



A Paisagem como Noção Operacional em Artes da Cena

Maurílio Bertazzo Schuquel¹

¹Universidade de Brasília – UnB, Brasília/DF – Brasil

RESUMO – A Paisagem como Noção Operacional em Artes da Cena – Este ensaio objetiva problematizar a paisagem como noção operacional em Artes da Cena. Reflete-se sobre a paisagem no teatro de Gertrude Stein como paradigma para uma cena arquitetada desde uma forma correlacional. Depreende-se, então, que a paisagem na sua condição exemplar pode operar como uma *poiética* teatral percebida na sua integralidade, nas suas materializações e nos seus possíveis sentidos imaginários.

Palavras-chave: **Artes da Cena. Processo Criativo. Paisagem. Gertrude Stein.**

ABSTRACT – The Landscape as Operational Notion in the Performing Arts – This essay aims to trigger the landscape as an operational notion in the Performing Arts. It reflects the landscape of Gertrude Stein theater as a paradigm for a scene architected from a co-relational way. It appears, that the landscape as an exemplary condition can operate as a theatrical poetic perceived in its entirety, in its materializations and in its possible imaginary senses.

Keywords: **Performing Arts. Creative Process. Landscape. Gertrude Stein.**

RÉSUMÉ – Le Paysage comme Notion Opérationnelle dans les Arts de la Scène – Cet essai vise à réfléchir le *paysage* en tant que catégorie opérationnelle dans les arts de la scène. Il réfléchit sur le paysage du théâtre de Gertrude Stein comme un paradigme pour une scène architecturée de manière relationnelle. Donc, Il semble que le paysage dans son état exemplaire peut fonctionner comme une poétique théâtrale perçue dans son intégralité, dans ses matérialisations et dans ses possibles sens imaginaires.

Mots-dés: **Scène Contemporaine. Théâtre Brésilien. Processus d'Épicisation. Perspectivisme Amérindien. Anthropologie Contemporaine.**

Este artigo, de cunho ensaístico, objetiva problematizar a paisagem como noção operacional em Artes da Cena. Parte, então, da seguinte questão: como a noção de paisagem pode operar nas artes da cena (contemporânea)? Para tanto, previamente entende que a paisagem faz ver um todo que é correlacional. Logo, ao falar da paisagem como algo a ser verificado dentro do campo específico das artes da cena, não prevê a sanção de um novo conceito a ser aplicado e comprovado. Antes disso, o todo que a paisagem faz ver (e sentir), serve como campo de força para a fabricação e o pensamento da arte. Com efeito, o teatro de Gertrude Stein (1874-1946) revela mais sobre a condição paradigmática da paisagem para o campo da arte da cena, que propriamente sobre funcionar como metáfora, ou seja, produção de analogias ou de comparações implícitas.

Segundo Giorgio Agamben (2019, p. 21), paradigma é “[...] uma série de fenômenos históricos singulares [...] que decidem por um contexto problemático mais amplo que ao mesmo tempo constituem e tornam inteligível”. É nesse sentido que a paisagem passa a ser entendida aqui, como um fenômeno, uma vez que está inevitavelmente ligada ao corpo de quem a observa. Ela só existe no movimento recíproco do observador e da coisa observada. Portanto, a paisagem como fenômeno, serve para definir um contexto problemático mais amplo, o qual compreende a experiência de um processo criativo. Se a paisagem, como sobredito, faz ver um todo, é, pois, por meio de uma economia das partes. Assim sendo, ela faz “[...] ver um todo pela parte [...]” (Pereira; Schuquel; Malavolta, 2019, p. 548), vai do particular ao comum, do singular ao plural, em um movimento dinâmico de troca de experiência, que por meio dessa escrita se pretende tornar inteligível no âmbito do processo criativo.

A paisagem, nesse contexto, deixa de ser compreendida como um conceito científico sólido, e passa a ser uma noção. Icle (2011), ao subverter o entendimento de noção no campo da Pedagogia do Teatro explica que é somente na prática (teatral) que as noções se concretizam (*que se tem a noção de*), e que podem operar de maneira mais efetiva na relação com o fazer cênico, que diferentemente do cinema ou das artes plásticas, é efêmero, diz respeito à experiência do presente. Para tanto, o ensaio como forma de escrita (ou gênero literário), parece dar conta dessa maleabilidade necessária quando se escreve sobre modos de fabricação e recepção da cena.

Segundo Adorno (2003, p. 18), uma característica do ensaio é sua capacidade de “[...] autonomia estética [...]”, que se difere da criação artística, visto que sua especificidade é o trabalho por meio dos conceitos e sua aspiração é a “[...] verdade desprovida de aparência estética” (Adorno, 2003, p. 18). Logo, na reflexão teórica sobre uma cena qualquer, a escrita ensaística parece se apresentar como um recurso expressivo, visto que, diferentemente da arte, que possui uma aparência estética, ele oferece ao ensaísta uma liberdade de espírito. Ao invés de definir seus conceitos, o ensaio prioriza a interação destes no interior de uma “[...] experiência intelectual” (Adorno, 2003, p. 29).

Por conseguinte, o ensaio não segue regras, sua construção não deduz ou induz algo equivalente a alguma coisa que o subordina, ele é esteticamente autônomo. Sendo autônomo, no entanto, não se fecha em si, ele assume o aspecto de transitoriedade, de finitude, é mutável e efêmero. “O ensaísta não lê e escreve para a eternidade, de forma atemporal, tampouco lê e escreve para todos e para ninguém, mas, sim, para um tempo e para um contexto cultural concreto e determinado” (Larrosa, 2003, p. 111). É na concretude do presente que ele assume seu caráter temporário. O ensaísta escreve no e para o presente. A paisagem, então, é um modo de olhar para esse presente desde a experiência do processo criativo.

Para tanto, em um primeiro momento dessa escrita, parte-se de uma contextualização da noção sob a perspectiva de alguns autores específicos da *Performance* e do Teatro Contemporâneo como, por exemplo, Patrice Pavis (2017), Elinor Fuchs e Una Chaudhuri (2002). Em seguida, aborda a prática e a teoria de Stein (2017), a fim de refletir sobre como a ideia de *peça-paisagem* da autora pode potencializar a argumentação em torno da noção de paisagem, como campo de força na prática cênica (desde os modos de fabricação à apresentação pública). Em um último momento, pondera-se sobre como a noção de paisagem pode operar na criação de estratégias de pensamento e de reflexão crítica para o campo das artes da cena, ao apontar alguns aspectos característicos da mesma.

Paisagem e Cena, uma Contextualização

Desde a década de 1980, os estudos sobre a paisagem no campo das Artes Cênicas têm se desenvolvido mais e mais. O livro *Land/Scapel/Theater*,

organizado por Fuchs e Chaudhuri (2002), por meio de diversas teorias e práticas do teatro moderno (como, por exemplo, a concepção de *peça-paisagem* de Gertrude Stein, a análise de algumas peças de William Butler Yeats, a viagem de Antonin Artaud a Sierra Madre e a prática de alguns artistas do teatro contemporâneo e da *performance art* como Robert Wilson, Guillermo Gómez-Peña's e Robert Ashley) aponta para aspectos paisagísticos ligados às artes da cena.

Fuchs e Chaudhuri (2002) reúnem textos de diferentes autores com o intuito de propor a paisagem como um novo paradigma para entender a estética espacial teatral. O livro abarca diversos pontos de vista sobre as relações possíveis entre a prática teatral ou performática e a paisagem, como em textos dramaturgicos que prezam por construir uma “[...] paisagem imaginária” (Fuchs; Chaudhuri, 2002, p. 30) ou, então, em performances que, ao abordar a relação entre teatro e paisagem urbana, criam suas próprias *cityscapes*. Essa coletânea de textos reafirma a força dos estudos da paisagem no campo das artes da cena. Logo, aponta para caminhos similares ao deste ensaio, mesmo que ambos tenham suas características próprias.

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

A paisagem está entre o espaço e o lugar, é a experiência do sujeito com o mundo que ele experimenta, reconstrói e ressignifica. Fuchs e Chaudhuri (2002, p. 3, tradução minha) escrevem que “[...] a paisagem tem um valor particular como um termo mediador entre espaço e lugar. Pode, portanto, representar mais completamente as mediações espaciais complexas dentro da forma teatral moderna, e entre o teatro moderno e o mundo”¹. O espaço, que se define como algo mais extenso e que pode conter lugares ou objetos, na paisagem deixa de ser *vazio*, deixa de ser *qualquer* espaço. O local, que é um espaço que uma pessoa ou coisa ocupa, na paisagem não é mais tão específico. Por isso, a paisagem está entre ambos, entre o espaço e o local. Ela diz respeito à experiência dos sentidos, do pensamento e da recepção estética em jogo com a materialidade, com o terreno (cênico).

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

Mas acreditamos que no limiar do modernismo, o teatro começou a manifestar uma nova dimensão espacial, tanto visual quanto dramática, na qual a paisagem, pela primeira vez, se manteve separada do personagem e se tornou uma figura por si só. Com o passar do século, a paisagem invadiria a dramaturgia tradicional da trama e caracterizaria uma perspectiva e um método, ligando práticas teatrais aparentemente não relacionadas na encenação, texto, cenografia e espectadores (Fuchs; Chaudhuri, 2002, p. 3, tradução minha)².

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

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

O autor chama brevemente a atenção para o uso da noção em algumas áreas específicas. Identifica a paisagem como objeto de pesquisa nos *Performance Studies* e aponta que o uso do conceito vai além da *land art*³, visto que passou a abranger práticas sonoras, textuais e visuais. Pavis (2017) comenta o trabalho do autor dramático Michel Vinaver, o qual parte do entendimento de que a paisagem se forma a partir de uma conjugação de temas, um depois do outro, constituindo um *mundo* em constante formação.

Outra referência que Pavis (2017) cita é Gertrude Stein, importante figura para entender sobre a relação paisagem e cena, pois exatamente perceber a cena como paisagem era o desejo de Stein. Mais contemporaneamente, Robert Wilson (que Pavis não cita) parece realizar o desejo de Stein⁴. Pavis (2017) também observa a produção de uma paisagem textual (*textscape*), que depende da leitura (leitor) ou da encenação (espectador) pa-

ra poder existir: “[...] quando se fala em paisagem textual, sugere-se que o texto depende do ponto de vista, do olhar, do deslocamento da paisagem, do desdobramento dentro-fora produzido pela leitura” (Pavis, 2017, p. 220). Mesmo não sendo citado por Pavis (2017), pode-se cogitar aqui, como exemplo, as peças faladas de Peter Handke⁵.

Pavis (2017) verifica ainda a produção de uma paisagem sonora⁶ (*soundscape*), que o autor identifica como a criação de um ambiente sonoro resultante de diversas fontes, como vozes modificadas pelo computador e sobreposição de estímulos auditivos. A paisagem sonora ganha o *status* de obra por si mesma, é autônoma, sem a necessidade de estar acompanhada de outros elementos do espetáculo. Mesmo Pavis (2017) não citando exemplos de paisagem sonora, seria possível citar aqui a reconhecida obra de Laurie Anderson, ou, ainda, arriscar em citar os álbuns *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, de 1972, e *Ouvir/Birds*, de Tetê Espíndola, de 1991, como obras possíveis de serem aproximadas do conceito de paisagem sonora.

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

Na contemporaneidade, um exemplo de paisagem no teatro é o espetáculo *Stifters Dinge (As coisas de Stifters)*, do diretor Heiner Goebbels, analisado por Maria Clara Ferrer (2017) no artigo *Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem*. Na obra em questão, que não possui atores, Goebbels cria todo um maquinário motorizado, um mundo animado de coisas, feito com telas, piscinas d’água, trilhos, luzes, fumaça, vozes, barulhos de máquina, cantos, etc. O artista dá vida às coisas expostas e explora as três dimensões do espaço da cena (Figura 1). Segundo Ferrer (2017, p. 639), na obra em questão há

[...] uma continuidade entre planos, a tridimensionalidade é trabalhada em todos os sentidos sem deixar que se crie um hiato entre a frente e o fundo do

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



Figura 1 – *Stifters Dinge*, de Heiner Gobbels, 2007, Lausanne, Suíça. Foto: Klaus Grunberg.
Fonte: Arquivo pessoal de Klaus Grunberg.

Não há um fio condutor uníssono, um centro da paisagem, “[...] nela, como em uma constelação, tudo está correlacionado, sem a existência de um elemento central que cativa e concentre a atenção do espectador” (Ferrer, 2017, p. 633). A paisagem é um processo relacional de apreensão de uma *poesia cênica integral* (Figura 2). Do ponto de vista do espectador, ela não é algo estanque, é deslocamento do olhar (físico) e dos sentidos (imaginários). Não há paradeiro, há constante devir, transformação.

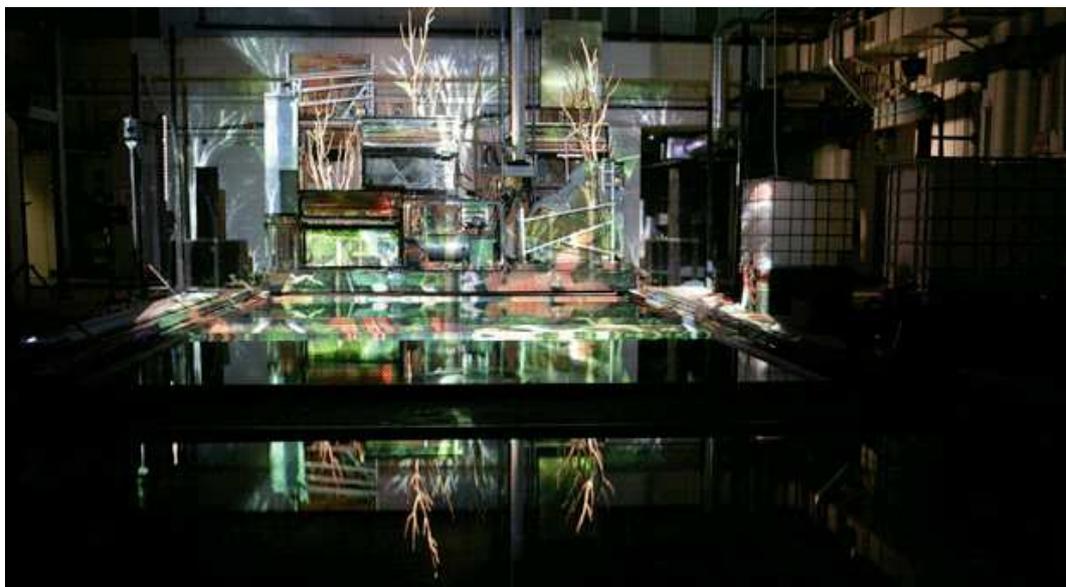


Figura 2 – *Stifters Dinge*, de Heiner Gobbels, 2007, Lausanne, Suíça. Foto: Nick Cobbing.
Fonte: Arquivo pessoal de Nick Cobbing.

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

Na paisagem não há polarizações, dado que a cena passa a ser *lida* como um ambiente relacional. Perceber e sentir a cena como paisagem é conjugação poética, é ver um coletivo de coisas expostas e em relação na cena, no espaço, no tempo. É um tipo de enquadramento móvel das coisas. A paisagem cênica é da dimensão das coisas, é o jogo relacional dos seres com o mundo e sua materialidade. A materialidade da cena se enuncia por intermédio de um ato de exposição, tanto do texto falado quanto da corporeidade dos *performers*, da iluminação e do som.

A paisagem pode, por certo, como conceito geral, ter inúmeros modos práticos, geográficos, teóricos. Contudo, ela remonta à possibilidade de pensar a prática artística desde uma dimensão relacional – como prática relacional – entre o sujeito com o mundo, por intermédio dos sentidos, e do próprio mundo com o sujeito, por meio de uma materialidade imanente. A paisagem se irradia, portanto, desde a criação até a recepção – fazendo com que o próprio sujeito espectador se torne também criador, tomando parte do cria-

do, tornando o criado, parte sua (Pereira; Schuquel; Malavolta, 2019, p. 557).

Investe-se no conceito de paisagem como uma noção capaz de criar estratégias de pensamento, de ação e de crítica, para então potencializar um tipo de “[...] tonalidade afetiva [...]” (Pereira; Schuquel; Malavolta, 2019, p. 557) e relacional entre o artista e o espaço, entre o espectador e uma escritura cênica integral.

Gertrude Stein

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

A partir de suas experiências como espectadora de teatro e de ópera, por intermédio da escrita de suas próprias peças para teatro, e após passar alguns verões em Bilignin (França), onde observou a paisagem, Stein (2017, posição 62.347, tradução minha) relata que, aos poucos, chegou ao seguinte pensamento: “[...] eu sinto que se a peça fosse exatamente como a paisagem, então não haveria dificuldade quanto à emoção da pessoa olhando para a peça, estando atrás ou a frente desta, pois não tem que se familiarizar com a paisagem”⁷.

Stein observa que, tanto uma paisagem quanto uma peça (espetáculo) possuem suas próprias constituições e são formadas pelas relações de uma coisa com a outra, “[...] e como a história não tem importância já que todos nós contamos histórias [...]” (Stein, 2017, posição 62.367, tradução minha), o interessante então seria escrever peças sobre essa relação das coisas; “[...] todas essas coisas podem ter tido uma história, mas como uma paisagem, elas estavam ali e há uma peça ali. Isso é pelo menos o que eu sinto sobre isso” (Stein, 2017, posição 62.428, tradução minha)⁸.

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

[...]

O que ele disse hoje.

Muitas montanhas têm mares perto delas.

E a lua. A lua não tem maré.

Quando você diz isso.

Toda noite.

Por que.

Porque eu nunca vi tanto luar.

Eu sinto isto muito.

Muitas pessoas estavam ouvindo. Seu ficar com raiva.

Falando sobre sentimento.

[...] (Stein, 2014, p. 43).

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

Pondo a história em posição de retaguarda, Stein sugere, com sua ideia de peça-paisagem, um modo de composição da ação que cria a possibilidade de uma cena não antropocêntrica. Ou seja, uma cena arquitetada de modo correlacional, sem que haja hierarquia entre os elementos em presença, sem que haja primeiro e segundo plano, centro e periferia.

Não é o objetivo aqui se deter na pesquisa das peças-paisagens de Stein – isso renderia uma outra escrita – e, sim, refletir sobre como essa noção pode potencializar a argumentação do próprio conceito de paisagem como campo de força no fazer cênico. Segundo Lehmann, Stein, com seu projeto

de peça-paisagem, é responsável por uma pré-história do teatro pós-dramático. Antes de querer destruir uma estrutura, uma tradição que antecede o seu pensamento, Stein se “[...] encorajava [em uma] atividade criativa independente da ‘lembrança cultural’ e da tradição” (Hoffman, 1961, p. 32), abdicando de certos parâmetros institucionalizados, procurando deslocar sua prática para o campo da experimentação.

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

[...]

Nós te demos isso.

Sim.

Eu te dei isso.

Sim.

Você me deu isso.

Sim.

Sim senhor.

Por que eu digo sim senhor. Porque isso te agrada.

[...] (Stein, 2014, p. 107).

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

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

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

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

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

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

2007, p. 113). O que se percebe na paisagem é um corpo cênico instaurado e correlacional.

A paisagem tem a sua própria constituição e como uma peça afinal também deve ter sua própria constituição e pôr em relação uma coisa com uma outra, e como a história não tem importância, já que todos nós contamos histórias, enquanto a paisagem nunca mexe mas está sempre em relação, as árvores com as colinas, as colinas com os campos e árvores e todos uns com os outros, qualquer porção deles com qualquer céu e também qualquer detalhe com qualquer outro detalhe, a história só tem importância se você gosta de contar histórias, mas a relação existe de qualquer maneira (Stein, 2017, posição 62.367, tradução minha)⁹.

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

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

A Paisagem como Noção Operacional em Artes da Cena

Fala-se noção, a partir da argumentação de Gilberto Icle (2011), uma vez que o autor reconhece no termo certa operacionalidade. O conceito de

noção parece ser mais aberto e maleável, compreendendo melhor a efemeridade intrínseca ao fazer teatral. Icle (2011) explica que, diferentemente dos conceitos científicos, que possuem certa estabilidade, as noções são mais móveis e constituem instrumentos para a criação. Nesse sentido, é necessário sua constante reatualização. As noções estão entre a prática e a teoria, elas habitam um *entre-lugar* e, por mais que elas possam ser encontradas em escritos, como conceitos, elas apenas existem na concretude da prática, ao serem experimentadas pelo corpo. Segundo Icle (2011), as noções de *estar em cena* e *estar fora de cena* seriam um exemplo no campo do teatro, pois só quando são experimentadas na prática é possível saber que sensações o corpo vive, a diferença de estar ou não em cena. Ele afirma que

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

O reconhecimento do conceito operacional de noção no âmbito das artes da cena ajuda a compreender, no contexto desta escrita, o papel específico da paisagem no âmbito de um processo criativo. Aqui, a paisagem passa a ser uma noção cênica e, nesse sentido, ela é um fenômeno que está ligado ao corpo (do público) e a uma linguagem (um modo de se expressar do artista). Ao estar ligada à subjetividade, não há como dizer que existe um conteúdo preciso a ser apreendido, um conceito a ser aplicado ou uma resposta conclusiva. Sempre que a noção passa a ser experimentada por alguém, em um determinado contexto, haverá “[...] uma multiplicidade de possibilidades” (Icle, 2011, p. 76). As noções teatrais “[...] são exterioridades que permanecem num vazio de consciência” (Icle, 2011, p. 76), o que as legitima é o quadro discursivo pelo qual elas são criadas, os modos de falar sobre teatro (modo de Lehmann ou de Féral, por exemplo).

É nesse sentido que tomamos aqui a paisagem como uma noção operacional e não como um conceito pronto e definitivo. Para Belloni, o termo operação, revisto pelo autor desde a perspectiva do projeto *Livro* de Mallarmé, corrobora no sentido de viabilizar uma possível “[...] automatização do processo de criação [...]” (Belloni, 2012, p. 143), visto que remete à operação de uma máquina, o que, por conseguinte, denota a possibilidade de

vivência de um processo criativo livre de amarras puramente subjetivas, egocentradas. Por outro lado, Belloni recupera também, à moda de Blanchot, que a palavra *operação* pode remeter a uma intervenção cirúrgica, no sentido de que se suprime algo; “[...] subtrai-se o tempo da narrativa, à medida que se opta por mostrar, em vez de contar. Elimina-se o *conceito*, uma vez que se opera apenas na esfera onde a arte é pura linguagem” (Belloni, 2012, p. 143).

A paisagem, assim, deve *operar* aqui como forma de engendrar saberes cênicos outros. Do que se trata, portanto? Trata-se de um estudo que se circunscreve no âmbito de algumas conceituações e práticas cênicas que possibilitam criar um espaço em comum, caracterizado pela possibilidade de um teatro como “[...] poesia cênica integral” (Lehmann, 2007, p. 103). A paisagem pode operar como uma *poiética* teatral percebida na sua integralidade, nos seus efeitos (concretização) e sentidos (imaginários) possíveis. Isto é, um teatro como paisagem. Lehmann (2007, p. 103), ao relacionar a noção de “[...] peça-paisagem [...]” de Stein com aspectos de um *novo teatro*, aponta que,

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

“Menos o aspecto pastoral” (Lehmann, 2007, p. 103), pois não se trata mais de representar a vida de quem vivia no campo e as paisagens naturais. O que caracteriza esse *novo teatro* é um distanciamento do modelo representacional, modelo vinculado ao drama, que tem como princípio o desenvolvimento de uma ação rumo a um desfecho, que tem a intenção de fazer do acontecimento um reviver para o espectador. Nesse sentido, as representações das ações coincidem no tempo e no espaço do palco, no câmbio dialógico entre *eu* e *você*. A ação da fábula “[...] desenrola-se diante de mim, forma um conjunto que se impõe a mim e que não poderia ser retalhado sem perder toda a substância” (Pavis, 2011, p. 111). O espectador se encontra submisso à forma dramática, visto que ela se impõe, tem uma linearidade narrativa e não permite uma imaginação liberta.

“Mais a compreensão de um teatro como *poesia cênica integral*” (Lehmann, 2007, p. 103), uma vez que é o aspecto poético, lírico, estático, progressivo e reflexivo das *peças-paisagens* de Stein que possibilitam fazer conexões com a prática de alguns diretores da cena contemporânea. Como aponta Fuchs (1996, posição 82, tradução minha), “[...] é sobretudo o tom lírico, essencialmente estático e reflexivo, que é a chave para ligar Foreman retrospectivamente a Stein e Maeterlinck e horizontalmente a Wilson e a vários contemporâneos que criam encenações como paisagens”. Richard Foreman e Robert Wilson são nomes representativos do teatro que se inspiraram em Stein e, conseqüentemente, inspiraram-se numa linguagem influenciada pela noção de paisagem¹⁰.

A partir de inspirações em Stein, a ideia que se sustenta aqui é a possibilidade de que a paisagem, para além do aspecto estático e formalista, pode render ainda profícuas problematizações e conceituações na relação com as artes da cena e o processo criativo. A paisagem, por certo, pode operar como uma maneira possível de problematizar aspectos formativos, estéticos e políticos no campo da criação, recepção e ensino das artes da cena. Com efeito, pode funcionar tanto no sentido de estimular novas práticas artísticas, quanto no sentido de difundir novas perspectivas teóricas.

Autores como Lehmann (2007), Pavis (2017) e Sarrazac (2012) apresentaram pistas sobre ideias contidas no próprio entendimento da noção de paisagem dentro do campo das Artes da Cena, como, por exemplo, de desfocalização, de não linearidade, de distanciamento da ação fundamentalmente dramática, de continuidade, de atmosfera e de liberdade do espectador, que tem a sua disposição uma *poesia cênica integral* de elementos em *presença*.

Pistas que são características de uma cena contemporânea e que podem ajudar a compreender a paisagem no contexto cênico, servindo como instrumentos para questionar, problematizar os efeitos e sentidos constituintes do processo e da obra. O próprio Pavis (2017) aponta que a paisagem, como objeto de estudo, tem rendido conceituações para os estudos teatrais e performativos como, por exemplo, na criação de uma paisagem textual, de uma paisagem plástica e de uma paisagem sonora.

A paisagem, para além de redimensionar as potencialidades espaciais, busca também apreender, reapresentar e ressignificar outros sentidos ligados

à produção e recepção da cena. A relação paisagística apresenta a possibilidade de imaginar um outro lado das coisas, o por trás da *representação*, o maquinário cênico, ou, ainda, uma interioridade das coisas, as vísceras do *performer*. Como noção para o campo das artes da cena, compreende-se que a paisagem pode operar no fazer do artista, na *poiética* do artista, em um sentido radical de integralização dos elementos cênicos (luz, cenário, atuação, direção, iluminação, texto etc.).

Assim sendo, a paisagem se torna uma noção capaz de gerar produções cênicas desde uma desconstrução, uma desierarquização dos elementos, em prol da construção de uma *poiética* integral e correlacional, tanto nas formas materiais (concretas) quanto nas formas de sentido (imaginários). No mais, esta escrita toma às palavras de Adorno (2003, p. 16) como um possível desfecho, pois ela “[...] diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos”.

Notas

- ¹ Na versão em inglês (Canadá): “*Landscape* has particular value as a mediating term between space and place. It can therefore more fully represent the complex spatial mediations within modern theatrical form, and between modern theater and the world” (Fuchs; Chaudhuri, 2002, p. 3).
- ² Na versão em inglês (Canadá): “But we believe that at the threshold of modernism, theater began to manifest a new spatial dimension, both visually and dramaturgically, in which landscape for the first time held itself apart from character and became a figure on its own. As the century moved on, landscape would encroach on the traditional dramaturgy of plot and character a perspective and a method, linking seemingly unrelated theatrical practices in staging, text, scenography, and spectatorship” (Fuchs; Chaudhuri, 2002, p. 3).
- ³ Segundo Cauquelin (2007, p. 12), “Os artistas da *land art* compõem a partir do próprio ambiente, utilizando os recursos da arte da paisagem: focalização, dispersão e, novamente, concentração; a obra é a visão de um conjunto ordenador de categorias de espaço e tempo”.
- ⁴ O trabalho de Stein será discutidos mais adiante, com o intuito de contextualizar histórica e culturalmente a noção de paisagem no teatro.

- ⁵ Ver a obra *Peter Handke: peças faladas* (Handke, 2015), com organização e tradução de Samir Signeu.
- ⁶ É importante mencionar que este conceito é sugerido também por outros autores como, por exemplo, nos estudos sobre música do pesquisador e compositor R. Murray Schafer. Em seu livro *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora* (2001), Schafer busca relatar sistematicamente o histórico da paisagem sonora mundial até 1975. O autor propõe ainda que, “[...] a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (2001, p. 23). Nesse sentido, é possível notar que podem existir algumas aproximações entre o conceito de paisagem sonora sugerido por Schafer (2001) e a percepção de um ambiente acústico que está associado à cena. Contudo, o autor concentra seu trabalho na categorização de diferentes paisagens sonoras (do campo e da cidade, por exemplo), adotando muitas vezes uma leitura mais semântica de determinados elementos sonoros. Em vista disso, optou-se aqui por partir de alguns apontamentos sugeridos por Lehmann (que não faz menção ao conceito de Schafer), por se notar que as considerações apresentadas pelo autor possibilitam refletir de maneira mais eficaz sobre a percepção de um *tecido* sonoro ligado à cena.
- ⁷ Na versão em inglês: “I felt that if a play was exactly like a landscape then there would be no difficulty about the emotion of the person looking on at the play being behind or ahead of the play because the landscape does not have to make acquaintance” (Stein, 2017, posição 62347).
- ⁸ Na versão em inglês: “All this things might have been a story but as a landscape they were just there and a play is just there. That is at least the way I feel about it” (Stein, 2017, posição 62428).
- ⁹ Na versão em inglês: “The landscape has its formation and as after all a play has to have formation and be in relation one is always telling something then the landscape not moving but being always in relation, the trees to the hills to the trees to each other any piece of it to any sky and then any detail, the story but the relation is there anyway” (Stein, 2017, posição 62367).
- ¹⁰ Além disso, Fuchs (1996) chega a considerar alguns trabalhos de diretores contemporâneos, tais como de Reza Abdoh e de Robert Wilson, como uma outra

versão da pastoral, uma *nova* espacialidade cênica que a noção de paisagem pode dar conta.

Referências

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. **Notes to Literature Volume 1**. Translated by Shierry Weber Nicholsen. Columbia: Columbia University Press, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum**: sobre o método. Tradução de Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.
- AGUIAR, Daniella de. **Da Literatura para a Dança**: a prosa-poética de Gertrude Stein em tradução intersemiótica. 2013. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.
- BELLONI, Arthur. Teatro da operação e a cena energética. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 141-148, jun. 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- FERRER, Maria Clara. Presenças Impessoais: tons de humano na cena-paisagem. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 3, p. 626-648, set./dez. 2017.
- FUCHS, Elinor. **The Death of Character**: Perspectives on Theater after Modernism. Indiana: Indiana University Press, 1996. E-book Kindle.
- FUCHS, Elinor; CHAUDHURI, Una (org.). **Land/Scape/Theater**. Michigan (EUA): The University of Michigan Press, 2002.
- HANDKE, Peter. **Peter Handke**: peças faladas. Organização e tradução de Samir Signeu. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HOFFMAN, J. Frederick. **Gertrude Stein**. São Paulo: Martins, 1961.
- ICLE, Gilberto. Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro? **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 17, p. 71-77, 2011.
- LARROSA, Jorge. O ensaio e a escrita acadêmica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 28, n. 2, p. 101-115, jul./dez. 2003.



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

LEHMANN, Hans-Thies. **Postdramatic Theatre**. Translated by Karen Jurs-Munby. London: Routledge, 2006.

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

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

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

PAVIS, Patrice. **The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre**. London: Routledge, 2016.

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

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

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **The Tuning of the World**: a pioneering exploration of past history and present state of the most neglected aspect of our environment: the soundscape. Rochester: Destiny Books, 1993.

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

STEIN, Gertrude. **Delphi Complete Works of Gertrude Stein**. Chichester: Delphi Classics, 2017. E-book Kindle.

Maurílio Bertazzo Schuquel é graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3748-8989>

E-mail: mauriliobertazo@gmail.com



Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 28 de janeiro de 2020

Aceito em 16 de dezembro de 2020

Editora responsável: Fabiana de Amorim Marcello

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.