

## CAMINANTES: ENUNCIÇÕES PEDESTRES

Camila Damasceno Silva.<sup>1</sup>

**RESUMO:** Esse trabalho é um primeiro passo na busca por aproximar criações visuais e dramáticas a partir de algo em comum entre elas e primordial para suas produções: a criação de imagens poéticas. Primeiramente, vamos abordar questões relativas ao processo de quebras de paradigmas verificado no decorrer da chamada *performative turn*, traçando o percurso sob um olhar que mira tal virada a partir de questões relacionadas diretamente às artes da cena. Após esta introdução, nos encontraremos com as reflexões de Michel de Certeau e sua abordagem do caminhar como prática enunciativa. Certeau, desta forma, será nossa ponte para encontrar os artistas visuais Robert Smithson, Hamish Fulton e Francis Alÿs, sempre observando seus gestos e passos a partir de questões trazidas pelo pensamento de alguns outros interlocutores, como Gaston Bachelard, Jacques Rancière e Jacopo Crivelli Visconti. O recorte apresentado busca uma abordagem interdisciplinar da criação de imagens poéticas nas artes visuais e nas artes da cena. Serão apresentadas, também, as primeiras questões que indicam os passos futuros, na direção da elaboração do conceito de “dramaturgo-performer”, como tentativa de responder questões relacionadas às práticas alternativas de criação dramática, que não seguem um cânone que a define somente como produção textual para ser encenada. Entendendo dramaturgia enquanto articuladora de processos, discursos, imagens poéticas, sentidos e sensações e não somente como produtora de uma materialidade textual, o conceito pretendido não se limita a um manual de dramaturgia performativa, mas, antes, apresenta-se como uma proposta de modos de habitar este campo. Neste percurso, ainda encontraremos os pensamentos de Hannah Arendt e Rosalyn Deutsche na tentativa de começar a traçar conexões entre as práticas performativas das artes da cena e das artes visuais contemporâneas. Desta forma, buscamos contextualizar o projeto “Caminantes: Enunciações Pedestres” no âmbito das discussões sobre performatividade e práticas artísticas na (re)construção de esferas públicas.

**Palavras-chave:** artes visuais; caminhar; deambulações; dramaturgia performativa; imagens poéticas.

### **CAMINANTES: PEDESTRIANS ENUNCIATION**

**ABSTRACT:** *This work is a first step in the search for approaching visual and dramaturgical creations from something in common between them and primordial for their productions: the creation of poetic images. Firstly, we are going to address questions regarding the process of paradigm breaks that have occurred during the so-called performative turn, tracing the course under a glance that looks at such turning from issues directly related to the arts of the scene. After this introduction, we will find the reflections of Michel de Certeau and his approach to walking as an enunciative practice. Certeau in this way will be our bridge to meet the visual artists Robert Smithson, Hamish Fulton and Francis Alÿs, always observing their gestures and steps from questions brought by the thoughts of some other interlocutors, like Gaston Bachelard, Jacques*

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil. E-MAIL: camila.damasceno@outlook.com.

*Rancière, and Jacopo Crivelli Visconti. The perspective presented seeks an interdisciplinary approach to the creation of poetic images in the visual arts and in the arts of the scene. It will also present the first questions that indicate the future steps in the development of the concept of "dramaturgo-performer", in an attempt to answer questions related to alternative practices of dramaturgical creation, which do not follow a canon that defines it only as production to be staged. Understanding dramaturgy as an articulator of processes, discourses, poetic images, senses and sensations and not only as a producer of a textual materiality, the intended concept is not limited to a manual of performative dramaturgy, but rather presents itself as a proposal of modes to inhabit this field. In this course, we will still find the thoughts of Hannah Arendt and Rosalyn Deutsche in an attempt to begin to draw connections between the performative practices of the performing arts and the contemporary visual arts. In this way, we seek to contextualize the project "Caminantes: Pedestrian Enunciations" within the framework of the discussions about performativity and artistic practices in the (re)construction of public spheres.*

**Keywords:** *performative dramaturgy; poetical images; visual arts; walk; wander;*

Este trabalho nasce com passos, traça trajetórias, desvia-se no caminho, encontra outros caminhantes. Caminhantes com os quais às vezes apenas esbarramos e outros aos quais tentaremos andar lado a lado, percebendo seus gestos, dando atenção às suas escolhas, aos seus traçados, às suas questões. Esse trabalho é um primeiro passo na busca por aproximar criações visuais e dramatúrgicas a partir de algo em comum entre elas e primordial para suas produções: a criação de imagens poéticas. Visualidade e escrita: imagens poéticas são capazes de nos proporcionar experiências estéticas genuínas, deslocam-nos para uma percepção em *anima*, nos convidam a um devaneio (BACHELARD, 2009, p.1). Ainda que um objeto não seja capaz de competir com uma experiência (como diz um título de Hamish Fulton), a imagem poética que um trabalho de artes visuais ou dramatúrgicas é capaz de nos suscitar nos proporciona uma nova, uma outra, uma experiência de devaneio que nos abre mundos possíveis, que nos alarga a percepção. Imagens escritas, imagens descritas, imagens captadas, imagens criadas. Visualidade e escrita: o território pelo qual iremos caminhar, como quem escolhe explorar uma região desconhecida, mas usando as mesmas botas de viagens anteriores.

Em um primeiro momento, vamos abordar questões relativas ao processo de quebras de paradigmas sucessivos verificado no decorrer da chamada *performative turn*, traçando um percurso ficticiamente linear, sob um olhar que mira tal virada a partir das questões relacionadas diretamente às artes da cena. Após apresentar a perspectiva de dramaturgia com a qual iremos lidar, nos encontraremos com as reflexões e passos de Michel de Certeau e sua abordagem do caminhar como prática enunciativa. Certeau, desta forma, será nossa ponte para encontrar os artistas visuais Robert Smithson, Hamish Fulton e Francis Alÿs, sempre observando seus gestos e passos a partir de questões trazidas pelo pensamento de alguns outros interlocutores, como Gaston Bachelard, Jacques Rancière e Jacopo Crivelli Visconti. Assim, construiremos os trilhos que iremos seguir em direção ao princípio da elaboração do conceito de "dramaturgo-performer". Neste percurso, ainda encontraremos os pensamentos de Hannah Arendt e Rosalyn Deutsche na tentativa de começar a traçar conexões entre as práticas performativas das artes da cena e das artes visuais contemporâneas. Desta forma, buscamos contextualizar o projeto "Caminantes: Enunciações Pedestres" no âmbito das discussões sobre performatividade e práticas artísticas na (re)construção de esferas públicas.

O recorte apresentado passa pela busca por uma abordagem interdisciplinar da criação de imagens poéticas nas artes visuais e nas artes da cena. Serão apresentadas, também, as primeiras

questões que indicam os passos futuros, na direção da elaboração do conceito de “dramaturgo-performer” como tentativa de responder a questões relacionadas às práticas alternativas de criação dramaturgical, que não seguem um cânone que a define somente como produção textual para ser encenada. O pressuposto é de que tal abordagem possibilite apontar modos de criação em dramaturgia num contexto no qual o fazer artístico se apresenta como ação na esfera pública (considerando as definições de “ação” e “esfera pública” de Hannah Arendt). Entendendo dramaturgia enquanto articuladora de processos, discursos, imagens poéticas, sentidos e sensações e não somente como produtora de uma materialidade textual, o conceito pretendido não se limita a um manual de dramaturgia performativa, mas, antes, se apresenta como uma proposta de modos de habitar este campo.

Ao lidar com a palavra e a visualidade, com a imagem escrita e a imagem captada, é perceptível a correlação entre termos utilizados nas construções discursivas de ambas as disciplinas (visuais e cênicas). É a linguagem nos mostrando que nossos caminhos já se cruzam há tempos, basta afinar o foco e olhar para os passos dos que seguem percursos semelhantes aos nossos, mesmo que cheguem a outros lugares. A interdisciplinaridade ocorre então, não somente entre as práticas artísticas abordadas, mas na construção de um caminho que não se limita às fronteiras das/entre as artes, transbordando-as e deixando que sejam invadidas pelos passos de filósofos e linguistas, entrecruzados aos nossos próprios passos no trajeto que faremos a seguir.

### **Diluído Fronteiras: Algumas questões sobre a performatividade**

Desde meados do século XX, a ideia de performatividade passou a ser utilizada em diversas áreas como sociologia, antropologia, arquitetura, direito e etc. Nas artes, a *Performance Art* se estabeleceu como um novo paradigma artístico e estético e influenciou mais diretamente as artes visuais e o teatro. Porém, é na filosofia da linguagem que se tem um primeiro registro do termo “performativo”, cunhado por J.L. Austin, na década de 1950 para designar expressões linguísticas que não somente dizem algo, mas que agem - palavras que são ação em si.

O termo “performativo” será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo “imperativo”. Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato ao substantivo ação, e indica que ao se emitir o proferimento (performativo) está se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25).

A identificação/ classificação dos verbos performativos fez ver distinções discursivas que elevaram a palavra a um status de acontecimento. Um proferimento performativo, mais do que um discurso, é uma ação. Esta reflexão impulsionou a expansão do termo em diversas áreas de conhecimento gerando o que Érika Fischer-Lichte define como *performance turn* ou virada performativa, a partir da década de 60 do século passado.

No campo teatral, tal virada se deu principalmente na redefinição das relações entre espectadores e atores, sujeito e objeto, materialidade e semioticidade, não somente tornando cada forma de arte mais performativa, mas também “levando à criação de um novo gênero de arte, chamada *performance art*” (FISCHER-LICHTE, 2008, p.18, tradução nossa). As condições de produção e recepção das obras passaram a ter maior relevância. No lugar da criação de uma obra de arte, a instauração de um evento.

O surgimento da *performance art* acelerou a mudança de paradigmas teatrais que já estava em curso. Para a teórica francesa Josette Féral, a performance tem como objetivo primeiro “desfazer ‘competências’ teatrais”.

Essas competências, ela as reajusta, as rearranja em um desdobramento dessistematizado. Não se pode deixar de falar aqui de “desconstrução”, mas, em vez de se tratar de um gesto “linguístico-teórico”, trata-se aí de um verdadeiro gesto, uma gestualidade desterritorializada. Como tal, a performance apresenta um desafio ao teatro e a toda reflexão do teatro sobre si próprio. Tal reflexão, ela a reorienta, forçando-a a uma abertura, e obrigando-a a uma exploração das margens do teatro. (FÉRAL, 2015, p.163).

Desta forma, o desenvolvimento da arte da performance ofereceu uma espécie de prisma para as reflexões teatrais, desfragmentando seus questionamentos, expondo seus processos, invertendo seus modos de funcionamento em uma forma de arte que é evento, acontecimento presente, constituidora de realidade.

A virada performativa proclamada por Fischer-Lichte trouxe à tona a redefinição de noções como: materialidade, corporeidade, espacialidade, tonicidade, liminaridade e presença. Sendo a última tida como condição indissociável à performatividade. No campo teatral, a exploração destas noções proporcionou novas práticas e extensas reflexões, dentre as quais a concepção de Lehmann para o que denominou Teatro Pós-dramático e que posteriormente Josette Féral chamou de Teatro Performativo.

### **Teatro Pós-dramático / Teatro Performativo**

Em 1999, Hans-Thies Lehmann lançou o livro *O Teatro Pós-dramático*, onde, sob a óptica deste “novo conceito”, analisou obras de artistas distintos com produções entre as décadas de setenta e noventa do século passado. Nele, traçou aproximações e estabeleceu uma nova perspectiva, mais abrangente, para tratar de variadas manifestações cênicas que exploravam os limites e formas de produção do teatro dramático e incorporavam outras formas de arte ao fazer teatral. A supremacia de um texto dramaturgico dava lugar à exploração de uma comunicação mais direta com o público, à materialidade da cena e a instauração de um evento. Para Cornago, esses movimentos se articulam a partir da reivindicação da “criação de um sentido de coletividade, busca de uma comunicação sensorial com o espectador e o trabalho minucioso sobre cada um dos planos materiais da cena, desde o corpo do ator até o corpo da palavra” (CORNAGO, 2006, p. 165, tradução nossa); elementos que nunca deixaram de estar profundamente atrelados ao fazer teatral em seu sentido mais universal. De toda forma, a análise de Lehman sobre as mudanças latentes no teatro daquele período movimentou as reflexões a respeito do tema, fazendo surgir, a partir de questionamentos à teoria do teatro pós-dramático, outras abordagens para o mesmo fenômeno. É neste embalo que, nove anos mais tarde, Josette Féral propõe então uma nova terminologia para caracterizar algumas das principais manifestações artísticas exploradas por Lehmann. Partindo da percepção de que a aproximação e tensão gerada no fazer teatral pela *Performance Art* era um dos fatores que mais fortemente influenciavam estas “novas” formas de teatro, Féral propõe então o uso do termo *Teatro Performativo*.

(...) se é evidente que a performance redefiniu os parâmetros, permitindo-nos pensar a arte hoje, é evidente também que a prática da performance teve uma incidência radical sobre a prática teatral como um todo. Dessa forma, seria preciso destacar também mais profundamente tal filiação, operando essa ruptura epistemológica nos termos e adotando a expressão “teatro performativo” (FÉRAL, 2015, p.117).

No entanto, não se trata somente de uma questão epistemológica, mas conceitual. A proposição de pós-dramático de Lehmann considera uma evolução, um pós-épico, abrangendo uma variedade enorme de produções calcadas em pressupostos distintos, pondo todas sob a mesma conceituação de pós-dramático. Considerar um teatro performativo é não somente assumir a forte

influência de uma estética performativa, mas perceber nele as tensões próprias às questões da performatividade.

Contudo, algumas considerações de Lehmann para o que define como pós-dramático, abrangem pontos importantes para as reflexões a respeito do teatro performativo, como a relação texto/cena, a partir da qual “resultado e processo de construção já não estão previsto nem contidos em um texto dramático” (LEHMAN, 1999, *apud* CORNAGO, 2006, p.167, tradução nossa) e a valorização da processualidade e da exposição do jogo cênico.

Neste sentido, o texto deixa de ser o material que deve ser encenado, o primeiro passo para a produção teatral, tornando-se mais um material cênico, com o qual os artistas envolvidos nos processos de criação deverão lidar, buscando não formas de interpretá-lo, de ilustrá-lo diante de um público, mas de interroga-lo, expor suas fissuras, sua fragmentação, seus espaços, a materialidade de suas palavras. Cada som, frase, discurso contido no texto passa a ser manipulado, testado, posto em jogo, como os demais materiais da cena. Do corpo do ator, aos cenários, passando pelos objetos cênicos, luzes e sons, “a cena fará visível o lugar da palavra e o ato de enunciação como presenças ‘marcadas’ que entram em tensão com o resto dos elementos que a habitam” (CORNAGO, 2006, p.167, tradução nossa). É nessa tensão entre texto e imagem, texto e ação, criação de imagens poéticas gestuais ou enunciativas, que o fazer teatral testa seus limites e expande suas fronteiras, abrindo caminho para produções com forte caráter performativo.

### **A fala dos passos perdidos**

“A arte de moldar frases tem como equivalente a arte de moldar percursos” (CERTEAU, 1998, p. 179).

Para Michel de Certeau, caminhar está para o espaço urbano assim como o ato de fala (*speech act*) está para a enunciação (*idem*). Desta forma, ao citar diretamente a teoria dos Atos de Fala, Certeau nos dá uma chave para abrir as portas que separam artes cênicas performativas e artes visuais contemporâneas a partir da possibilidade deste paralelo entre caminhar e enunciar.

O filósofo e cientista social francês define o ato de caminhar como tendo uma tríplice função “enunciativa”, sendo 1- um processo de *apropriação*, no qual o caminhante se apropria do sistema topográfico assim como o “locutor” se apropria de seu idioma; 2- uma *realização*, espacial, no caso do pedestre, e sonora, do caso do falante; e 3- implica *relações* entre posições distintas, como “contratos pragmáticos sob a forma de movimento”, assim como a enunciação verbal alocutória coloca face a face colocutores em uma espécie de contrato tácito (*idem*). A partir deste paralelo entre a ação caminhante e a ação da linguagem, Michel de Certeau irá afirmar então que o espaço geométrico planejado e construído por urbanistas e arquitetos está para o caminhante assim como o “sentido próprio” dos gramáticos está para o falante: ambos como uma teorização, uma normatização sob a qual é sempre possível elaborar um correspondente “figurado”. Certeau segue adiante, aproximando ainda mais as relações entre o uso da linguagem e o caminhar, traçando paralelos entre figuras de linguagem e práticas ambulatórias.

A imersão neste contexto exposto pelo autor poderá, certamente, render frutos ainda mais potentes entre a prática caminhante e a prática linguística, o que nos proporcionaria um adentramento mais contundente nas relações entre a escrita e o caminhar. No entanto, por hora, vamos nos ater a um trecho da abordagem de Certeau que nos faz esbarrar nos passos de outro caminhante, através do qual poderemos nos aproximar de forma mais clara à ideia de criação de imagens poéticas a partir de práticas deambulatórias.

### **An artist who walks, not a walker who makes art**

“Essa história começa ao rés do chão, com passos. São eles o número, mas um número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão tátil de apropriação cinésica” (CERTEAU, 1998, p. 176). Se Hamish Fulton tivesse começado sua prática artística após 1990 (ano da primeira edição de *A Invenção do Cotidiano*, de Michel de Certeau), certamente diriam que sua obra segue a direção apontada pelo filósofo francês. Correlacionando a prática de caminhar a operações matemáticas e aos números que coabitam tanto suas obras visuais quanto seus percursos (números de passos, de localização espacial, de altitude dos locais percorridos e etc.), o artista britânico se define como um *walking artist*: não um caminhante que faz arte, mas um artista que caminha e que, ao caminhar, tenta levar dos locais somente fotografias e deixar para trás apenas suas pegadas.

É esta postura diante das paisagens pelas quais deambula, que separa as obras de Fulton da chamada *Land Art*, e, segundo Alexia Tala, as aproximam ao que Miwon Kwon define como *site-oriented practices* (TALA, 2013, p.1). Para Kwon, a arte *site-oriented* além de expandir-se geograficamente, ocupando espaços antes não institucionalizados como espaços de/para arte, também se expande para englobar uma gama mais ampla de disciplinas, “em sintonia fina com discursos populares (como moda, música, propaganda, cinema e televisão)” (KWON, 2008, p. 171) e em convergência com a construção de um viés discursivo gerado por e através do trabalho artístico.

(...) além dessa expansão dual da arte na cultura, que obviamente diversifica o site, a característica marcante da arte *site-oriented* hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (idem)

O discurso que acompanha o trabalho de Fulton apresenta-se publicamente através das frases que aparecem como slogans em suas impressões. As fotografias e a própria apresentação gráfica dos trabalhos deixa ver a forte influência de uma visualidade comumente atrelada à publicidade. O jogo de imagens e palavras abre possibilidades de “entradas” às experiências vividas pelo artista em sua prática caminhante, mas não dão conta das mesmas (nem se propõem a dar). Ao contrário, presentificam as limitações do objeto que documenta a ação diante da ação em si. No entanto, as imagens elaboradas pelo artista chegam ao espectador como imagens poéticas, como trechos de um relato, de uma narrativa, que impulsionam a criação de percursos próprios a cada observador, através de seus devaneios, abrindo assim o que Bachelard denomina “mundos possíveis”: “Na hora dos grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio do poeta” (BACHELARD, 2009, p. 1).

### **O sonhador de palavras**

Em “A Poética do Devaneio”, Gaston Bachelard parte de imagens poéticas literárias para propor uma metodologia específica para lidar com os “caracteres da imaginação”: a fenomenologia da imagem poética. A proposta é de que o fenomenólogo não se limite à descrição empírica dos fenômenos, mas ative a participação na “imaginação criante”, a fim de “colocar no presente (...) a tomada de consciência” (idem). Para o filósofo francês, “o devaneio está sob o signo da *anima*”, enquanto a elaboração discursiva teórica estaria sob o signo de *animus*, de forma que, diante de um “livro de ideias”, nossa percepção tende a estar em um estado de *animus*, ativo, pronto à elaboração crítica hermenêutica; enquanto diante de um “livro de poeta”, nossa disposição encontra-se em

*anima*, aberta a receber os signos, as imagens que se apresentam, a partir de uma apreensão sensória, de uma percepção que nos afeta os sentidos impulsionando-nos em direção aos nossos próprios devaneios. Assim, a criação de imagens poéticas visuais e literárias se apresenta como ponto de partida para o caminho imaginante do espectador, a criação de seu próprio percurso diante da obra, que o convida a construir sua própria narrativa encadeando as imagens suscitadas.

Jacopo Crivelli Visconti, em sua tese intitulada “Novas Derivas”, aborda a produção artística contemporânea a partir da óptica da “abstenção em contar histórias”, em construir narrativas lineares imediatamente compreensíveis.

O que os artistas oferecem ao espectador, ao invés disso, são pistas, indícios possíveis, mas em sua maioria pouco confiáveis, cuja função é muito mais criar uma atmosfera do que permitir deduzir o encadeamento dos acontecimentos. Trata-se, evidentemente, de uma mudança paradigmática, que poderia ser reconduzida à célebre análise de Jean-François Lyotard, que considerava “o fim das grandes narrativas” o evento fundador da pós modernidade. (VISCANTI, 2012, p. 29)

Segundo Visconti, a falência das grandes narrativas estaria então sendo substituída não pela inexistência das narrações, mas pelo processo de construção de mini relatos, micro narrativas, procedimentos fragmentados, codificados em múltiplas plataformas e com foco voltado tanto à experiência do acontecimento quanto à experiência de recepção da narrativa. No caso específico das derivas e deambulações artísticas, o ato de andar cria o espaço e a necessidade para um relato. Desta forma, os meios escolhidos pelos artistas para transmitir a ação realizada (ou, em alguns casos, apenas planejada), “fotos, vídeos, anotações, objetos encontrados ou uma combinação disso tudo, nada mais são, de fato, que relatos, versões atualizadas de *topoi* literários como o conto de viagem ou de investigação” (idem).

É aqui que a escrita dramaturgica performativa cruza seus caminhos com a produção de visualidades de forma mais contundente pela primeira vez em nossa jornada, pois a mudança de paradigma apontada afeta diretamente as artes da cena e a produção dramaturgica que, até então, esteve fielmente atrelada à ideia de narrativas lineares reconhecíveis. A pós-modernidade chega ao teatro e, conseqüentemente, à dramaturgia, justamente quando esta se depara com a impossibilidade de narrar as experiências elegidas através dos formatos até então estabelecidos, de forma que o século XX viu nascer tantas experiências formais quanto foram os textos produzidos. O próprio estatuto de “ponto de partida para a criação cênica” foi jogado por terra por diversos coletivos que passaram a priorizar a presença tanto dos atores quanto das materialidades cênicas em detrimento de representar uma história. A supremacia do texto dramaturgico dava lugar à exploração de uma comunicação mais direta com o público, à materialidade da cena e à instauração de um evento, de forma que tais elementos irão impulsionar a chamada virada performativa. É a partir das experiências teatrais do século XX e do início do século XXI que a própria definição de dramaturgia se expande, dando lugar a uma percepção de criação dramaturgica enquanto catalisadora de materialidades e criadora de imagens poéticas, através da proposição de dispositivos criativos, visando alcançar uma comunicação que não se dê somente na esfera da enunciação e de uma “recepção interpretativa”, mas que colabore com a construção das condições necessárias à criação não mais de espetáculos, mas de eventos.

É neste contexto que surgem as primeiras questões a respeito das relações entre artes cênicas performativas e artes visuais, pois, assim como os artistas visuais abriram possibilidades de atuação fora do cubo branco, de forma a questionar os regimentos e as instituições que determinam “o que é arte”, o caminho para a criação de obras teatrais em espaços não convencionais também foi percorrido como uma forma de questionar as instituições que definem “o que é teatro”. Neste processo de produção “extramuros”, os artistas visuais questionam ainda a ideia da produção de objetos de arte, comercializáveis, colecionáveis, voltando seu foco então para os processos, para as experiências. Considerando o que discorreremos até aqui a respeito da mudança paradigmática em

relação às construções narrativas na pós-modernidade, não é caminho semelhante ao que dramaturgos traçam ao desprenderem-se da produção de uma materialidade textual primordial, ao abrirem-se para a ação propositora de uma experiência tanto aos demais artistas envolvidos nos processos cênicos quanto aos espectadores? Sendo possível responder de forma afirmativa a esta questão, mesmo que resguardando as generalizações aqui empregadas, faz sentido pensar em procedimentos de criação dramática que se assemelhem aos procedimentos adotados pelos artistas visuais apresentados neste trabalho? O caminhar como prática estética é capaz de potencializar a criação de imagens poéticas visuais e escritas?

Buscando responder a essas questões, nos aproximaremos dos trajetos de outros caminhantes que relacionam-se com o deambular não somente como parte de processos criativos, mas como modos de fruição estética da paisagem e como ação na esfera pública.

### **Imagens escritas, imagens descritas, imagens captadas: Robert Smithson e seu enunciar em Passaic**

30 de setembro de 1967. Um sábado. O artista visual Robert Smithson sai para um passeio pelas ruas de Passaic, Nova Jersey, sua cidade natal. Levando nas mãos uma câmera fotográfica e alguns rolos de filme preto e branco, Smithson caminhou sem rumo fazendo registros fotográficos da paisagem. Ao retornar, escreveu. Relatou minuciosamente a experiência desde o momento em que comprou jornal e tickets de viagem até a hora em que decidiu voltar. O texto elaborado após a ação caminante expõe uma abordagem singular em relação às ruínas urbanas e à própria noção de monumento. Os devaneios daquela tarde em Passaic, posteriormente, alimentaram os devaneios de Rosalind Krauss, que diz ter percebido no trabalho “o começo de um modo pós-modernista de considerar a localização do monumento na entropia, quer dizer, o non-site, o antimonumento”<sup>2</sup>.

O caminhar como prática estética, aqui, nos chega através de duas vias principais: as imagens captadas e reveladas por Smithson e a textualidade elaborada pelo artista em sua tentativa de dar conta daquela experiência ao mesmo tempo em que reordena e questiona conceitos envolvidos nos trabalhos que executa. É um duplo movimento. Enunciação pedestre e fala de passos perdidos. E neste organizar de ideias e experiências em linguagem escrita, em discurso em papel e letras, Smithson adentra o processo linguístico de criação de imagens poéticas. Se no início do texto o autor procura descrever minuciosamente seus atos, seus passos, seus encontros, ao adentrar a experiência da escrita, começa a produzir suas descrições a partir de um processo de recriação da experiência, de abertura a uma outra: a de criar imagens que tentem dar conta de suas percepções mais elementares.

É assim que começa por dizer coisas como: “O ônibus passou pelo primeiro monumento. Puxei a corda e saltei em uma esquina da Avenida Union com River Drive” (SMITHSON, 2009, p. 164) para, alguns parágrafos depois, descrever desta forma o que via: “Como era sábado, muitas máquinas não estavam sendo usadas, parecendo então criaturas pré-históricas presas na lama, ou melhor, máquinas extintas – dinossauros mecânicos sem pele” (idem). Nesse momento, o artista sai da descrição empírica das imagens e começa a experimentar, através da linguagem, a criação da imagem poética, a imagem poética que surge ao se deparar com aquela paisagem, naquelas condições, naquela disposição em *anima*, que faz do olhar do artista um olhar singular, uma abertura e um convite ao devaneio do espectador diante do “devaneio do poeta”. Smithson presentifica, nesta passagem, a condição própria de uma fenomenologia da imagem poética, não se

---

<sup>2</sup> Citação presente da introdução à publicação brasileira de SMITHSON, Robert. **Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey**. Revista Arte & Ensaios, ano XVI, n° 19, PPGAV/EBA/UFRJ, 2009. p. 162-167.

limitando à descrição empírica dos fenômenos e da paisagem que observa, mas ativando - e possibilitando que seu leitor ative - a sugerida participação na “imaginação criante”.

### **Criação de imagens poéticas – Os devaneios de Francis Alÿs**

O ano é 1995. Durante a Bienal de São Paulo, o artista visual belga Francis Alÿs caminha por ruas do centro da cidade carregando uma lata de tinta azul com um pequeno furo por onde escorre um fino fio do líquido. Ao caminhar, o artista deixa um rastro atrás de si. A performance é registrada em vídeo e passa a incorporar as outras obras do artista presentes na Bienal. O trabalho é intitulado “*The Leak*” (“O vazamento”). Anos depois, a prática é retomada em outras duas oportunidades. Na primeira, em 2003, Alÿs repete o gesto pelas ruas de Paris, usando agora uma lata de tinta branca. Assim como no contexto da ação realizada em São Paulo, o artista estava na cidade francesa para participar de uma exposição de outros trabalhos autorais. “Esse trabalho era um gesto simples, uma maneira de converter o ato de andar em algo físico, mais duradouro do que a própria caminhada” (FERGUSON, 2007, p.101, tradução nossa).

É na segunda retomada do projeto que Francis Alÿs explora a possibilidade de deslocar a ação poética para um contexto fortemente marcado por tensões políticas: a demarcação da fronteira entre Jerusalém Leste e Oeste, conhecida como *Green Line*. O trabalho então ganha um novo título: *Às vezes fazer algo poético pode se tornar político. Às vezes fazer algo político pode se tornar poético*. O deslocamento da performance complexifica o trabalho adicionando outras camadas à versão original, mas os elementos gestuais poéticos de “*The Leak*” permanecem e levam o artista a compartilhar textualmente o seguinte questionamento: “Como a arte pode permanecer politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou aspirando a se tornar ativismo social?” (FERGUSON, 2007, p.101, tradução nossa).

Na encruzilhada na qual Alÿs nos coloca, encontramos as reflexões de Rosalind Deutsche, ao atrelar-se ao caminhar de Hannah Arendt e sua definição de esfera pública. Para Deutsche, os artistas que intencionam aprofundar e estender a esfera pública tem uma dupla tarefa que passa por criar trabalhos que auxiliem os “invisíveis” a “fazer sua aparição”, ao mesmo tempo em que sejam capazes de desenvolver a habilidade do espectador para a vida pública, “ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela” (DEUTSCHE, 2009, p.176).

É justamente ao chamado dessa dupla tarefa que Alÿs parece responder com sua *Green Line*. Assim como em outras ações caminhanças praticadas pelo artista, as imagens poéticas criadas em seus trabalhos estão diretamente relacionadas à ideia de dar a ver determinados conflitos a partir de outras perspectivas, de trazer para o âmbito da esfera pública um outro olhar, uma outra abordagem possível para a questão que se apresenta.

Em “A Condição Humana”, Hannah Arendt, ao definir a noção de esfera pública, parte de um duplo significado de “público” que se expressa em termos correlatos, porém não idênticos. Em uma primeira abordagem, público é tudo aquilo que pode ser visto e ouvido por todos, tendo a maior divulgação possível; enquanto uma segunda abordagem dá conta do significado de “público” como sendo o próprio mundo “na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele” (ARENDR, 2007, p.62).

Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Antes, tem a ver com o artefato humano, com o produto das mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem. Conviver no mundo significa essencialmente ter um mundo de coisas interposto entre os que nele habitam em comum (...), como todo intermediário, o mundo ao mesmo tempo separa e estabelece uma relação entre os homens (ARENDR, 2007, p.62).

Desta forma, a esfera pública não é reduzida a um lócus físico, um território entremuros que outrora delimitavam a cidade, o espaço político, o comum. Ela se dá no campo da visibilidade dos

conflitos e contradições, do tornar visível e do tomar a voz, do “direito de aparecer como sujeito enunciador” (DEUTSCHE, 2009, p. 176).

Para o filósofo Jacques Rancière, o direito à enunciação está no centro da relação entre práticas políticas e estéticas. Diante da afirmação de que a política ocupa-se do que é visto, do que se pode dizer sobre o que é visto e de quem tem competência e qualidade para fazer tal enunciação, o autor define as práticas artísticas como “maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Maneiras de fazer e maneiras de ser, aqui, podem ser caracterizadas a partir do que Arendt define como “ação”.

Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho. Pode ser estimulada, mas nunca condicionada, pela presença dos outros em cuja companhia desejamos estar; seu ímpeto decorre do começo que vem ao mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo novo por nossa própria iniciativa. Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como indica a palavra grega *archein*, “começar”, “ser o primeiro” e, em alguns casos, “governar”), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*). (ARENDR, 2007, p. 189).

Tanto para Deutsche quanto para Rancière, a prática artística se apresenta na esfera pública através da relação entre enunciação e criação de visualidades, de imagens; definindo-se então enquanto mobilizadora de dinâmicas relacionais - afetivas, estéticas e políticas -, operando uma espécie de “desprogramação perceptiva”, através de fluxos entre o aguçamento de uma percepção sensorial e uma percepção significativa (hermenêutica); ou ainda, como diria Érika Fischer-Lichte, através da “multiestabilidade perceptiva”.

Com este termo, a autora define a oscilação na percepção do espectador diante da obra, de forma que em turnos, a dinâmica do processo perceptivo sofra novas viradas, criando cada vez mais instâncias de desestabilização (FISCHER-LICHTE, 2008, p.89). Fluxo similar ao que Rancière aponta entre analogias e dessemelhanças, entre “dizível” e visível, na criação de “imagens da arte”.

(...) a imagem não é uma exclusividade do visível. Há um visível que não produz imagem, há imagens que estão em palavras. Mas o regime comum da imagem é aquele que põe em cena uma relação do dizível com o visível, uma relação que joga ao mesmo tempo com sua analogia e sua dessemelhança. Essa relação não exige de forma alguma que os dois termos estejam materialmente presentes. O visível se deixa dispor em tropos significativos, a palavra exhibe uma visibilidade que pode cegar. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

A definição de “imagem da arte” de Rancière é análoga ao que Gaston Bachelard trata por imagem poética em “A Poética do Devaneio”. Para o filósofo francês, as imagens poéticas são formadas a partir de uma palavra que não se limita a exprimir ideias ou sensações, mas que tenta ter um futuro (BARCHELARD, 2009, p.3); estão além da satisfação de um deleite estético, mas agem “ensinando-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser” diante do mundo; agem em nossa “tomada de consciência”: “(...) certos devaneios poéticos são hipóteses de vida que alargam a nossa vida dando-nos confiança no universo” (Idem, p. 8).

Neste ponto, nos ocorre como que um *dejavù* de caminhante, ao se deparar com uma paisagem que acredita já ter visto antes, mesmo com algumas variações. É assim, voltamos a Michel de Certeau, nosso guia neste caminhar enquanto enunciação pedestre. Caberá a ele, mais uma vez, nos trazer em palavras as imagens que nos impulsionam ao próximo passo, ao seguir adiante, mesmo que este seguir nos implique um retorno: “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares” (CERTEAU, 1998, p. 176). O caminhar parece de fato potente gerador de imagens poéticas visuais e escritas, mas, ainda assim, em que medida as práticas dos artistas visuais aqui abordados gera condições de reestabelecer a dimensão de esfera pública na sociedade nas quais

se fazem presente? Como a prática de uma dramaturgia performativa pode propor procedimentos e imagens poéticas capazes de gerar visibilidade aos conflitos e contradições presentes na esfera pública, proporcionando uma experiência tanto aos artistas envolvidos na obra em questão quanto ao público? Essa aproximação às artes visuais pode oferecer às pesquisas dramáticas atuais outros olhares, outros caminhos pelos quais percorrer a fim de impulsionar a criação de dramaturgias performativas potentes?

Diante de uma perspectiva de dramaturgia enquanto tessitura de imagens poéticas e percursos narrativos, é possível perceber um caminho que se abre para além das prováveis respostas às questões colocadas nestas páginas, mas em direção a outras questões. Um adentramento mais efetivo na dimensão sensível proporcionada pelo caminhar parece ser um próximo passo importante, assim como a ideia de criar condições para que uma experiência se concretize a partir das experiências que o artista proporciona a si mesmo, ao colocar-se em movimento (muitas vezes em silêncio), na solidão de passos perdidos. O engajamento a modos de criação específicos afeta diretamente os modos de produção de sentido e os estímulos à instauração de um evento capaz de proporcionar uma experiência genuína a quem entra em contato com cada obra. Esse parece ser o propulsor dos passos que determinados artistas visuais e das artes da cena performativas compartilham. No entanto, a abordagem que se apresentou neste trabalho reflexivo ainda busca os caminhos que podem ser percorridos na direção de criar uma arte capaz de instaurar a (re)criação de esferas públicas a partir da criação de imagens poéticas. Desta forma, algumas perguntas mais específicas ainda parecem muito pertinentes: Como procedimentos dramáticos podem potencializar as questões relacionadas à visibilidade de conflitos sem se tornar ativismo? Como levantar mais questões do que sugerir respostas? Como operar em espaços de enunciação sem focar a comunicação somente na transmissão de construções semânticas?

## REFERÊNCIAS

- ALYS, Francis. *The Green Line*. Jerusalém, 2004. Disponível em: <http://francisalys.com/the-green-line/>. Acesso em: 17 de abril de 2017.
- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer. Palavras e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *Artes de Fazer. A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- CORNAGO, Óscar. Teatro postdramático: Las resistencias de la representación. In SÁNCHEZ, José Antônio (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: UCLM, 2006, pp.165-179.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A Arte de Ser Testemunha na Esfera Pública dos Tempos de Guerra. *Revista Concinnitas*, ano 10, vol. 2, nº15, 2009.
- FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: Teoria e Prática do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERGUSON, Russell. *Francis Alys: Politics of Rehearsal*. Los Angeles: University of California, 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Londres: Routledge, 2008.
- KWON, Miwon. Um Lugar Após o Outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte & Ensaios*, ano XV, nº 17, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008. p.167-187

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Revista Arte & Ensaio*, ano XVI, n° 19, PPGAV/EBA/UFRJ, 2009. p.162-167

TALA, Alexia. *Atacama 1234567*. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das Imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas Derivas*. São Paulo, 2012.