

Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul

Renato Bolelli Rebouças

Para citar este artigo:

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul*. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0209>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Cenografia *expandida* no Brasil¹ – uma abordagem narrativa a partir do Sul²

Renato Bolelli Rebouças³

Resumo

A investigação das práticas cenográficas contemporâneas tem proporcionado uma efervescente e complexa arena para a criação, produção e teorização do fazer artístico, envolvendo diferentes disciplinas, procedimentos e modos de trabalho que extrapolam o próprio conceito de cenografia – como a direção e a dramaturgia. Entre as atuais inúmeras definições da cenografia, investigaremos o conceito de cenografia em campo *expandido* como ponto de partida para discutir o termo a partir de uma perspectiva do Sul, latino-americana, brasileira. Buscaremos analisar como as práticas *expandidas* e *site-specific* têm caracterizado uma espécie de identidade da escritura cênica *a partir do Sul*, utilizando exemplos de trabalhos realizados desde os anos 1960 até a atualidade, especialmente na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Cenografia *expandida*. Precariedade. Performatividade. Materialidade. Sul Global.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Vitória Eugênia Oliveira Pereira, Mestre em Linguística Aplicada (IEL/Unicamp) e doutoranda em Linguística (IEL/Unicamp).

² Este artigo resulta em 75% de partes de minha tese de doutorado denominada: *Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia *expandida* a partir do Sul* (2021), desenvolvida no Laboratório de Práticas Performativas do Centro de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP) em parceria com o Departamento de *Performance Studies* da Tisch School of The Arts/Universidade de Nova Iorque (NYU), e como artista residente do Instituto Hemisférico de Performance e Política. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES PROEX e PDSE.

³ Doutor e Mestre em Artes Cênicas/Cenografia pelo Centro de Artes Cênicas/Universidade de São Paulo. Pesquisador do Laboratório de Práticas Performativas da USP e pesquisador visitante do departamento de *Performance Studies* da Universidade de Nova Iorque/Tisch School of the Arts (bolsista CAPES PROEX e PDSE). Cenógrafo, diretor de arte, figurinista, professor e pesquisador e independente.

 bolellireboucas@gmail.com.

 <http://lattes.cnpq.br/9406647049065152>.

 <http://orcid.org/0000-0001-8454-3720>.



Expanded scenography in Brazil – a narrative approach from the South

Abstract

The investigation of contemporary scenographic practices has provided an effervescent and complex arena for the creation, production, and theorization of artistic work, involving different disciplines, procedures, and ways of working that go beyond the very concept of scenography - including the direction and the dramaturgy itself. Among the numerous definitions of scenography today, we will investigate the concept of scenography in an expanded field as a starting point to discuss the term from a Southern, Latin American, and Brazilian perspective. We will analyze how expanded and site-specific practices have characterized a scenic writing identity *from the South*, using examples of works from the 1960s to the present, mainly in Sao Paulo.

Keywords: Scenography expanded. Precariousness. Performativity. Materiality. Global South.

Escenografía expandida en Brasil – una aproximación narrativa desde el sur

Resumen

La investigación de las prácticas escenográficas contemporáneas ha proporcionado un campo efervescente y complejo para la creación, producción y teorización del trabajo artístico, involucrando diferentes disciplinas, procedimientos y formas de trabajo que van más allá del concepto mismo de escenografía - involucrando también la dirección y la dramaturgia. Entre sus numerosas definiciones de escenografía hoy, investigaremos el concepto de escenografía en un campo ampliado, como punto de partida para discutir el término desde una perspectiva sureña, latinoamericana, brasileña. Buscaremos analizar cómo las prácticas expandidas y *site-specific* han caracterizado un tipo de identidad de la *escritura escénica del Sur*, a partir de ejemplos de trabajos realizados desde la década de 1960 hasta la actualidad, especialmente en la ciudad de São Paulo.

Palabras clave: Escenografía ampliada. Precariedad. Performatividad. Materialidad. Sur Global.



...o sul concebido não apenas como conceito geográfico, mas também político.⁴

Alfredo González-Ruibal (2017, p.143)

A produção cenográfica contemporânea apresenta uma variedade de propostas e uma incomensurável riqueza de realizações. Independente da impossibilidade de reduzir essa riqueza a qualquer definição ou sistema, é possível identificar que a natureza da cenografia se transformou de modo significativo nos últimos anos, através da observação de algumas tendências praticadas pelos/as artistas e destacadas pelos/as pesquisadores/as da área, acompanhando as renovações do próprio conceito de encenação. Categorias tradicionais como *forma*, *estilo* e *representação*, geralmente associadas à lógica da caixa cênica e ao Teatro Dramático, tornaram-se insuficientes diante de um fazer teatral e um vocabulário espaço-visual em constante ampliação e deslocamento. Se por um lado “a cenografia morreu”, como sentenciou o cenógrafo e diretor Gianni Ratto já nos anos 1990 – referindo-se a um certo princípio de representação e seu caráter ilusionista –, por outro, ela renasce na forma de “espaços, momentos, fulgurações” (Ratto apud Renck, 2016, p.56).

A cenografia passa a explorar outras possibilidades a partir (mas não apenas) do chamado Teatro Pós-dramático (Lehmann, 2007), com abordagens espaço-visuais que, a partir dos anos de 1970, incluem outras dimensões temporais e seus desdobramentos na criação. No atrito com outras disciplinas e na amplificação de sua escala e ação, os/as cenógrafos/as passaram a experimentar novos posicionamentos, propondo modos diversos de abordar e relacionar-se com a cena, a representação, a narrativa, a visualidade, a recepção, as materialidades e suas performatividades, permitindo novos modos de ver, escrever, compreender e transmitir.

“É no desenho do espaço que se concentra boa parte das pesquisas de criação teatral da atualidade”, afirma o pesquisador Patrice Pavis (2013, p.84), pois “à custa de estender o seu campo de ação, a cenografia aproximou-se da

⁴ [...] the South conceived not only as a geographical concept, but as a political one. (Tradução nossa)

encenação a ponto de não se poder mais distingui-las” (Pavis, 2013, p.102), tornando-se chave para a escritura cênica e a própria dramaturgia.

Apesar de grande parte dessas investigações referir-se a uma produção euro-americana, realizada, sobretudo, dentro do palco à italiana e com orçamentos generosos, o fato é que as práticas cenográficas – assim como as encenações – têm dissolvido seus limites e apresentado gêneros cada vez mais híbridos dentro e fora do palco, numa variedade de abordagens que, desde a década de 1950, já permeava as fronteiras entre teatro, artes plásticas, performance, vídeo, cinema, intervenção urbana e práticas intermediáticas, gerando propostas como o *happening*, o *site-specific*, a instalação, o teatro imersivo, o teatro ambiental (*environmental theater*) e, ainda, mais recentemente, as instalações cenográficas, as projeções urbanas e outros formatos de intervenção e ocupação espacial, expandindo de modo definitivo tal prática.

Como concluiu Arnold Aronson, “a linguagem da cenografia está mudando”⁵ (Aronson, 2012, p.09), passando a ser considerada em sua amplitude como um campo de conhecimento, como “um local de memória, um local de ação e um modo de mapeamento”⁶ (Aronson, 2012, p.12), envolvendo diferentes espaços, edifícios, plateias, comunidades e regiões a partir de um caráter socializante e relacional.

Da cenografia à *cenografia expandida*

Assim como Hans-Thies Lehmann, Pavis e Aronson, pesquisadores como Marvin Carlson, Dorita Hannah, Sodja Lotker, Thea Brejzek, também têm apontado tal transformação espaço-visual. A Quadrienal de Praga de Design do Espaço e da Performance (PQ) – o maior e mais importante evento internacional da área – tem discutido o caráter investigativo da cenografia na exploração de espaços, bem como suas relações com a construção da narrativa e da cena, e para além delas. Extrapolando o conceito convencional do fazer cenográfico, Lotker (2016), diretora

⁵ [...] the language of scenography is changing.

⁶ [...] scenography thus become a site of memory, a site of action, and a mode of mapping. (Tradução nossa)



artística do evento entre 2008 e 2015, compreende a cenografia “como *meio*: como uma maneira de fazer as coisas, como uma maneira de pensar”⁷.

A cenografia é tomada, portanto, como “uma disciplina existente entre as artes visuais e as artes performativas, aproveitando o melhor dos dois mundos e construindo entre elas um diálogo que é frequentemente esquecido”⁸ (Lotker, 2010). Tal abordagem inclui as transformações tanto no campo do teatro (a morte da personagem e das narrativas, o uso de espaços “alternativos”, entre outras) como das artes visuais (a exploração de elementos teatrais como a performance, a temporalidade, a ambiência e o público), gerando novas formas e gêneros, que compreendem a cenografia como um “agente ativo de movimento”⁹ (Lotker, 2011, p.19) e “um ambiente para a criação de relações performativas”¹⁰ (Lotker, 2011, p.19).

No Brasil, o termo *cenografia* ainda é majoritariamente utilizado, significando tanto a proposta cenográfica como o conjunto das práticas espaço-visuais (cenário, figurino, luz) – ao modo inglês –, dividindo as opiniões. A expressão *direção de arte*¹¹, tomada originalmente do cinema, também tem sido aplicada por diversos/as cenógrafos/as, referindo-se à concepção do conjunto espaço-visual. Essa expansão dos termos reflete a compreensão das novas práticas e conceitos. A expressão *design cênico* ou *desenho de cena*¹² (*performance design*), discutida por diferentes teóricos/as e apresentada por Dorita Hannah e Olav Harsløf (2008, p.13) em livro homônimo, busca traduzir tal expansão, traçando um olhar diverso sobre como a cenografia começou a transitar além das fronteiras do palco, criando um “campo fluido e emergente”¹³ entre a instalação, a cena/performance e a

⁷ [...] scenography as medium: as a way to do things, as a way of thinking. (Tradução nossa)

⁸ Scenography as a discipline existing in-between the visual and the performing arts, which uses the best of both worlds, creating a dialogue between the two arts, a dialogue too often missed. (Tradução nossa)

⁹ As active agent of movement. (Tradução nossa)

¹⁰ An environment for creation of performative relations. (Tradução nossa)

¹¹ A princípio, utilizei a expressão para nomear minhas práticas em espaços não-convencionais. Apresento o emprego do termo em minha Dissertação de Mestrado, como um “cinema ao vivo” (Cf. Rebouças, 2010).

¹² Entre algumas versões, a expressão foi traduzida no Brasil como “desenho de cena”, apresentada na exposição “Desenhos de Cena”, realizada no Sesc Pinheiros/São Paulo em 2016.

¹³ [...] the fluid and emergent field called Performance Design. (Tradução nossa)



arquitetura.

A compreensão do fazer cenográfico desdobra-se, multiplicando sua própria definição, como visto também nas nomeações espaço cênico ou ambiente cênico, utilizadas para práticas fora do palco. Ou ainda, a ideia de uma “cenografia ambiental” (*environmental scenography*), proposta por Aronson (2018a, p.08) a partir da definição de Richard Schechner (1994), na qual o posicionamento da plateia é “de alguma forma incorporado ou cercado pelo enquadramento das cenas”¹⁴. Além dessas nomeações, a noção de *site-specific* (lugar específico), vinda das artes visuais, também pode ser incluída nessa expansão, como na pesquisa de Mike Pearson junto ao grupo Brith Gof. Segundo ele,

a performance *site-specific* carrega possibilidades de responder e interrogar uma variedade de preocupações espaciais atuais e de investigar a dimensão espacial das identidades contemporâneas, representando escolhas formais e estéticas, mas também políticas¹⁵ (Pearson, 2010, p.08).

Ao ganhar outros lugares, os espaços públicos e a rua, o/a cenógrafo/a amplia sua forma de atuar, pois suas relações potencializam uma “dinâmica de posicionamento, relacionamento e diferença”¹⁶ (Lotker, 2016, p.12), numa interação que pode resultar tanto em encontros como em confrontos. Ele/a passa a conceber sua própria escritura, experimentando as diferentes performatividades da espacialidade, dos materiais, dispositivos e equipamentos manipuladas pelos/as atores/atrizes, performers e até por ele/a próprio/a. Nesse sentido, o vínculo entre cenografia e dramaturgia se evidencia como um modo de escrita cênica.

Ampliando ainda mais o conceito do fazer cenográfico, algumas dessas práticas têm sido nomeadas como uma *cenografia expandida* (*scenography expanded*), termo que ultrapassa a noção de desenho de cena e do próprio fazer

¹⁴ [...] the spectator is somehow incorporated within the frame, surrounded by the frame. (Tradução nossa)

¹⁵ Site-specific performance is adjudged to hold 'possibilities for responding to and interrogating a range of current spatial concerns, and for investigating the spatial dimension of contemporary identities, representing 'formal and aesthetic but also political choices'. (Tradução nossa)

¹⁶ It heightens this reflection exactly through its dynamic of positioning, relating and difference. (Tradução nossa)



teatral, incluindo os processos de criação que determinam relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do/a performer como do público) entre ambientes, objetos e atmosferas. Seguindo o conceito criado por Rosalind Krauss (1984, p.92) no ensaio *A escultura no campo ampliado*, em que “o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar”, os princípios da cenografia expandida emergem do alargamento e reestruturação da cenografia e das novas configurações da cena, da performance ou da obra que surgem com ela, a partir dela e por ela inspiradas. Através dessa concepção é que Joslin McKinney e Scott Palmer (2017) referem-se à “expansão” apresentada no livro *Scenography Expanded*, que reúne estudos de casos que exemplificam tal compreensão.

Pois se a prática do desenho cenográfico no palco “limita-se a ver este campo expandido apenas em termos de formas históricas da cenografia teatral; precisamos de uma nova estrutura para este novo campo”¹⁷ (McKinney; Palmer, 2017, p.01). A cenografia envolveria não só as relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra, mas também o contexto sócio-político-cultural-econômico em que está inserida, seus imaginários, simbologias, modos de inserção e recepção. “Focada nos aspectos espaciais, multissensoriais e materiais da cena contemporânea”¹⁸ (McKinney; Palmer, 2017, p.02), essa *cenografia expandida* passa a incorporar (e não apenas a dialogar com) outras disciplinas, ampliando efetivamente sua linguagem numa prática transdisciplinar. “A cenografia expandida é ao mesmo tempo uma ferramenta, um sistema, um processo e um organismo gerador para a compreensão do ambiente complexo em que vivemos”¹⁹, conclui Aronson (2017, p.xvi), alterando diretamente as narrativas.

Entre os múltiplos aspectos dessa expansão – como a tecnologia digital; o relacionamento com a arquitetura; os contextos e identidades locais, nacionais e

¹⁷ It is limiting to see this expanded field only in terms of historical forms of theatrical scenography; we need a new framework for this new field. (Tradução nossa)

¹⁸ [...] there is a focus on the spatial, multisensorial and material aspects of contemporary performance. (Tradução nossa)

¹⁹ Expanded scenography is at once a tool, a system, a process and a generative organism for understanding the complex environment in which we live. (Tradução nossa)

globais; a posição, relação e participação do público; o uso de diferentes elementos e materialidades –, os *ambientes imersivos*, muitos deles “reais”, desmaterializam a ideia de *cenário* como elemento construído e estático. A *cenografia expandida* passa do objeto à *situação*, fazendo-se no espaço-tempo. Não é à toa que muitos projetos desenvolvidos ou analisados sob essa lógica são realizados fora do edifício teatral. A partir dessa compreensão, a cenografia geografiza-se, territorializa-se, urbaniza-se, *politiza-se*, passando a pertencer ao campo das relações, ao modo de vida, à dimensão crítica da *realidade*. Para Hannah e Harsløf (2008, p.12), “neste caminho, os lugares, coisas, gestos e imagens tornam-se mais móveis, dinâmicos e afetivos”²⁰.

Ao ressaltar o potencial discursivo-narrativo cenográfico, Lotker (2016, p.08) argumenta a favor de certa autonomia, tomando a “cenografia como meio: como um modo de fazer as coisas, um modo de pensar, [...] uma estratégia”²¹ na qual torna-se “ativa” – porque é o próprio espaço acontecendo, seu movimento e metamorfoses. Essa dimensão criativa opera de modo transdisciplinar na escrita dramaturgical do evento cênico. Pode-se imaginar, portanto, a *cenografia expandida* como o conteúdo e o resultado da própria obra, ampliando os modos de narrar e as metodologias de trabalho.

Tomar o lugar como elemento tem sido um procedimento adotado por inúmeros projetos que dialogam diretamente com a natureza do espaço. Assim, sua potência é verificada mais pelos agenciamentos que possibilitam do que por seus resultados visuais.

A obra não é a construção nem o espaço desenhado, focando sua potencialidade no diagrama de relações que produz no ambiente. O espaço cenográfico se transforma de representação ou suporte em *agenciador* de relações. Nessa transição, pode-se constatar uma mudança equivalente também no público, que, a partir dessas experiências imersivas, adquire uma postura mais atuante, passando a percorrer os locais, investigá-los, ao invés de apenas contemplá-los. Se os papéis e as funções da cenografia se amplificam, a partir de quais pressupostos seria possível imaginar, portanto, essa expansão? Estaria a

²⁰ [...] in this way, our places, things, gestures and imagery are rendered more mobile, dynamic and affective. (Tradução nossa)

²¹ Scenography as a medium: as a way to do things, as a way of thinking, but also a way of copying, a strategy. (Tradução nossa)



cenografia ainda ligada ao campo teatral, performativo? (Rebouças, 2021, p.40).

Para McKinney e Palmer (2017, p.04), “a cenografia expandida não representa uma ruptura completa com a prática teatral, mas uma nova forma de pensar baseada nos aspectos espaciais, materiais e do desenho da cena”²². Se, por um lado, elementos como a tecnologia têm apresentado novas possibilidades “imateriais” ao fazer teatral, experiências espaciais como o site-specific já não constituem, em países como o Brasil, algo exatamente “novo”. Muitas são as possibilidades, na prática, de se compreender, realizar e nomear os processos artísticos, assim, termos como “novo” ou “velho” acabam por não considerar experiências realizadas em outros contextos. A ideia de “novidade” define-se, antes, pela experiência dos/as praticantes e pelo público, já acostumado à tal linguagem ou em seu contato inicial.

Desse modo, a intervenção, a ocupação, a performance apresentam-se como “novos”, acredito, por sua categorização até então ter sido definida como uma prática de exceção, eventual, experimental, alternativa e periférica ao fazer “oficial”, que tem o palco ou a galeria como lugar. O fazer cenográfico estabelece sua expansão não apenas em direção a outras linguagens artísticas, mas a outras disciplinas, como o urbanismo, a geografia, as ciências sociais, os estudos culturais e da performance, a antropologia, a arqueologia, que analisam aspectos socioculturais e materiais do território. A cenografia expandida, ao tomar o espaço como relação, busca outros entendimentos, passando a ter suas histórias e dinâmicas envolvidas de modo ativo para performers e para o público. Podendo acontecer tanto em espaços abertos como fechados, em diferentes escalas (da micro à macro), essa expansão carrega a potência agenciadora de relações espaço-temporais e sensoriais.

McKinney e Palmer apontam três conceitos sobrepostos e interrelacionados que auxiliam na identificação das características da cenografia expandida: relacionalidade (as formas como a cenografia cria lugares de encontro e de relações), afetividade (ligada a efeitos estético-sensoriais estabelecidos a partir de emoções pessoais) e materialidade

²² Expanded scenography does not represent a complete break with theatre practice, but it does represent a new way of thinking about the spatial, material and design-based aspects of performance. (Tradução nossa)



(o efeito das texturas e dos materiais dos lugares, das coisas e dos corpos). A cenografia comunica-se não apenas através de suas características, mas também de suas atmosferas, cheiros, relações acústicas, materiais e técnicas, contextos, grupos sociais e suas intersecções (Rebouças, 2021, p.47).

Ao lidar com espaços “reais”, suas narrativas preexistentes tendem a sobrepor-se a qualquer outra, constituindo sua história e sua condição. Peter Brook (1970, p.37), nesse sentido, defende que “as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos lugares oficialmente construídos e usados para este fim”. Todos os seus elementos constituintes – dependendo das intenções e objetivos – fornecem informações a serem lidas e utilizadas em cena, funcionando como um agenciador de memórias e situações, tornando-se até personagem. A expansão da cenografia como ambiente adentra a composição dramaturgica em todos os seus níveis, incorporando essas diversas camadas de informação na narrativa. Todo o espaço torna-se o espaço da cena/performance.

Se a *cenografia expandida* está “reformulando os debates e mudando as epistemologias estabelecidas no discurso do teatro e da performance e nos campos culturais, históricos, sociais e políticos relacionados”²³, como apontam Aronson e Collins (apud Mckinney e Palmer, 2017, p.03), essa amplitude acaba por configurar, nos diferentes países e condições socioeconômicas e culturais, uma multiplicidade de linguagens e fazeres, construindo um campo de trabalho cada vez mais alargado e flexível, em que surgem linguagens híbridas a partir de diferentes combinações. A discussão e a prática da cenografia expandida descortinam essa complexa rede de conexões, conceitos, espaços e imaginários, não apenas abrindo diferentes panoramas, mas também os atravessando por dentro, na prática.

Cenografia expandida a partir do Sul

Se essa experiência dos *lugares em situação* pode operar, na perspectiva do hemisfério Norte e sua longa tradição do edifício teatral à italiana, como uma

²³ [...] reframing debates and changing established epistemologies in theatre and performance discourse and related cultural, historical, social and political fields. (Tradução nossa)



“oposição” à caixa cênica, na perspectiva latino-americana, situada no hemisfério Sul, pode constituir um caminho possível e potencialmente imaginativo para a criação, em sua articulação e resultados. Dessa maneira, seria possível delimitar ou, antes, compreender e discutir diferenças entre as práticas cenográficas *expandidas* realizadas nos países do Norte e do Sul? Como situar o fazer cênico *expandido* a partir das experiências realizadas na América Latina ou no Brasil? Quais paisagens vê, portanto, o/a cenógrafo/a em seu campo *expandido* a partir do Sul?

É a partir dessa reflexão que proponho investigar, portanto, a ideia de cenografia *expandida* cuja perspectiva está situada no Sul, em contextos periféricos às formulações do Norte, a partir da identificação de uma *epistemologia do Sul*, termo das ciências humanas discutido pelo sociólogo Boaventura de Souza Santos, “concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo” (Santos, 2009, p.12). Esse “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante” (Santos, 2009, p.12), tornando-se ponto de partida para tal percepção.

Essa concepção do Sul

sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao do Norte Global (Europa e América do Norte) (Santos, 2009, p.12).

Como resultado, consequência e desdobramento do fazer artístico e seus imbricamentos com o sistema socioeconômico e político-cultural, a *cenografia expandida* situada no Sul Global, caracteriza um/a cenógrafo/a que se coloca em situação diante dos aspectos constituintes de sua “realidade”, ou seja, diante do permanente *processo de destruição* das paisagens que avista, assim como da incansável construção, demolição e reconstrução dos lugares que habita. Ao encarar seu campo *expandido*, o/a cenógrafo/a, encontra em seu campo de visão uma paisagem em constante *destruição*, fruto de uma devastação generalizada.



Questiono: como tal condição, em geral *precária*, afeta a relação com o campo expandido da cenografia? Ou, antes: quais ou como seriam os campos expandidos dessas realidades em seus contextos diversos, não apenas situados no Sul, mas percebidos *a partir do Sul*?²⁴ Dos recursos naturais, povos originários e escravizados desde o início do processo de colonização até a crescente acumulação de descartes de todos os tipos, inclusive tóxicos, a ideia de destruição tornou-se uma presença diária à qual estamos sistematicamente submetidos.

Tal condição refere-se à experiência de inúmeros/as artistas de nosso país, da América Latina e de inúmeros outros países, em suas diversidades. Assim, afirma a pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2011, p.21) que “se existe um lugar no mundo onde a arte teatral e a sua prática tem no dia a dia uma função política, social e cultural relevante, esse lugar é a América Latina”. O fazer latino-americano leva à “configuração de um tecido de relações 'transversais' entre diferentes aspectos das diversas artes” (2011, p.22), como afirma a autora, tendo como “característica comum” ser oriundo das fraturas dos processos de colonização, suas devastações, miscigenações e oposições identitárias e territoriais.

As *epistemologias do sul* valorizam, portanto, reflexões que investigam um diálogo mais ampliado entre culturas e saberes. Dessa maneira, ao desassociar a prática cenográfica do interior do edifício teatral, os contextos se fazem paisagens, pois “[t]oda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou várias epistemologias”, como afirma Santos (2009, p.09). Assim, é possível admitir que o conhecimento produzido a partir dessas relações será sempre contextual, “tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política” (Santos, 2009, p.09). Nessa mirada, esse cenógrafo expandido, *numa abordagem contextualizada a partir do Sul Global*, como tática de sobrevivência prática e conceitual, político-econômica e artístico-cultural, ao ser desafiado pela constante destruição, encontra, em seu percurso, ruínas de todos

²⁴ Ainda segundo o autor, “[a] sobreposição não é total porque, por um lado, no interior do Norte geográfico classes e grupos sociais muito vastos (trabalhadores, mulheres, indígenas, afro-descendentes) foram sujeitos à dominação capitalista e colonial e, por outro lado, porque no interior do Sul geográfico houve sempre as ‘pequenas Europas’, pequenas elites locais que beneficiaram da dominação capitalista e colonial e que depois das independências as exerceram e continuaram a exercer, com suas próprias mãos, contra as classes e grupos sociais subordinados” (Santos, 2009, p.12).



os tipos. Sua prática, portanto, busca atravessá-las, articulando lugares, fazeres, técnicas e materiais que nelas encontra, agindo de modo tático, de acordo com as possibilidades que lhe são apresentadas, e inventando outras.

Nessa condição transdisciplinar, constitui suas próprias linguagens, compõe seu próprio universo feito desses imaginários, questiona, provoca, impõe-se. Nessas travessias, carrega consigo sua perspectiva e sua lógica. Nesse sentido, como aponta Grada Kilomba (2019, p.67), faz-se importante o “reconhecimento da margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local”, num modelo de ação múltiplo que dialoga com centros e periferias, compreendendo-os como *múltiplas centralidades*.

A *cenografia expandida a partir do Sul* atua entre mundos, abarcando experiências complementares, e reinventando-as a partir de sua (im)possibilidade²⁵. “Nesse espaço crítico, podemos imaginar perguntas que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não fossem feitas antes”, como destaca a acadêmica Heidi Safia Mirza (apud Kilomba, 2019, p.68), dando origem a imagens e representações de caráter criticizante. Essa expansão da percepção do lugar que se ocupa permite compreender o espaço – ou “espaço-paisagem”, como define o geógrafo brasileiro Milton Santos (2004, p.173) – como um *testemunho de um momento* da memória do espaço construído, pois “alguns processos se adaptam às formas preexistentes enquanto que outros criam novas formas para se inserir dentro delas”.

Assim, apresento três características – *precariedade, performatividade e materialidade* – que operam, portanto, como eixos metodológicos ou caminhos possíveis para o/a cenógrafo/a *expandido/a* a partir do Sul, conectando fazeres artísticos e modos de vida complementares, de caráter identitário ou contextual. Para essa *cenografia experimental*, a condição dos lugares e materiais acaba por gerar “performance” através de sua materialidade, pois solicita manipulação, coleta e criação, possibilitando assim outras relações entre temas, espaços, corpos, coisas, tecnologias e mídias. É nesse enredamento que essa linguagem se

²⁵ É preciso considerar, nessa formulação, que “[o] que está em causa não é apenas a contraposição entre o Sul e o Norte. É também a contraposição entre o Sul do Sul e o Norte do Sul e entre o Sul do Norte e o Norte do Norte”, como aponta Santos (2008, p.30).



forma, configurando uma espécie de roteiro dramaturgício ou narrativa sensorial de ações e explorações.

Cenografia expandida no Brasil

Apesar da celebração internacional da cenografia brasileira, nossa produção em geral tem se desenvolvido com poucos recursos na área, especialmente no que se convencionou chamar de Teatro Experimental, muitas vezes associado ao Teatro de Grupo, com procedimentos de caráter colaborativo, mais horizontalizados e participativos, em que reside uma parte significativa das pesquisas recentes. Assim, ao transitar pela produção a partir dos anos de 1960, é notável o enriquecimento e a diversidade da criação cenográfica, assim como sua transformação. Dada uma intrincada série de fatores, essa realização compõe uma complexa e diversa paisagem de obras (Rebouças, 2021, p.51).

Sem buscar aqui um caráter totalizante, a produção cenográfica brasileira, de modo geral, apresenta algumas características que acabam por potencializar uma limitação econômica a favor de uma linguagem criativa e muitas vezes expandida, apesar do risco constante de romantização ou de elogio da escassez, que relativiza as dificuldades concretas, as limitações e as impossibilidades vividas no cotidiano.

Entre algumas características dessa condição, temos programas de ensino variados em diferentes regiões do país, formando profissionais com abordagens artísticas e repertórios técnico-culturais também variados (vindos/as em geral de campos como arquitetura, desenho industrial, artes plásticas, artes gráficas, moda, direção, iluminação e interpretação, assim como de cursos livres e da própria prática em seus grupos e comunidades); o uso das sedes dos grupos e companhias como espaços para apresentações, consolidando linguagens desenvolvidas a partir da experiência prática da cena e do *lugar*, com relações variadas entre palco e plateia; uma criação circunscrita a limites financeiros, fator que muitas vezes obriga a participação de atores/atrizes, diretores/as e produtores/as na execução e manipulação dos elementos como meio de realização e composição da cena; a busca por materiais de baixo ou nenhum custo²⁶, atrelada a uma praticidade na otimização das demandas de montagem/desmontagem, transporte e

²⁶ Usados, descartados, vindos do carnaval, de doações ou de restos de outros cenários, por exemplo.



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

Um aspecto importante a ser diferenciado nessa expansão, no caso do teatro, é que essas criações cenográficas, muitas vezes, não surgem apenas a partir do texto dramático (e do imaginário inicial do/a autor/a), mas num processo desenvolvido a partir de um tema ou questão, investigado de modo prático nas cenas, em colaboração com artistas de todas as áreas, cujas imagens vão se formando nos ensaios à medida que são testadas.

Assim, certa dinâmica e “precariedade” intrínseca ao processo criativo – e construtivo – acaba por levar, entre outros fatores, à saída do/a cenógrafo/a das coxias, “avançando” ou adentrando a cena para auxiliar na preparação ou manipulação de elementos, atuando também como diretor de cena, contrarregra e maquinista, tanto para investigar o funcionamento das situações como para afirmar um processo colaborativo expandido, cujos agentes se colocam em *situação performativa* e se presentificam.

Se a saída das salas de teatro para adentrar outros *lugares* e explorar suas diferentes configurações tem atualmente fascinado artistas, teóricos e plateias, sobretudo euroamericanas, no Brasil tais práticas resultam do cruzamento de aspectos socioculturais, econômicos e políticos fundantes, numa espécie de processo orgânico entre condição e desejo, resistência e (re)invenção, identidade e perspectiva, entre conceito, possibilidade de realização e resultado. Essa prática *ambiental*, integrada aos diversos ecossistemas e a uma expressão ancestral, é manifestada culturalmente pelo modo de vida, tradições, práticas e ritos dos diferentes povos originários e povos afrodescendentes, das celebrações rurais das colheitas e ciclos, das procissões religiosas. Essa *tradição expandida* do cotidiano, das ruas, da festa e do carnaval é tão reconhecida como característica de nossa cultura e produção espaço-visual, que na publicação *The Routledge Companion to*

*Scenography*²⁷ (Aronson, 2018b) encontramos na capa a foto de um carro alegórico num desfile na Marquês de Sapucaí, no Rio de Janeiro.

Seguindo uma espacialidade espontânea e relacional, muitas vezes organizada de modo circular – formato natural do encontro coletivo –, a ideia de expansão da cenografia e da própria cena pode ser compreendida como uma característica “popular”, não circunscrita à lógica do edifício teatral. No Teatro de Rua, exemplos como o Grupo Tá na Rua, do diretor Amir Haddad, no Rio de Janeiro (1980); a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre (1978); a montagem de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão, em Belo Horizonte (1992), com direção de Gabriel Vilela, inspirada no estilo barroco mineiro e encenada numa Veraneio; ou ainda o grupo familiar Carroça de Mamulengos, de Juazeiro do Norte, assim como inúmeros trabalhos mais recentes, são exemplos desse modo de criação cujas origens atravessam a chamada *cultura popular* e a dimensão pública do convívio social.

Historicamente, as práticas expandidas brasileiras na segunda metade do século passado tiveram a inventividade como um forte caráter, diretamente associada à realidade nacional de repressão, como, por exemplo, na Ditadura Militar. Suas formulações, nesse sentido, manifestando-se de maneira crítica e posicionada, muitas vezes alegórica, buscaram de campos deslocados e mais ampliados para sua comunicação. Entre seus diferentes contextos e manifestações, em São Paulo, essa prática expandida evidencia-se numa perspectiva urbana e caótica, como pode-se observar na montagem de *Na Selva das Cidades*, de Brecht, realizada pelo Teatro Oficina em 1969, com arquitetura cênica²⁸ de Lina Bo Bardi junto ao diretor José Celso Martinez Correa.

Tal experiência constitui um paradigma não apenas do fazer teatral paulistano, mas da criação espaço-visual performativa em campo expandido no Brasil. Ao transportar a narrativa da Berlim de 1921 para a São Paulo de 1969, em

²⁷ Entre os textos que integram a coletânea, Lídia Kosovski e Luiz Henrique Sá assinam o artigo *Latin American scenography*.

²⁸ Lina preferia utilizar o termo “arquitetura cênica” para seus trabalhos em teatros, envolvendo não apenas o projeto cenográfico, mas também a arquitetura e a ambientação geral do espaço. De acordo com Edécio Mostaço, “ao invés de uma cenografia, Lina Bo Bardi forjou uma arquitetura cênica para a montagem” (Mostaço, 2009, p.06).

plena Ditadura Militar, Lina propôs reorganizar a espacialidade interna do teatro e utilizar diversos fragmentos – oriundos da demolição de parte do bairro do Bixiga e da construção do Elevado Presidente João Goulart²⁹, o “Minhocão”, bem em frente ao teatro – para a construção dos elementos cenográficos da peça, que eram destruídos em cena pelos atores e reconstruídos a cada nova apresentação. Relativizada na história da cenografia brasileira, essa montagem constitui um marco da experiência cenográfica fora do palco italiano, confirmando, de modo radical, uma *cenografia expandida, imersiva e performativa* no Brasil, ao alterar o modo de recepção da própria dramaturgia da peça.

Não apenas nessa experiência, sob a influência do “teatro pobre” e ritualizante de Jerzy Grotowski, mas em outras criações anteriores, Lina – que não gostava da palavra “cenografia”³⁰ – propõe em *A Ópera de Três Tostões* (1960) e *Calígula* (1961)³¹ uma *arquitetura cênica* no interior do Teatro Castro Alves, em Salvador, semidestruído após um incêndio antes de sua inauguração em 1958. O interesse por essa abordagem resulta na prática do Teatro Oficina, seguindo uma investigação continuada a partir de espaços arruinados, que culmina com a construção da nova versão do teatro junto a Edson Elito, com estruturas desmontáveis, tirando proveito das situações urbanas precárias que conformam o espaço da cidade, e fazendo delas criação.

No mesmo período, o diretor argentino Victor Garcia utiliza a noção de “espaço cênico” como principal alicerce da criação teatral³². Em *Cemitério de Automóveis* (1968), apresentado num galpão desativado onde funcionavam duas oficinas mecânicas, a plateia sentava-se junto a uma instalação na qual carcaças de carros eram penduradas pelo teto. Em *O Balcão* (1969) – com cenários e plateia verticais realizados por Wladimir Pereira Cardoso³³, utilizando todo o vão da caixa

²⁹ Na época, Elevado Presidente Costa e Silva.

³⁰ Depoimento de José Celso Martinez Correa em aula realizada na disciplina *Teatro Oficina: seis décadas de cena radical brasileira*, realizada em 2016 por Cibele Forjaz e Marcos Bulhões.

³¹ Ambas dirigidas por Martim Gonçalves.

³² Segundo Souza (2003, p.26), “[o] espaço cênico foi explorado por Victor Garcia através do rompimento com a frontalidade; da fusão entre as áreas de representação e de público; e da complexidade mecânica dos elementos cenográficos”.

³³ Por esse trabalho, o arquiteto recebeu o prêmio de melhor cenografia pela Associação Paulista dos Críticos Teatrais.

cênica do Teatro Ruth Escobar, do porão ao urdimento – é instalada uma estrutura vertical em espiral feita com sobras da construção da Praça Roosevelt (Souza, 2003, p.132), tornando-se um marco da mecânica e tecnologia cenográfica no Brasil (Serroni, 2013, p.53). Tais obras constituem, acredito, uma espécie de gênese da *cena expandida paulistana*, sempre dialogando com o contexto da cidade e do país, assim como é também possível identificar no trabalho de Flávio Império, junto ao Teatro de Arena, por outras vias.

No Rio de Janeiro, o cenógrafo Luiz Carlos Ripper – através da “busca por uma linguagem brasileira” (Bulcão, 2014, p.85) ligada às três matrizes culturais do país – tinha, entre outros interesses, a expansão da cena e o “contínuo transbordamento dos limites na ocupação do espaço” (Bulcão, 2014, p.85), em trabalhos que se estenderam entre o teatro e o cinema nas décadas de 1970 e 1980, nos quais o próprio cenógrafo amplia sua atuação como diretor de arte, incluindo figurinos, iluminação, produção e direção, além da pesquisa e ensino, criando um “modelo” de atuação expandido. No mesmo período, Aderbal Júnior dirigiu *A Morte de Danton* (1977), encenando-a dentro de um canteiro de obras subterrâneo do metrô no centro da cidade, remetendo ao processo de transformação das cidades brasileiras no período, como descrito por Lídia Kosovski (2009).

Paralelamente, no campo das artes visuais, o curador e crítico de arte Frederico de Moraes, interessado na produção de vanguarda nacional, em projetos como *Domingos da Criação*, no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, ou *Do Corpo à Terra* (1970), em Belo Horizonte, aproxima não apenas a produção artística, mas a experiência do público, levando à rua propostas de interação com diferentes materiais, naturais e artificiais, muitas vezes lixo industrial ou resíduos do consumo³⁴ (Rebouças, 2021, p.57).

Essas “manifestações de livre criatividade com novos materiais”³⁵ revelam,

³⁴ De acordo com o curador, “As quantidades do material doado por diferentes empresas eram significativas. Vários fardos cúbicos de aparas de papel e de tecido, que pareciam inesgotáveis quando abertos, enormes bobinas de papel pardo, sobras de bobinas de papel-jornal, caixas de papelão corrugado, centenas de revistas. Peças inteiras de tecido eram desenroladas pelos integrantes do grupo teatral Tá na Rua, para criar cenografias e coreografias em seu deambular pelos espaços do MAM, subindo e descendo a rampa que leva ao terraço ou encimando as pedras retangulares do jardim. Para o Domingo Terra a Terra, foram toneladas de areia, brita e outros materiais de construção transportados em caminhões basculantes e despejados no pátio do museu” (Moraes, 2013, p.345).

³⁵ Moraes, 2013, p.345.



em suas ações expandidas pelo entorno dos museus, de parques e de áreas públicas urbanas, o interesse pela inserção da criatividade artística no cotidiano, explorando linguagens como a performance, o *happening* e a intervenção. Ao afirmar que em países como o Brasil “a arte, quando levada à rua, ganha sempre uma moldura política”³⁶, Morais defende a proposta como “um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais”³⁷, tendo artistas como Hélio Oiticica, Artur Barrio, Carlos Vergara, Antonio Manuel, Cildo Meireles, entre outros, propondo as experiências.

No início dos anos de 1990, o Teatro da Vertigem e a Companhia do Centro da Terra realizaram em São Paulo *O Paraíso Perdido* (numa igreja) e *Viagem ao Centro da Terra – Expedição Experimental Multimídia* (uma travessia pelo Túnel Jânio Quadros), respectivamente, atualizando a tradição da prática expandida, seguida por outros trabalhos que aproximam de modo definitivo dramaturgia e espacialidade. Ainda, Artur Barrio, o grupo 3NÓS3, Renato Cohen – entre inúmeras criações realizadas por todo o Brasil – têm proposto situações imersivas, que borram e atravessam disciplinas, renovando-as a partir de *perspectivas participativas*.

Em 2011, a mostra *Personagens e Fronteiras: Território Cenográfico Brasileiro*, que representou o país na PQ naquele ano, recebendo a Triga de Ouro, apresentou quatro eixos conceituais para acolher a diversa produção do país: *Memória, Lugares, Ação e Transposição*. *Lugares*, por exemplo, incluiu os aspectos socioculturais do espaço a partir do trabalho realizado pelos grupos e companhias, geralmente baseados em sedes/espços próprios de apresentação, trazendo para a narrativa o homem e seu contexto através de espaços imersivos que unificam cena e público. E *Transposição*, por sua vez, apresentou o espaço como um território permeável onde “o rompimento de fronteiras de linguagem se apresenta melhor identificado”³⁸, confirmando essas características através do conjunto de trabalhos (Rebouças, 2021, p.62).

³⁶ Morais, 2013, p.342.

³⁷ Morais, 2013, p.350.

³⁸ Cohen; Teixeira, 2011, p.61.



Na mesma edição do evento, *BR-3 (2006)*, do Teatro da Vertigem, recebeu o prêmio de Melhor Espetáculo Internacional. O projeto – um dos mais radicais *site-specific* brasileiros – aconteceu no poluído rio Tietê, em São Paulo, de onde a plateia, dentro de um barco, assistia às cenas que aconteciam nas margens, pontes e outros barcos, ganhando uma dimensão metropolitana. Desse modo, a *cenografia expandida*, que toma os *lugares* criando *relações*, é reconhecida, dentro dessa variada paisagem, como um aspecto identitário da cenografia brasileira, uma maneira de narrar.

Em São Paulo, a produção dos grupos vincula-se, muitas vezes, a um determinado espaço, lugar ou região. Utilizando-os como sede, sala de ensaio e local para apresentações, os grupos acabam por desenvolver relações intrincadas com os lugares, o que pode ser entendido como uma prática ambiental, imersiva – *expandida* –, tal como é possível observar no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Teatro Ventoforte, Grupo Pombas Urbanas, Casa Livre (Cia. Livre), Cemitério de Automóveis, Os Fofos Encenam, Teatro do Incêndio, Teatro do Container, Espaço 28 (grupo 28 Patas Furiosas), entre inúmeros outros³⁹.

Mantendo uma espécie de “tradição” *site-specific*, o teatro paulistano, sobretudo a partir do ano de 2002, com a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, ampliou consideravelmente o número de sedes e espaços de criação, muitas vezes compartilhados.

Essa linguagem possui um caráter político, que tem na ocupação e uso dos espaços (muitas vezes públicos), além de uma prática de resistência, sua revelação para o próprio bairro e região, funcionando como centros culturais regionais. As condições de produção com baixo orçamento acabam por instigar a ocupação de ruas e edifícios, assim como a associação a outros artistas e coletivos numa

³⁹ Entre as décadas de 1990 e 2000, particularmente na cidade de São Paulo, com a realização de pesquisas teatrais continuadas a partir de programas de subsídio públicos (como a Lei de Fomento ao Teatro) ou privados, mais cenógrafo/as, figurinistas, iluminadores/as, sonoplastas e artistas da cena ganharam oportunidades de desenvolver, junto aos grupos e companhias, suas linguagens. Disso floresceram modos próprios de criação em experiências diversas que, mantendo certa *linguagem precária* como tema intrínseco às obras, em processos espaço-visuais integrados, formaram uma geração de artistas e técnicos/as, muitos deles atuando hoje também no ensino, consolidando e transmitindo tais conhecimentos.



possibilidade de atuação em rede, apropriando-se dos espaços com ou sem uso, em processos de coabitação.

A investigação espacial inclui, ainda, de edifícios patrimoniais simbólicos a casas anônimas, de apartamentos a praças, de tipologias públicas a mansões aristocráticas privadas. A relação com os espaços varia no tipo e na duração: no rio, na favela, na vila operária, no albergue, na igreja, no hospital, no presídio, no trem, no ônibus, sob e sobre os viadutos, em ruínas e na mata, no lixo ou na suntuosidade, o teatro – e a cenografia – acontece no Brasil. Também em museus, galerias, salas, galpões, corredores, quadras e pátios, além de nos teatros convencionais, em áreas periféricas, em espaços abandonados, de transição e circulação pública, como terminais de transporte coletivo, faixas de pedestres e outros espaços de passagem. Todos esses modos *expandidos* constituem um procedimento tido como “experimental”, característico do/a cenógrafo/a que atua em contextos não hegemônicos, periféricos ao sistema de produção capitalista⁴⁰.

Ainda, processos de residência artística, como a Cia. São Jorge de Variedades no Albergue Oficina Boracéia no Canindé (*As Bastianas*) e no bairro da Barra Funda (Barafonda), o Grupo XIX de Teatro no Sítio Morrinhos (*Hysteria*) e na Vila Maria Zélia (*Hygiene*), ou a Cia. Estopô Balaio no Jardim Romano, caracterizam relações cotidianas e continuadas com lugares, vizinhanças e suas populações. Além da ocupação continuada, as propostas de intervenção praticadas pelo Teatro da Vertigem, Grupo Bartolomeu de Depoimentos, Les Comédiens Tropicales, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, casadalapa, Desvio Coletivo, Mundana Cia., assim como outras companhias de teatro de/na rua, muitas vezes convidam a nos deslocarmos através de espaços com características diversas e a adentrar espacialidades que muitas vezes não fazem parte de nosso cotidiano, em diferentes áreas da cidade, centrais e periféricas, históricas e anônimas.

A prática teatral *expandida* brasileira tem atuado nas últimas décadas como *costura*, como atividade sociocultural nos territórios fraturados da cidade,

⁴⁰ Parte significativa dessa produção tem sido possível devido à Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002). Políticas culturais como essa apoiaram, nas últimas décadas, a transformação e a profissionalização dos modos de trabalho teatral em São Paulo e no Brasil, permitindo a abertura de espaços de criação, assim como a ocupação de regiões da cidade, ampliando a rede de acesso às peças e promovendo a travessia do público por áreas diversas da cidade.



incluindo o uso de espaços (abandonados e/ou sem recursos), a crítica das políticas e operações urbanas que lhes dão origem, ampliando as relações coletivas que traçamos entre os lugares, as pessoas, seus processos, desejos e conflitos. O fazer cenográfico, nesses casos, faz-se presente desde o início dos processos de criação, ressaltando inúmeros aspectos pertencentes aos territórios, colaborando na construção de uma poética própria a cada lugar, de onde parte muitas vezes também a dramaturgia.

A imersão nos locais fornece, portanto, chaves para a compreensão de possíveis formas de habitá-los e ocupá-los. É na relação do tema com o espaço escolhido (seja ele ocupado, cedido, invadido, alugado, etc.) que a encenação é criada, produzida ou reinventada. Neste sentido, cada espetáculo torna-se autêntico e autônomo, pois determina uma experiência única (Rebouças, 2010, p.198).

Dessa maneira, ao estender o espaço cênico em direção ao urbano, é preciso considerar sua intrincada rede de posições, agentes, personagens, condições e afetos. Esse aspecto ocorre no Brasil com mais frequência que em países europeus ou norte-americanos, por exemplo, com suas rígidas normas de segurança que dificultam a ocupação de edifícios e áreas externas, entre outros fatores. O espaço aqui constitui uma *relação de conflito*, sendo necessário interagir diretamente com essa “realidade” e seus riscos.

Nesse sentido, a relação com a cidade traz à tona geografias, memórias, modos de vida e cicatrizes muitas vezes perdidas, abandonadas, esquecidas ou soterradas – resíduos que eram, até então, invisibilizados. As obras imersivas escavam os lugares e põem em confronto posições diversas, ganhando amplitude política.

Uma abordagem cenográfica a partir do Sul

Uma epistemologia do Sul assenta
em três orientações:
Aprender que existe o Sul;
Aprender a ir para o Sul;
Aprender a partir do Sul e com o Sul.

Boaventura de Souza Santos (2009, p.09)



É preciso lembrar, como nos aponta Aníbal Quijano (2005, p.121), que se os “não-europeus” foram tomados como “pré-europeus”, a criação cenográfica brasileira também se enquadraria na lógica de que com o tempo nos europeizaríamos – nos modernizaríamos –, seguindo um longo processo de construção/imposição epistemológica que operou “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura”. É nesse sentido, portanto, que identifico essa *perspectiva situada a partir do Sul*, formulada em complementaridade à hegemonia da cultura da caixa cênica. Pois na medida em que a produção teórico-reflexiva da cenografia continua baseada sobretudo nos países do Norte global, essa dimensão a partir do Sul constitui, na prática, uma mirada a uma amplitude de paradigmas estético-culturais que se manifestam em permanente movimento entre o ancestral e o atual.

Nessa *prática cenográfica expandida contextual*, a cada nova experiência e seus diferentes condicionantes, os resultados apresentam-se diversos, respondendo diferentemente às questões e passando a integrar novas possibilidades que se somam ao fazer, redimensionando-o. Ampliam-se não apenas os conceitos que mobiliza, como as disciplinas, as técnicas, os fazeres, as necessidades e as linguagens artísticas que opera. A cenografia a partir do Sul passa a integrar, assim, uma complexa discussão sobre os processos de transformação urbana, gentrificação, consumo e abandono, entropia e destruição, e seus arquivos espaço-visuais resultantes.

Os imaginários que essas práticas propõem mobilizam nossos repertórios individuais anteriormente vividos (memórias e aprendizados) e que desejamos explorar. Enquanto práxis, a *cenografia expandida a partir do Sul* constitui um processo em que os conceitos a serem analisados são inicialmente praticados, convertidos em parte da experiência associada à pesquisa. Assim, as ideias são postas à prova e experimentadas no contexto e na escala “real”, buscando conectar diretamente os conceitos discutidos com as vivências, num processo cíclico e livre de aprendizagem.

É sobretudo nesse sentido de tessitura que a prática do espaço se torna um



instrumento chave para a criação dramaturgica, pois é nesse imbricamento que surgem as respostas artísticas para ambas as áreas.

A partir de uma relação estendida em direção aos lugares críticos, o/a cenógrafo/a desloca também seu paradigma, abrindo possibilidades para compreender “uma mudança completa na visão do mundo” (Mirza apud Kilomba, 2019, p.198), cujos “modelos de percepção da realidade mudam substancialmente” (Mirza apud Kilomba, 2019, p.197). Nessa operação epistemológica, a *prática da cenografia expandida brasileira* passa a configurar um caminho possível, um modo de ação que se apoia – além de na cenografia ocidental europeia – em conhecimentos ligados às práticas *urbanas provisórias*.

É a partir da *práxis*, portanto, que tal contexto se efetiva. Os procedimentos de criação cenográfica *expandida* a partir do Sul envolvem a experiência como propulsora das situações investigadas, a fim de gerar experimentos de linguagem, pois ao acontecerem em locais não-oficiais, utilizam-se de outros repertórios formais. Esse modo de fazer, construído em zonas fronteiriças, entre materiais e objetos moventes, precário, os converte em “potência e pode tornar-se meio de criação e modo de produção”, como defende Eleonora Fabião (2011, p.65), pois “não leva à deterioração, mas à recriação” (Fabião, p.66).

Ao trazer à tona imagens, procedimentos e “artes do fazer” (Certeau, 1994), através desses lugares e seus materiais, busco evidenciar as identidades às quais os imaginários estão associados, para que sejam notados, discutidos, problematizados, revistos, reinventados. Nesse sentido, a expansão da cenografia nos países do Sul torna-se um procedimento crítico, antiespetacular, pois, ao se revelar tais paisagens, revelam-se também os processos anteriores que lhe deram origem – sua precarização sistêmica. Nesse sentido, o fazer *experimental* apresenta-se como linguagem viva, assim como suas imagens e performances. Seu procedimento implica uma disponibilidade relacional, dinâmica, em constante movimento. Suas formas efêmeras mantêm-se em aberto, exigem interação, desejo de completude, colaboração.

Dentre as inúmeras manifestações, essa tradição conectada aos lugares é manifestada ainda no circo brasileiro, efervescente *locus* da produção e formação



multicultural do país entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, cuja necessidade de contínuo deslocamento desenvolveu uma arquitetura nômade alinhada às condições ambientais e urbanas das diferentes partes do país, tendo Benjamim de Oliveira como um marco dessa produção artística integrada entre linguagem e modo de vida. É através dessa característica *expandida*, que ocupa os locais e cria novas dinâmicas, que se afirma tal modo de fazer do Sul.

Não busco nessa crítica aludir a uma suposta “origem”, “essência” ou modo identitário da cenografia brasileira *expandida*, mas apontar – de dentro para fora e de fora para dentro, ou seja, como temos nos visto e como o mundo nos vê – uma potência de liberdade pela qual temos nos identificado e sido reconhecidos. Isso não apenas nos permite manter nosso modo “inventivo” e *gambiarrístico*, afirmando um *estado de espírito* atento às diferenças e às destruições, como nos desafia continuamente sua própria impossibilidade, fazendo dela uma linguagem. Como podemos seguir dialogando em aprendizado e aliança com essa variada cultura?

Outra possibilidade de nomeação dessa *cenografia expandida* ou *em expansão*, seria *cenografia expandida política*, pois, na América Latina, assim como em inúmeros outros países, as práticas *expandidas* carregam, ao ocupar as ruas e espaços sem uso, atitudes político-estéticas em suas premissas de trabalho. É nessa perspectiva que nos colocamos sempre em situação, pois imersos pelos conflitos territoriais na disputa por espaço. Na *mirada do Sul*, essa poética funciona como uma intervenção crítica sobre os lugares e suas histórias.

Diante dessa suposta *ruína*, entretanto, observo brotar modos mais incorporados de criação, explorando outros territórios, uma vez que retornar às bases da experiência do sentir ativa um campo sensível através da conclamação das potencialidades do corpo como dispositivo, junto às coisas – ou as suas ausências. Por entre espetáculos e escombros, atravessando territórios em oposição, o trabalho de revelar tais *poéticas criadas a partir da destruição* acaba por revelar a destruição do Brasil como uma dimensão identitária, diante da qual é preciso reimaginar continuamente outros mundos possíveis, solicitando táticas amplificadas. Se todo o sistema global tende a esse estado precário, as práticas *expandidas* a partir do Sul passam a constituir um repertório fundamental que



pode ser utilizado de diferentes maneiras para compor os campos de travessia do presente e do futuro. São essa disponibilidade, essa inteligência, essa magia, essa alegria que nos habita as ferramentas com as quais podemos – e devemos – caminhar.

Referências

ARONSON, Arnold. Introduction. In ARONSON, Arnold (org.). *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012.

ARONSON, Arnold. Foreword. In MCKINNEY, Joslin; PALMER, Scott (org.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design*. London: Bloomsbury, 2017.

ARONSON, Arnold. *The history and theory of environmental scenography*. London: Methuen Drama/ Bloomsbury, 2018a.

ARONSON, Arnold (org.). *The Routledge Companion to Scenography*. Abingdon/New York: Routledge, 2018b.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessa Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.

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

CABALLERO, Illeana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performance e política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes do fazer (Vol. 1)*. Petrópolis: Vozes, 1994.

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

FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. In OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

GONZÁLEZ-RUIBAL, Alfredo. Ruins of the South. In McATACKNEY, L.; RYZEWSKI, K. (eds.). *Contemporary Archaeology and the City: Creativity, ruination, and political*



action. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 129-154.

HANNAH, Dorita; HARSLØF, Olav (org.). *Performance Design*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2008.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOSOVSKI, Lídia. A Morte de Danton na cidade escavada, *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 01 – 22, janeiro-junho de 2009.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*, Trad. Elizabeth Baez, Revista Gavea, Rio de Janeiro, nº1, p. 87 – 93, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LOTKER, S., Introduction. In *Prague Quadrennial of Performance Design and Space*. Prague: Arts and Theatre Institute, 2011.

LOTKER, Sodja Zupanc. 2010. Disponível em <http://2011.pq.cz/en/international-competitive-exhibition.html>. Acesso em 11.11.2016.

LOTKER, Sodja Zupanc. Introduction. In LOTKER, S.; KUBUROVIC, B. *Shared Space: Music Weather Politics: New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2016*. Prague: Arts and Theatre Institute, 2016.

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

MORAIS, Frederico. In RIBEIRO, Marília Andrés. A arte não pertence a ninguém. *Revista UFMG*. Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013.

MOSTAÇO, Edelcio. *Na Selva (antropofágica) das Cidades – versão Oficina*, ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Fortaleza, 2009.

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

PEARSON, Mike. *Site Specific Performance*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RATTO, Gianni. Entrevista concedida a Aimar Labaki no documentário A mochila do mascate: Um homem de teatro no cinema. Direção Gabriela Greeb. Europa Filmes, 2006. In RENCK, Andréa. Em busca do palco legível: práticas cenográficas da atualidade e suas denominações. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, V.8, n.1, p.



54-72, 2016. Disponível em:

<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5759>

Acesso em: 02 fev. 2021.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/pt-br.php>.

Acesso em: 17 jun. 2020.

REBOUÇAS, Renato Bolelli. *Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida a partir do Sul*. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26042022-155442/pt-br.php> Acesso em: 01 maio 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro, *Travessias* – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa, Coimbra, n. 6/7, p. 15 – 36, Centro de Estudos Sociais, 2008.

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

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova. Da Crítica de Geografia a uma Geografia Crítica*. São Paulo: Edusp, 2004.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause, 1994.

SERRONI, J. C. *Cenografia brasileira: notas de um cenógrafo*. São Paulo: Edições Sesc SP, 2013.

SOUZA, Newton de. *A roda, a engrenagem e a moeda – vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

Site da internet:

Quadrienal de Praga. Disponível em <http://www.pq.cz/en/artistic-concept-pq-2019>

Acesso em: 07 mar.19.

Recebido em: 15/06/2022

Aprovado em: 21/08/2022