.



Dimensões: 40 cm x 20 cm x 2 cm (Figura 122), dimensões variáveis (Figura 123). Fonte: Acervo pessoal.



PERFORMANCE DOS MATERIAIS

3

3. PERFORMANCE DOS MATERIAIS

Parto do repertório das Artes Visuais com a seleção de algumas obras dos artistas Flávio de Carvalho (Brasileiro, 1899-1973), Joseph Beuys (Alemão 1921-1986) e o contemporâneo Francis Alÿs (Belga radicado no México, 1959-), que perfazem um breve panorama dos conceitos de *performance* e *happening* na história da linguagem, e que julgo conterem os princípios de mobilização semelhantes a quadrilogia das performances *Coreografias de paisagem*, para analisar o trinômio paisagem-material-cidadãos, bem como investigar as reverberações de suas criações no público como atuantes na reconfiguração do lugar como suporte para uma nova sociedade.

Aprofundo na compreensão da teoria de “Escultura Social” (BEUYS), relacionando simultaneamente os textos “A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social” (VOLKER, 2010)²⁹ e “Escultura no campo ampliado” (KRAUS, 2002)³⁰ em apoio com “O elemento material na obra de Joseph Beuys” (ROSENTHAL, 2002), com o intuito de compreender o pacto social que se estabelece por meio da performatividade dos materiais.

Seguimos pela retomada sucinta do termo performance nas Artes Visuais, “um dar forma” e “fazer” demarcado em um espaço temporal, com ou sem a ajuda do público³¹, evoluindo conceitualmente até às ações da arte contemporânea, multiplicaram-se em formas e fazeres distintos pela experimentação dos artistas no último século e se expandiram do corpo como suporte para as relações diretas do corpo com o tempo.

²⁹ VOLKER, Harlan artigo A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social em BEUYS, Joseph: a revolução somos nós: 2010-2011/ direção e curadoria geral de Solange Oliveira Farkas; curador convidado Antonio d’Avossa; realização do serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

³⁰ KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³¹ Daí a distinção histórica das primeiras incursões; *performance* para as atuações sobre o corpo do artista, sem a participação do público e *happening* para as práticas com a participação do público.

É nessa estreita passagem da representação para a atuação, menos deliberada com espaço para o improvisado, para a espontaneidade, que caminha a *live art*, com as expressões do *happening* e *performance*. É nesse limite tênue também que vida e arte se aproximam. À medida que se quebra com a representação, com a ficção, abre-se espaço para o imprevisto, e portanto para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, de risco. [...] Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo 'real'). Isso cria a característica de rito, com o público não mais só espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isso acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação palco-platéia e a participação do mesmo, como nos espetáculos dos anos 60). A relação entre espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador.³²

O tempo da performance também passou a ser reconsiderado, expandindo-se em ações de longa duração sobre as primeiras obras de curta duração, retrabalhado com a repetição de ações em uma trajetória maior, ativados e desativados. E as noções de *ritual* e *aura* estabelecidas como condição para objetos das performances revistos por alguns artistas.

A artista plástica brasileira Lygia Clark (1920-1988) estabelece bem este vínculo entre objetos do cotidiano e a intenção de desvincular o olhar institucional formatado do espectador para promover uma interação com o mundo concreto da matéria e sua essência moldável e transformadora. Com os "Objetos sensoriais" (1966-1968) e os "Objetos Relacionais" (1978-1985) que os seguiram, a artista faz uso de materialidades cotidianas (água, sementes, conchas, frutas, pedras, entre outras) para desmistificar aspectos da arte e do artista, e traz para perto o espectador, provocando sua desalienação na partilha da criação da obra. Uma

³² COHEN, Renato, Performance como Linguagem, São Paulo. Editora perspectiva, 2002. p.97-98

geração de artistas mobilizou o termo para dentro e para fora do corpo, do tempo e do rito, e expandiu a linguagem para questões políticas internas e externas da arte:

A performance na França de meados da década de 1990 deriva de uma linguagem cultural de rigor político, tanto intelectual como sociológico, que incluía conceitos da teoria situacionista, chamada de psicogeografia, e da 'produção de espaço', desenvolvidas pelo sociólogo e filósofo Henri Lefebvre em meados da década de 60. Uma citação de Lefebvre, 'As novas relações sociais requerem um novo espaço, e vice-versa', [...] ³³

O espaço e o tempo passaram a ser observados pelo viés da história, mais que um tempo de recorte para um "fazer coisas" no aqui e agora, engendrou-se como um espaço-tempo político, cheio de fatos históricos compartilhados pelos convivas da contemporaneidade dos trabalhos de arte. Os fatos sociais de uma nação-comunidade começaram a habitar a noção de lugar das performances com as incursões propositivas de muitos artistas que viveram o advento da Guerra-Fria (1947- 1991).

A consciência política é parte decisiva do caráter individual dos materiais de muitos artistas que trabalham no corredor vertical das Américas. Culturas latinas, européias, africanas e indianas se mesclam em uma complexa mistura de economias capitalistas, socialistas, desenvolvidas e subdesenvolvidas, paralelamente a grupos separatistas, enquanto as paixões e o tempo são interpretados de maneira totalmente distinta de um país para outro. ³⁴

E com esse desenrolar por vezes anacrônico da linguagem, entre experimentos e desenvolvimentos das qualificações de tempo e espaço para a performance, começou-se a suscitar a dimensão da trajetória pessoal dos artistas como possibilidade para

³³ GOLDBERG, RoseLee, A arte da performance, São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 232

³⁴ ibid. p.227

sua compreensão conceitual. As experiências de travessia de muitos destes pelo mundo-vida, apartado no eixo capitalismo-comunismo dos anos 80, e a paulatina reabertura democrática com a queda do muro de Berlim em novembro de 1989, reverberaram ativamente nas obras e na reinterpretação de seus percursos, como elemento para as performances e para sua historiografia.

Outra inferência ao tempo-espaço das performances está em considerar o intervalo da transformação do pensamento em matéria e seu íterim nos processos de criação dos artistas e obras relacionais. Investigadas com maior consideração as experiências singulares dos artistas propositores e de suas comunidades participadoras, alguns artistas passam a coabitar as realidades de seu público, assim como a variedade de participações se amplia em resposta e o discurso social entra em disputas.

O mundo de nossa experiência está, de fato, continuamente e eternamente se construindo ao redor de nós enquanto tecemos. Se há uma superfície, é como a superfície de um cesto: não tem 'dentro' ou 'fora'. A mente não está acima, nem a natureza abaixo; ao contrário, se nós nos perguntarmos onde a mente está, ela estará na tecelagem da própria superfície.³⁵

A artista Mônica Nador (Ribeirão Preto/ SP - 1955) por exemplo, após algumas incursões de pintura mural “Paredes Pinturas” (1996) em São José dos Campos, funda o JAMAC - Jardim Miriam Arte Clube (2004) no Jardim Miriam, bairro da periferia de São Paulo. A artista mobiliza o imaginário dos moradores para confecção de stencils, pinturas das casas e serigrafias em tecidos que realiza-se em sistema de mutirões. Ao encantar-se com esse repertório e processos das ações e as reverberações positivas estabelecidas pela comunidade, a artista amplia seu convívio indo morar no bairro e abrindo as portas de seu ateliê para oficinas de pintura e estamparia recorrentes, alargando o olhar das instituições de arte e cultura que passam a oferecer apoios e parcerias,

³⁵ INGOLD, TIM apud MARCONDES, Renan. “Matéria em Constante Movimento: Joseph Beuys e Tim Ingold”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-810 Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/joseph-beuys-tim-ingold/> acessado em 25 de jun de 2019.

e se colocando também no papel de espectadora ativa ao observar o engajamento e aprendizagem de arte e ofícios pelas pessoas.

A atuação social da artista contemporânea na cidade de São Paulo nos oferece recursos mais próximos para compreender as atuações e teorias que o artista Joseph Beuys (1921-1986) cunhou como visionário de sua época. Para Beuys o ato criador habita todos os indivíduos e deve ser cultivado como parte da vida prática na reformulação da sociedade, como em “Uma conclamação para alternativa global” manifesto publicado em 23 de dezembro de 1978 no jornal diário *Frankfurter Rundschau*, e reimpresso em junho do ano seguinte, em função das primeiras eleições do Parlamento Europeu, a qual era candidato e que convoca todos os habitantes vivos do mundo a repensarem as estruturas sociais em uma relação mais harmônica com a ecologia do planeta e suas relações de convívio.

Neste slogan ‘Todo mundo é artista’ pode-se encontrar a formulação mais clara das intenções de Beuys. Significa um ‘Conceito ampliado de arte’ no qual o processo inteiro de se viver é visto como um ato criativo. O ‘Conceito ampliado de arte’ defende a aplicação da arte em todos os campos da sociedade. Para Beuys, este processo de compreensão do mundo se inicia com a escultura. Em suas ações, instalações, objetos, desenhos e múltiplos, como também em suas atividades políticas voltadas para a fundação de partidos e manifestações ecológicas, existe uma forte vontade de configurar um ‘processo escultural’.³⁶

Beuys participa como operador de rádio e piloto de caças no fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e ao retornar do serviço militar alemão decide narrar os acontecimentos pelas diversas expressividades da arte da mesma maneira que amplia sua atuação social em diversas frentes, participando de agremiações estudantis e coletivos de artistas (como o *Fluxus*, a partir de

³⁶ ROSENTHAL, Dália. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Dissertação de mestrado. IA/ UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

1962), tornando-se professor da *Academia de Düsseldorf* (1967), fundando a *Universidade Livre internacional* (1971), e filiando-se ao Partido Verde Alemão (1979), estabelece uma contínua comunicabilidade entre a arte e a sociedade:

Meus objetos serão vistos como estimulantes para a transformação da ideia de escultura ou de arte em geral. O que deverá provocar pensamentos sobre o que é a escultura e como o conceito de esculpir pode ser estendido aos materiais invisíveis que são usados por todo mundo: Escultura como um processo evolutivo: Todo mundo é artista.³⁷

Para Beuys, comungar o pensamento e as ideias de uma sociedade desapartada estava intrinsecamente ligado a redesenhar o mundo físico e suas relações de poder e convívio pela criatividade em direção à liberdade. Cria diagramas como uma compreensão-comunicação de sua teoria da plasticidade e submete tudo que se apresenta no tempo e espaço a essa lógica. A planta individual transforma-se em interlocutora entre o objeto natural e sua imagem e símbolo e pela morfologia comparativa dinâmica, que estabelece os princípios arquetípicos de crescimento vegetal, o artista os relaciona com o contínuo desenvolvimento de um organismo social.

Enquanto Beuys dedicava-se intensamente a seus estudos escultóricos e gráficos, produzia paralelamente um número surpreendente de desenhos autônomos. Ele passou a entender o desenho como uma anotação em forma de linhas e figuras, ou, como nos trabalhos mais tardios, em explanações verbais para associações plásticas e políticas.³⁸

³⁷ BEUYS, Joseph: a revolução somos nós: 2010-2011/ direção e curadoria geral de Solange Oliveira Farkas; curador convidado Antonio d'Avossa; realização do serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

³⁸ ROSENTHAL, Dália. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Dissertação de mestrado. IA/ UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Para ele, a matéria que altera o espaço social atua como um agente para desenvolver o pensamento da coletividade em uma escultura antropológica maior cheia de calor (amor), apoiando-se nas teorias da “antroposofia” de Rudolf Steiner (1861-1925), filósofo muito atento à história dos processos de transformação do organismo social, e em seus diagramas com os esquemas tripartidos de crescimento vegetal (mercúrio-folhas, sal-raízes, enxofre-folhas) designa três conceitos do organismo social: “vida econômica”, “vida jurídica” e “vida espiritual”, colocando a figura humana autoconsciente e pensante como centro catalisador do processo evolutivo. “Todo Mundo É Artista” e “A Revolução Somos Nós”, são alguns dos lemas largamente apresentados em suas obras.

“[...] Este conceito de escultura de Beuys não se referia apenas a escultura como um objeto que se estende para todas as manifestações artísticas (Teoria da Escultura), mas por toda organização social. Cultura, política e educação passam a ser compreendidas como ‘Escultura Social pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano.’³⁹

³⁹ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. ARS USP. V. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.

3.1. A TRANSFORMAÇÃO DA MATÉRIA

Figura 124 - *Tallow ou Fat Corners* (Coins Gras). Joseph Beuys, 1960-62. Hamburger Bahnhof Museum, Berlin.



Fonte: Acervo pessoal, 2015.

Tallow ou Fat Corners (Coins Gras) foi composta por gorduras animais e vegetais fundidas no fogo em uma fábrica de concreto dos arredores da cidade de Munster, na Alemanha, onde ocorreu sua primeira montagem. Beuys identifica uma “profundidade morta” na passagem subterrânea da universidade da cidade para o novo auditório; abaixo de uma esquadria em T próxima aos

pilares de sustentação haviam descartes e poeira, e como argumento material para demonstrar como os problemas arquitetônicos do lugar configuraram-se em uma resposta às dificuldades do pensamento político da instituição, resolve tirar uma cópia do espaço e realizar sua moldagem com uma grande porção de gordura – aproximadamente 20 toneladas. O espaço negativo do vão e do pensamento transforma-se em um lugar positivo ocupado pelo volume, assim como a gordura contém seu próprio processo de transformação interno e permanece em contínuo movimento de transferência de calor com o ambiente.

Desse modo, com *Tallow*, Beuys faz uma crítica ao modelo capitalista ocidental, capaz de provocar e conviver com feridas abertas ou 'espaços mortos', falsamente ocultados pela chamada 'arquitetura moderna'. O 'espaço morto' escolhido pelo artista transforma-se em uma grande bateria de gordura, um elemento material que reviveria esse local através da produção de energia e calor e agiria, deste modo, como uma *cura social*.⁴⁰

Trata-se de uma operação lógica de, através do calor físico, presentificar o calor dos agrupamentos humanos, do calor interpessoal e da substância do amor, do agitação dos pensamentos para a coletividade, para o desenho de um planeta com condições físicas para a evolução moral dos indivíduos e uma ética democrática para esculpir o organismo social.

Em *Paradoxo da Praxis 1 - Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada (Paradox of Praxis 1 - Sometimes Making Something Leads to Nothing)* ⁴¹ de Francys Alÿs (Belga radicado no México, 1959-), ação realizada na cidade do México em 1997, o artista empurra um grande paralelepípedo de gelo pelas ruas e calçadas da cidade até que o atrito e a temperatura transformem o material em líquido e este desapareça.

⁴⁰ ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. ARS USP. V. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.

⁴¹ ALÿS, Francys. Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)”. Disponível em: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/> acessado em 21 de jan 2022.

Figura 125 - Francis Alÿs: *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)*. Video. 5 min; Figuras 126 e 127 - *Big push: for 'Paradox of Praxis' (1997)*;



Installation at the Hammer Museum, Los Angeles. Courtesy David Zwirner, New York. Figura 125 - Foto: Joshua White. Figura 126 - Foto: Enrique Huerta. Figura 127 - Foto: Joshua White

Francis Alÿs estabelece uma trajetória orientada pelo material, e enquanto age em sua função e dinâmica, interpõe-se diretamente à realidade da cidade, criando um atrito entre o cotidiano e o inusitado e mobilizando o olhar pelo rastro de sua travessia. Desenha linhas invisíveis pelo espaço urbano enquanto relaciona a memória do percurso com a memória coletiva de sua ação; para Alÿs reconectar os habitantes das comunidades em que propõe suas ações com a paisagem acontece com a criação de uma experiência estética coletiva que seja capaz de perdurar visualmente na comunidade, criando novos laços no imaginário do observador.

3.2. A INTERFERÊNCIA DA MATÉRIA

O artista total Flavio de Carvalho realiza um conjunto de experiências psicossociais para analisar os efeitos destes eventos nos desejos dos habitantes da cidade, à procura de uma perspectiva para desmobilizar padrões culturais de massa e reaver o olhar espontâneo dos que são atravessados pelas ações, nomeadas de experiências pelo propositor. Em “*Experiência nº 2: Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*”, de 1931, podemos acessar o momento do ato criador pelo relato do artista extraído abaixo:

Contemplei por algum tempo este movimento estranho de fé colorida, quando me ocorreu a idéia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar psiquicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa do inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção à catedral, tomei um elétrico e meia hora depois voltava munido de um boné.⁴²

Caminhar na contramão de um cortejo religioso com uma matéria simbólica que ofende à tradição (por costume, não se entra de chapéus na igreja católica, e em sinal de respeito estabelece-se o cumprimento) mobilizou um estado de raiva e fúria dos habitantes em manifestação. Para o artista essa fricção com o gozo narcísico do agrupamento cultural provocaria uma disrupção simbólica capaz de reaver o prazer e o desejo individual, numa tentativa de reconfigurar a moral dos sujeitos.

⁴² CARVALHO, Flávio de. *Experiência nº 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência.* (ilustrações do autor). Rio de Janeiro: Nau, 2001 p. 16

Flávio de Carvalho realizou a *Experiência n° 3: New Look. Traje de Verão* em São Paulo em 1956; para tal desenvolveu uma vestimenta inusitada para a época e seus costumes, um traje masculino com comprimentos curtos e materiais com vãos para permitir a circulação do ar. Caminha pelo centro da cidade e mais uma vez se depara com a indignação e a raiva dos convivas, necessitando de escolta policial para completar sua caminhada experimental.

Figura 128 : Flávio de Carvalho: Experiência n° 3.



Foto: Quadro no Arquivo Bienal

Reformular a imagem do homem público, pela linguagem das roupas, com “um traje para os homens dos trópicos” (CARVALHO, 1956) capaz de reorganizar a identidade e a psique de quem o veste e interferir de modo imediato e material nas impressões e percepções do corpo na cidade seriam uma maneira de estabelecer uma nova ética de partilha e diversidade de corpos e pensamentos capaz de redesenhar o espaço urbano e criar um lugar gerido pelo prazer e pela motivação responsável de seus habitantes.

3.3. A TRANSPOSIÇÃO DA MATÉRIA

Figura 129 - Joseph Beuys: 7000 carvalhos. Ação. Kassel Alemanha. Hamburger Bahnhof Museum, Berlin.



Fonte: Acervo pessoal, 2015.

Joseph Beuys passará das explicações verbais com seus diagramas à confecção de grandes imagens públicas que elucidem o desenvolvimento de sua “Teoria da Escultura” de modo a reformular o imaginário cultural estabelecido pelo nazismo e a repatriação ancestral de símbolos como o carvalho. Em 1981, Beuys apresenta o projeto de *7000 Eichen (7000 Carvalhos)* à *Documenta 7 de Kassel*, assina contrato com a DIA Art Foundation para o financiamento da obra, que efetivamente se propõe no dia 19 de junho de 1982, e na abertura da exposição o primeiro grupo de carvalhos é plantado.

Se com a ‘Teoria da Escultura’, Beuys expunha a passagem do estado fluido e caótico para o estado determinado e organizado (através das reações físicas de elementos materiais como gordura ou cera quando submetidos ao calor) para em seguida elaborar um paralelo entre estas reações e os processos de organização do pensamento, agora, expande este processo para a ‘organização social’. A partir da década de 70 seus trabalhos passam a buscar constantemente uma ‘via pública’, ou seja, realização de projetos públicos que agiriam diretamente no organismo social através da união da arte com atividades políticas e educativas.⁴³

O público é convidado à participação efetiva do plantio das árvores, de diversas espécies adequadas aos locais em que seriam firmadas, transformando a paisagem da cidade de Kassel em uma grande movimentação de transposição de matérias vivas por toda a Alemanha, entre toneladas de pedras de basalto, colocadas uma a uma junto a cada planta; em meio as ferramentas e técnicas, o artista disponibiliza aos interessados os elementos materiais como genuína fatura do organismo social e sua capacidade de criar a *Paisagem*.

⁴³ ROSENTHAL, Dália. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Dissertação de mestrado. IA/ UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Alÿs realiza a ação *Quando a fé move montanhas (When Faith moves Mountains)*⁴⁴ na cidade de Lima no Peru em 2002 com a colaboração de Cuauhtémoc Medina, Rafael Ortega, estudantes da Universidade de Engenharia da Universidade Católica (UNI) e da Universidade de Vila Federico Villareal de San Marcos e voluntários, e reúne cerca de 800 pessoas em uma linha para deslocar uma duna na periferia da cidade. Trajando camisas brancas e munidos de pás movem porções do material de uma face da montanha para outra.

Figura 130 e 131 - Francys Alÿs: *Quando la fe mueve montañas (When Faith moves Mountains)* Frames. Vídeo. 15 min. Installation at the Hammer Museum, Los Angeles.



Courtesy David Zwirner, New York. Foto: Joshua White.

⁴⁴ ALÿS, Francys. *Quando la fe mueve montañas (When Faith moves Mountains)* Disponível em: <https://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>. Acessado em 21 de jan 2022.

Deslocar a montanha opera a priori como um deslocamento do olhar da comunidade para a paisagem, muitos dos estudantes nunca havia estado naquela região de Lima e passam a conhecer a periferia da cidade, enquanto os moradores mais próximos da duna observam o interesse do olhar estrangeiro e repatriam seu pertencimento ao lugar. Nesta ação o princípio de constituição de um mutirão por voluntariado como experiência coletiva atua como vínculo imediato de parceria e solidariedade que passa a constituir uma memória afetiva positiva no imaginário dos indivíduos. Alÿs deseja que a ação seja narrada pela oralidade através do tempo, assim como inclui relatos dos participantes em seus vídeo-instalações.

[..] O que nos chama a atenção no trabalho dessa geração de artistas é, em primeiro lugar, a preocupação *democrática* que os anima. Pois a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo, através de uma ficção. [...] Isso ocorre por meio das formas que não estabelecem nenhuma precedência a priori do produtor sobre o observador (nenhuma autoridade de direito divino), mas negociam com ele relações abertas, não resolvidas de antemão. O espectador, então, oscila entre o papel de consumidor passivo e o de testemunha, associado, cliente, convidado, co-produtor, protagonista. Atenção, pois: sabe-se que as atitudes se tornam formas; agora, deve-se levar em conta que as formas induzem modelos de sociabilidade.⁴⁵

As obras escolhidas relacionam-se na investigação dos atravessamentos das condições sociais de uma comunidade a partir da escolha de materiais mediadores entre artistas, público e paisagem. E reverberam suas condições de agentes sociais na vida pública dos atuantes. O estado de jogo provocado pela obra de arte cria vínculos afetivos na comunidade que se reverberam na partilha social, dentro da duração da ação e para além do tempo do jogo proposto. Como puderam observar Beuys, em *7000 carvalhos* e Alÿs em *A fé move montanhas*, a partir das interações práticas com as ferramentas de trabalho e com a produção

⁴⁵ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 80-81

executiva geral dos eventos, muitos dos participantes estabeleceram laços de convívio prolongado a partir da experiência estética; outros – os que já se organizavam em agrupamentos anteriores às obras – renegociaram relações de co-habitação e poder.

De diferentes modos, pela imagem-paisagem ou pela ação-paisagem, o público como atuante desta fatura recortada à realidade de composição e reconfiguração das paisagens pela performatividade dos materiais, assumiu o elemento material como valor de troca simbólica em um pacto social-estético. Assim observamos nas performances de Joseph Beuys, Francis Alÿs e Flávio de Carvalho, criadas em distintas épocas, o compromisso com a ação social que enfrenta o poder cultural hegemônico de seus tempos; entre paisagem-material-público, o vínculo estabelecido pela experiência singular e pela memória da experiência operam como suporte sensível para a conversação de uma nação.

A relação empática estabelecida entre o corpo atuante do performer e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica, devido a seu estado aparentemente estático. Para ser preciso, trata-se de uma questão de movimento de consciência do ser que é, em parte determinado pelo performer que aponta o caminho que sua atividade deve ser recebida pelo espectador, e a que este, ao propor interpretações, realiza por sua própria conta.

O performer e seu público se fundem num circuito tenso e flexível, através do qual a concepção programática do primeiro se converte em válvula receptora dos espectadores. Não é exagero dizer que esse relacionamento circular envolve uma inter-relação do sagrado e do profano, do natural e do cultural, do possível e do provável, sem qualquer solução encontrada em termos de finalidade ou continuidade.⁴⁶

Se a potência do olhar é transformadora em sua complexidade, quais efeitos sígnicos-simbólicos podem oferecer a emancipação do público em movimento livre no lugar teatral e na paisagem?

⁴⁶ GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução Renato Cohen, São Paulo:Perspectiva, 2011. p. 123

O “banquinho caipira”, idealizado pela cenografia no primeiro experimento da quadrilogia de performances do *Coreografias de Paisagem - TERRA: o nascimento do boi*, construído por Gabriel Urasaki em parceria cenotécnica, foi e tem sido o elemento material colocado à disposição física direta com o público. Proposto como arquibancada móvel e livre pelo lugar performático, a plateia se reconfigurou constantemente conforme as necessidades da cena e do desejo de cada participante.

Algumas configurações foram propostas: inicialmente organizados em um empilhamento modular de seis peças por seis peças, formavam uma parede na lateral esquerda da entrada, e o primeiro movimento de desconstrução dessa organização era incentivado verbalmente. O segundo movimento observado foi o de espalhamento livre pelo campo de jogo; o terceiro de aglutinação e o quarto e último novamente convidado a se realizar, de lateralidade em duas linhas paralelas frontais, como em uma mesa de refeições. Sendo esta paisagem proposta a derradeira do experimento, sem demarcação temporal estrita, diluía-se ao final em conversas com os performers e em crescente ressoar com a espontaneidade de todos os participantes a comer, beber, conversar e se reorganizar em subgrupos.

Então observo o conjunto de “banquinhos caipira” como agente disparador da oralidade entre o público, a partir de uma relação de comensalidade estabelecida pela performance. Ademais, ao serem solicitados de modo particular e privado, por pares de carreira e público, para compor outros lugares – ateliês da universidade, ateliês particulares, casas de amigos e minha própria moradia – tornaram-se presentes em outros contextos, o que perdurou em ressignificações da cultura caipira em contínuo estado de jogo.

Para Kraus (2002) os movimentos da escultura e sua fricção com a paisagem situam-se num mapeamento das características axiomáticas da experiência com o lugar, em suas condições abstratas de movimento de expansão da realidade de um espaço dado e a prática dos artistas nessas circunstâncias por operações lógicas entre os materiais e as linguagens.

A suspeita de uma trajetória artística que se move contínua e desordenadamente além da área da escultura deriva obviamente da demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão (e portanto a especialização necessária de um artista dentro de um determinado meio). Entretanto, o que parece ser eclético sob um ponto de vista, pode ser concebido como rigorosamente lógico de outro. Isto porque, no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos, esculturas propriamente dita – possam ser usados.⁴⁷

Assim, transitando entre tantos “campos ampliados” (arte e vida, do desenho expandido, da escultura, da arquitetura e da cenografia expandida) a pesquisa *Coreografias de Paisagem*, fugindo de abismos, tenta estabelecer um olhar em contínuo movimento para um objeto complexo em contínuo movimento, a ***Pais-agem***, um lugar e sua comunidade (-país), sua ética e costumes (-agem), e ***Coreo-grafias*** com várias escritas (-grafias) e amorosa (-coreo) tenta fixar por alguns instantes o movimento da vida pelo paradigma da arte.

⁴⁷ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CONCLUSÃO

Ao completar a travessia pela pesquisa e o percurso pela dissertação à procura de uma cenografia brasileira, estabelecemos conexões com os conceitos de “espaço geográfico” e “lugar antropológico” na composição de uma Paisagem, complexa culturalmente em disputa por seus territórios físicos e simbólicos. Vinculamos o percurso da memória individual e cultural à composição da sabedoria, em sua capacidade de perdurar e recompor experiências singulares na vida dos sujeitos e na formação da identidade de uma comunidade através da oralidade amorosa dos modos de viver e suas técnicas de ofício.

O caminhar como prática poética se apresenta em constante dialética com o ato de desenhar, que se manifesta enquanto linguagem integral e de transcrição gráfica dos devires da “cenografia expandida”. O desenho enquanto configuração de uma paisagem e sua própria capacidade de movimento de transformação do espaço cênico em lugar teatral avança em direção a um recurso lógico para a complexialização sígnica do conceito de Paisagem, com forte vínculo com as disputas de discursos de sua época. Um constante ouvir-contar, andar-desenhar, lembrar-agir pelo encantamento e técnica.

A evolução da arquitetura teatral e da cenografia desenvolveu-se junto à dramaturgia e vice-versa: o Teatro Grego conduzia as narrativas com regras de encenação precisas – o que pertencia ao mundo dos homens era realizado em primeiro plano, o que era do mundo dos deuses acontecia ao fundo e ao alto, por exemplo; já a arena do século XX coloca todos, deuses e mortais, no chão levemente abaixo do público, fazendo ressoar o discurso político a favor da democracia no mesmo plano do olhar do espectador e do ator, sua voz direta e a transparência das ações cênicas se completam com o sentido de justiça das narrativas; no início dos anos 2000, a ocupação de espaços não-teatrais deu a tônica aos trabalhos de grupos teatrais no Brasil e no mundo, o uso da arquitetura da cidade como cenografia viva gerou novas perspectivas às histórias que precisavam ser contadas. No entanto, recortar a realidade já não bastava diante da própria realidade.

Estabelecer o percurso como relação eloquente com o lugar, expandiu o campo da cenografia e convocou os demais profissionais cênicos a congregar seus saberes e contextos a partir de outra perspectiva, materialmente construtiva em situação, no aqui e agora, em viva presença. O espaço se transforma em lugar, se faz e se desfaz diante de nossos olhos, vincula-se às experiências de travessia pela vida em sua complexidade de tessituras da realidade. Entre a cultura e a cidadania está a ação dos sujeitos no mundo e a responsabilidade do artista propositor.

O espaço performático cujo conceito é ligado à ideia de cenografia ganha significado na sua integração ou justaposição com os outros elementos, ela não se conclui por si, como acontece na instalação, que se realiza a partir do momento que é vista por alguém. [...] A cenografia como espaço performático é um tipo de imagem que afirma presença. O espaço teatral como lugar do acontecimento caracteriza-se pelo modo de organização do espaço físico, da geografia e movimentação cênica, da relação com a arquitetura e do relacionamento entre os elementos cênicos, os atores e o público. O espaço performático está composto de elementos vivos e leva o ator e o espectador a assumirem uma posição ativa.⁴⁸

Ao engendrar uma ação performática geradora de campo poético criador-lúdico-propositor para experienciar as transformações de um espaço em lugar com elementos materiais como mediadores, com o apoio de um grupo de trabalho e com a colaboração do público em comunidade situacional, propicia um lugar criado para ver, remetendo à etimologia do teatro em que ver é sentir e mudar. Com acolhimento e ritual onde o espectador possui olhar ativo e descobre a sua voz e ação paulatina e amorosamente, com sorte e esperança, a partir desse empenho, provocar a curiosidade desses participantes pelo processo de transfiguração dos materiais e da Paisagem e gerar o sentimento de comunidade transformadora.

⁴⁸ LINKE, Inês. "O espaço performático". Artigo em Artefilosofia, Ouro preto, n.1. p.134-138. Jul 2006.

Neste sentido, carregados do complexo processo de (des)colonização, o conceito de performance, por sua vez, também possuiria uma compreensão própria. Performance aqui, acredita-se, cuja potência encontra-se mais ligada à sua dimensão política do que como categoria de linguagem ou expansão dos limites da representação. Performance, pois, 'como uma prática e uma epistemologia, uma forma de compreender o mundo e uma leitura metodológica', como defende Daiana Taylor (TAYLOR, 2012, p.31). Performance como urgência de comunicação.⁴⁹

Revelar como as estruturas do espaço teatral se compõem, seu potencial de mutação e mobilidade e aproximar o fazer do lugar às pessoas pela experiência material e simbólica no acesso às ancestralidades dos costumes e na proposição das transgressões dos devires, proponha dois efeitos imediatos: o descortinar e valorização dos profissionais que atuam no campo, e o respeito pelas diversidades culturais dos sujeitos que habitam a contemporaneidade.

Por fim, ao investigar performances históricas e emblemáticas de arte moderna e contemporânea, além de ampliar o repertório de operações estéticas de atuação com o público exequíveis na área, compreende-se elementos constitutivos e critérios de fatura fundamentais para a realização dessas proposições artísticas, e de que forma a inserção, interferência ou transposição de materiais na paisagem operam como agentes sociais e provocam transformações físicas e simbólicas nos contextos e comunidades nas quais atuaram e atuam os artistas propositores.

Espero que as questões dispostas tenham ganhado algum embasamento teórico e projeção reflexiva para uma afirmação prática a respeito de processos de composição do lugar, da Paisagem. A partir do estudo da filosofia da paisagem, entre

⁴⁹ REBOUÇAS, Renato Bolelli. Os Imaginários da Mostra dos Países e Regiões, PQ 2019: Materialidade, precariedade e performance Revista Cena, Porto Alegre, nº 30, p. 17-30 jan./abr. 2020. p. 21

caminhadas e derivas, memórias e psicogeografias, colaborando com o campo da “cenografia ampliada”, para principalmente exercer com maior clareza os ofícios da direção de arte, junto aos grupos de pesquisa e de trabalho em convívio e sobretudo com uma responsabilidade mais habilidosa perante o público de performances, espetáculos, intervenções e instalações, na colaboração ao repertório simbólico e poético de cada sujeito. Por ora reafirmo o compromisso com a investigação em seu rigor metodológico e o profundo desejo de observar-participar da inauguração de outros modos de cooperação amorosa entre as artes e as sociedades, à procura de um lugar brasileiro democrático e de solidariedade cidadã acessível aos trabalhadores.

BIBLIOGRAFIA

ALÿS, Francys; Portfólio do Artista. Disponível em: acessado em 20 de mar de 2019

ANDRADE, Mário de. “Do Desenho”. Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. Editora Martins Fontes, 1995.

ARTIGAS, Vilanova. “O Desenho”. Texto da aula inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Publicado pelo grêmio da FAU, 1975.

AUGÉ, Marc. Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade/ Marc Augé: Tradução Maria Lúcia Pereira - 9º ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARROS, Manoel. Poesia completa. São Paulo: Leya, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. O desejo de pintar e outros poemas em prosa de Charles Baudelaire/ Versão e pinturas de Mário Vale. São Paulo: Noovha América, 2008.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 3ª ed São Paulo: Editora Brasiliense. 1987

BEUYS, Joseph: a revolução somos nós: 2010-2011/ direção e curadoria geral de Solange Oliveira Farkas; curador convidado Antonio d'Avossa; realização do serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". Revista Brasileira de Educação nº 19, Rio de Janeiro: ANPED, 2002, pp. 20-28.

BOUCHER, F. História do vestuário no ocidente. Tradução: André Telles. SI: Cosacnaify, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional, São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRISSAC. N. (org.). Intervenções urbanas: arte — cidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002. 375p.

BRISSAC. N. (dir.). Arte/cidade: Zona Leste, máquinas urbanas. Santiago de Compostela: Editora Dardo, 2012. 300p.

CALVINO, Italo. As cidades invisíveis. Tradução Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. Marcovaldo ou as estações na cidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARERI, Francesco. Walkscapes: caminhar como prática estética. Prefácio de Paola Berenstein Jacques; tradução Frederico Bonaldo. 1ª ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARLSON, Marvin. Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte, UFMG, 2010

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, Flávio de. A cidade do Homem Nú. 1930. *in* Catálogo MAM, Museu de Arte Moderna de São Paulo: 2010

_____. A moda e o novo homem: dialética da moda; organizado pelo editor e poeta: Sergio Cohn e Heyk Pimenta - Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

CARVALHO, Flávio de. Experiência n° 2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência. (ilustrações do autor). Rio de Janeiro: Nau, 2001

CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem, Rio de Janeiro. Martins fontes. 2007.

CCSP - Centro Cultural São Paulo / Institucional via <http://centrocultural.sp.gov.br/institucional/> acessado em 16 de out de 2019.

CHACRA, Sandra. Natureza e sentido da improvisação teatral. São Paulo: Perspectiva, 2010

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. RJ: FUNARTE, 1980.

COHEN, Renato, Performance como Linguagem, São Paulo. Editora perspectiva, 2002.

COVERLEY, Merlin. A Arte de Caminhar: o escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

DEBORD, Guy. Introduction to a Critique of Urban Geography. Les Lèvres Nues, Vol. 6, 1955. Disponível em:

<https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html> Acesso em: 23 junho 2019

_____. Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency 's Conditions of Organization and Action. Cosio d'Arroscia, 1957. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html> Acessado em 23 junho 2019.

_____. *Potlatch #29* (5 November 1957) One More Try if you Want to be Situationists (the SI In and Against Decomposition) Disponível em: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/onemore.html> Acesso em 23 jun 2019

_____. Theory of the Dérive. Internationale Situationniste, Vol. 2, 1958. Disponível em:

<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html> Acessado em 23 junho 2019

_____. The Situationists and the New Forms of Action in Art and Politics. Disponível em:
<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html> Acesso em 23 jun 2019

DEBRAY, Régis. “ Nascimento pela Morte” . Vida e Morte da Imagem, Editora Vozes, 1994. cap. 1. pp. 21 -43.

DERDYK, Edith. Organização. Disegno, Desenho, Desígnio. São Paulo: Editora Senac, 2007.

DEWEY, J. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 2016. 26ª edição.

ESPAÇOS TEATRAIS. A evolução da arquitetura Cênica na história. Curadoria e Projeto: J.C. Serroni. Catálogo. SP Escola de Teatro: Centro de Formação das Artes do Palco. Sede Roosevelt. 2008.

ESTAREGUI, Ana. Coração de boi. 1ª ed. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

FABRIS, Annateresa. “O pensamento visual” artigo em SOCINE - Estudos Socine de Cinema:ano IV . Vários autores. Organização Afrânio Mendes Catani. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: volume I – das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo, Perspectiva, 2012.

FARIA, João Roberto. História do teatro brasileiro: volume II - do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FLUSSER, Vilém. Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.(coleção Comunicações).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. LEMBRAR ESCREVER ESQUECER. São Paulo: Editora 34. 2006.

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance do futurismo ao presente. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. A arte da performance. Tradução Renato Cohen, São Paulo:Perspectiva, 2011.

HAN, Byung-Chul. A salvação do Belo. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

HARLAN, Volker. “A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social”. In: BEUYS, Joseph. Joseph Beuys: a revolução somos nós. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

HUIZINGA, Johan. Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2010. 6 ed.

IONESCO, Eugène. O rinoceronte: peça em 3 atos e 4 quadros. Tradução de Luís Lima; prefácio de Zora Seljan; capa Milton Ribeiro. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Internationale Situationniste #1, 1958. Disponível em:
<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/is1.html> Acesso em 23 jun 2019.

_____. Internationale Situationniste #2, 1958. Disponível em:
<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/is2.html> Acesso em 23 jun 2019.

KANDINSKY, Wassily. Ponto linha plano. Lisboa: Edições 70, s.d.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LAVER, James. A roupa e a moda: uma história concisa. São Paulo: Cia das Letras, 2005.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITE, Rui Moreira. Flávio de Carvalho: o artista total. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

LINKE, Inês. “ O espaço performático”. Artigo em Artefilosofia, Ouro preto, n.1. p.134-138. Jul 2006.

LODY, Raul. Moda e História: As Indumentárias das mulheres de fé. com fotografias de Pierre Verger. Editora Senac, 2015.

LURIE, Alison. A Linguagem das Roupas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARCONDES, Renan. “Matéria em Constante Movimento: Joseph Beuys e Tim Ingold”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-810 Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/joseph-beuys-tim-ingold/> acessado em 25 de jun de 2019.

MASSIRONI, M. Ver pelo desenho. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MATISSE, Henri. Escritos e reflexões sobre arte. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

MELIN, Regina. Performance nas Artes Visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

MELLO E SOUZA, Gilda de. O espírito das roupas: a moda do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MUNARI, Bruno. Design e comunicação visual. São Paulo, Martins Fontes, s.d.

NAZARIO, Luiz, Organizador. A cidade imaginária. São Paulo: Perspectiva, 2005.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. São Paulo: Unicamp, 2013.

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013. 7

OSTROWER, Fayga. - Acasos e criação artística. 1ª edição. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2013.

OSTROWER, Fayga. - Criatividade e processos de criação. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

OITICICA, H. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PALCO SP. Encontro Internacional sobre o Ensino de Cenografia. Curadoria: J.C. Serroni. Catálogo. SP Escola de Teatro: Centro de Formação das Artes do Palco. Sede Roosevelt. 2013.

PAPANEK, Victor Diseñar para el mundo real. Madrid: H. Blume, 1977.

PASSOS, Maria Lúcia Perrone; EMÍDIO, Teresa. São Paulo: Editora Senac São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

PAULA, Teresa C.T.de. Tecidos no Brasil: um hiato. Tese de doutorado. São Paulo: ECA USP, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro brasileiro moderno. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RANCIERE, Jacques. O espectador emancipado.WMF. Martins Fontes, 2012.

_____. O destino das imagens. Tradução: Mônica Costa Neto; organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RATTO, Gianni. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema.3° ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999

REBOUÇAS, Renato Bolelli. Os Imaginários da Mostra dos Países e Regiões, PQ 2019: Materialidade, precariedade e performance Revista Cena, Porto Alegre, nº 30, p. 17-30 jan./abr. 2020

_____. A Construção da Espacialidade Teatral: sobre os processos de direção de arte do grupo XIX de teatro. Dissertação de mestrado. ECA: USP São Paulo, SP. 2010.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. Cenografia. Um outro modo de experimentar e praticar. Tese de doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

ROSENTHAL, Dália. O elemento material na obra de Joseph Beuys. Dissertação de mestrado. IA/ UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

_____. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. ARS USP. V. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto Inacabado: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Redes da criação: construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2008.

SAMARA, Timothy. Grid: construção e desconstrução. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SANTOS, Milton. Encontros; LEITE, Maria Angela Faggin Pereira, organização. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

SERAFIM, José Francisco; SANTANA, Sergio Ricardo de Lima, organizadores. Perspectivas sobre o espaço Urbano: o imaginário, o concreto e seus saberes. Salvador: EDUFBA, 2017.

SERRONI, José Carlos. Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo. São Paulo: Edições Sesc. 2013.

SILVA, Carla Julião da. A memória como permanência de identidades do caipira paulista - alguns apontamentos. Revista Café com Sociologia. Maceió, v.9, n.2, p 02-21, Ago/dez. 2020.

SOEIRO, Alfredo Correia. O instinto de Plateia. Porto: Edições Afrontamento. 1990.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TASSINARI, A. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p.168

VIANA, Fausto. O Figurino Gerado Através do Trabalho do Ator. Dissertação de Mestrado, ECA-USP: 2000.

VIANA, F. R. P.(Org.); MOURA, Carolina Bassi de (Org.). Traje de cena, traje de folguedo. São Paulo; Estação das Letras e Cores, 2014.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. Torto Arado. Lisboa: Editora Leya. 2018.

WILLIAMS, Raymond. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WIKIPÉDIA. Demografia do Japão. 2019/Wikipédia em tradução do site governamental <https://www.kantei.go.jp/> Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Demografia_do_Jap%C3%A3o acessado em 29 de nov de 2019.

WONG, Wucius. Princípios de forma e desenho. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção e leitura. São Paulo: Cosac & Naify, 2007



Fonte Arial

Papel Couché Matte Fosco 120g/m²

Impressão Tesouro Laser Cópias e Comércio Ltda.

Data Julho de 2022