

TOCAR A PAISAGEM: A INTIMIDADE DOS ESPAÇOS NA PERFORMANCE DE RODRIGO BRAGA

Moacir Romanini Junior.¹

RESUMO: Das diferentes acepções sobre o conceito de paisagem e dos modos de percebê-la em processos de criação, esse ensaio pretende visitar algumas ações do fotógrafo e performer brasileiro Rodrigo Braga observando possibilidades de contato que transpõem modos contemplativos e distanciados para a construção de uma relação íntima com os espaços.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Paisagem; Performance.

TOUCH THE LANDSCAPE: THE INTIMACY OF SPACES IN THE RODRIGO BRAGA'S PERFORMANCE

ABSTRACT: From the different meanings about the concept of landscape and the ways of perceiving it in creation processes, this essay intends to visit some actions of the Brazilian photographer and performer Rodrigo Braga observing possibilities of contact that transposes the contemplative and distanced mode for the construction of an intimate relation with the spaces.

KEYWORDS: Space; Landscape; Performance-Art.

¹ Ator-performer e mestre em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente é doutorando pela mesma instituição sob a orientação de Matteo Bonfitto Jr, onde desenvolve uma pesquisa sobre a Earth-body-art latino-americana. Unicamp. romanini2014@gmail.com

A paisagem está lá. Para além de mim, é cortada por uma linha-horizonte que, do lado de cá, me fita. Eu a fito. Há aqui um desejo de atravessar, atingir um tipo de ausência imposta pela paisagem, um desejo que inquieta e fissa o momento.

Como tocar a distância?

Entre mim e tudo isso que mora lá fora se abre um abismo, um enigma. Meus olhos podem contemplar. Apenas. Ou optar por recortar esse vale para chegar ao outro lado. Eu percebo a paisagem para além dos olhos: eles sorvem as imagens, eu as mastigo e elas chegam aos meus pés, dedos, passando por meu tronco. Esse metabolismo supre o abismo. E eu toco a paisagem!

São muitas as abordagens sobre o termo ou conceito de paisagem. Esse lugar que mora distante e é intocável também pode ser aproximado, uma vez que outros níveis de perceptos e sensorialidades são lançados para tê-lo nas mãos. “A imensidão está em nós”, escreve Bachelard, dotando-nos de uma qualidade “imensificante”, de uma grandeza interior que amalgama-nos com o que está lá fora. (BACHELARD, 1993, p. 190)

Nos anos 80, até os meus oito anos de idade, morei em Mariápolis, extremo oeste do interior do estado de São Paulo. Lá, entre os outros quase quatro mil habitantes que totalizavam aquele espaço que seguia os dias devagar, descalço eu dividia a rua com os outros meninos da vizinhança. Lembro-me de logo após a escola sair para caçar anum: uns pássaros pretos que, segundo meu pai, comiam os carrapatos dos bois e tomavam banho de poeira. Antes de seguir floresta adentro, chegávamos a um vale, chamado por todos de “buracão”, por onde escoava grande parte da água de chuva da cidade. Era uma baixada comprida, e de lá, como uma zona fronteira, eu via ao longe muitas árvores e pés de mamona aos tantos. Era a paisagem da minha infância. Somente seguia a partir dali aqueles que, da contemplação do meio fio, desciam o vale seguindo um pequeno leito de córrego. Passar daquela linha era consumir a paisagem: deixar pra trás a ansiedade de embrenhar-se no mato para, de fato, aventurar-se ali. E então, eu estava na paisagem e ela refletia-se em mim que, sem saber manusear o estilingue, era encarregado de levar o bernal de pedras.

Ao trecho memorial acima, evoco novamente Bachelard em seu tratado sobre o espaço: “não basta referir-se às impressões para explicá-las. É preciso vive-las em sua imensidão poética”. (BACHELARD, 1993, p. 214) Daquilo que na infância era apenas a sensação de uma tensão captada por esse primeiro contato com a paisagem, eu a abraçava. Refiro-me a essa memória e a registro aqui como forma de exercitar certa possibilidade de tangenciar essa exterioridade. Mesmo distante, há nessa lembrança algum tipo de frescor e de verdade que, para o desenvolvimento desse ensaio que busca sua particularidade, surge como evidência real, anterior a qualquer vontade poética.

A paisagem é tensão: distante e íntima, poderosa e perturbadora, presente e ausente, cotidiana e criativa ao mesmo tempo. Mais do que apenas um lugar físico, reúne ideias, sensações, sentimentos e vida. Como representação do ambiente físico é algo que está fora de nós e nos cerca, mas como uma construção cultural é algo que diz respeito ao indivíduo: não há nenhuma paisagem sem interpretação ou emoção desinteressada. (MADERUELO, 2006).

Na Geografia, o conceito de paisagem visto de uma forma expandida, se revela diferentemente da forma com que comumente se entende: “uma extensão territorial apreendida pelo olhar em um lance”, que está associado às técnicas da perspectiva e da pintura de cavalete. À paisagem e ao suporte físico que a compõe, são incorporados os traços do trabalho humano, dando ao homem a condição de agente que imprime novos contornos ao local onde vive. Da condição de espectador, daquele que apenas apreende a porção de “terra” enquadrada no olhar, o homem passa a compor a paisagem por sua interferência. (HOLZER, p. 81, 1997) Para o geógrafo norte-americano Carl Sauer, (apud CORRÊA, 1998, p. 9): “A paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural”. Para Holzer, a paisagem é um desses termos que

“permitem à Geografia colocar-se como uma das ciências das essências nos moldes propostos pela fenomenologia”. (HOLZER, p. 82, 1997)

Na heterogeneidade de abordagens sobre a conceituação de paisagem, na Geografia tradicional está ligada ao “gênero de vida” do Possibilismo de Vidal de la Blache, onde a relação entre homem e a natureza transfere-se da simples adaptação para uma ação modeladora, pela qual o homem, culturalmente, cria sua paisagem própria. Corrêa (1986, p.28) afirma que na Geografia Possibilista: “a região geográfica abrange uma paisagem e sua extensão territorial, onde se entrelaçam de modo harmonioso o componente humano e a natureza”.

Embora o conceito de paisagem tenha se transformado no desenvolvimento do pensamento geográfico, ora transformando-se, ora perdendo valor ou ganhando pertinência nos estudos dos processos espaciais, atualmente tem sido abordado nos estudos relacionados à Geografia Física e à Geografia da Percepção. (MORAES, 2003) Na Geografia Física, é abordada de uma forma objetiva, e que conforme Mendonza, trata-se de:

Um sistema real cujos elementos e interações são o que são, com independência da percepção ou significado que lhes dêem as pessoas carentes do distanciamento e de instrumentos teóricos adequados para um conhecimento objetivo. (MENDONZA, 1988 apud CAVALCANTI, 1998, p. 98)

Entretanto, na Geografia da Percepção, um outro espectro de possibilidades, signos e significados constituem o conceito, que passa por um filtro subjetivo do sujeito que a vê. Para Milton Santos, em sua obra *Metamorfoses do espaço habitado*, a paisagem é o que pode ser apreendido pelo sujeito através dos sentidos:

A percepção é sempre um processo seletivo de apreensão. Se a realidade é apenas uma, cada pessoa a vê de forma diferenciada; desse modo, a visão – pelo homem – das coisas materiais é sempre deformada. Nossa tarefa é a de ultrapassar a paisagem como aspecto para chegar ao seu significado. A percepção ainda não é o conhecimento, que depende de sua interpretação, esta será tanto válida quanto mais limitarmos o risco de tomar por verdadeiro o que é só aparência. (SANTOS, 2008, p. 68)

Nessa abordagem que amplia a aproximação com a paisagem, em que o olho deixa de ser a única forma de captação e uma maior sensorialidade passa a permear a relação com o indivíduo, é possível dar início a uma análise que escorre do contemplativo² para um toque multissensorial. Para Manoel Fernandes, em seu livro *Aula de Geografia e algumas crônicas*: “essas coisas todas que mexem com meus sentidos se misturam quando entro em contato com o mundo, estabelecem códigos de afetividade, desenham seus traços sensoriais dentro de mim. A isso tudo posso denominar de paisagem.” (SOUSA NETO, 2008, p. 69). Sua condição de exterioridade nos remete para o "mundo", em um campo que se estrutura pela alteridade, na relação do eu com o outro e com

² Cabe aqui ressaltar as diferentes possibilidades de emprego da palavra contemplativo. Nesse caso, refere-se à atitude de alguém que, cativado por um sentimento estético, revela-se desinteressado e simples espectador, sem preocupações racionais. No entanto, essa abordagem faria oposição a outras que, conforme o Dicionário Básico de Filosofia teriam outros sentidos, como: “o estado de espírito de alguém totalmente absorvido ou extasiado na busca de conhecimento de um objeto inteligente. Ex.: a contemplação da verdade.” O mesmo verbete é ainda analisado sob o ponto de vista da filosofia racionalista que procurou “recalcar e deformar o veio místico da contemplação. A tal ponto que, quando Nietzsche fala do homem contemplativo, considera-o um ser "mesquinho, débil e domesticado", pois para ele a contemplação seria um subterfúgio para se evitar a ação”. Pelas vias do pensamento contemporâneo, a palavra pode ser resgatada de “certas fontes orientais”, que “começa a revalorizar os temas de uma visão interior. A contemplação, como uma espécie de viagem do indivíduo no interior de si mesmo, permite-lhe abrir-se ao mundo e, até mesmo, constitui uma virtude terapêutica.” (JUFIASSU; MARCONDES, 2008, p.56)

as coisas. É nesse espaço lá fora que encontramos os outros e a nós mesmos; é onde se inscreve a nossa história. E nesse tecido relacional, o corpo representa a transição do "eu" para o mundo. Um abrir a porta da casa, para ser e estar junto à paisagem e encontrar-se envolvido no ambiente.

No século V, a cultura chinesa foi a pioneira na utilização do termo paisagem, usado para descrever suas maravilhas, recriando-as através da pintura e o cultivo de jardins. A sociedade ocidental, entretanto, começa a usar o termo somente na cultura romana, mas que somente se consolida no final do Renascimento através da construção de vilas e jardins de passeio. (BERQUE, 1997, p.8)

Nas artes, o termo ou o conceito de paisagem desenvolveu-se no século XVI, na Holanda. Mas é somente no século XVIII que a paisagem sai do fundo dos quadros e é lançada para frente, até que assuma o primeiro plano. Nesse mesmo momento, há no pensamento estético um crescente interesse pela exterioridade do mundo, em que a natureza é dotada de uma capacidade de incitar diferentes sentimentos. Em seu tratado de estética, *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do Sublime e do Belo*, de 1757, Edmund Burke dá à paisagem uma qualidade de ânima, em que estados emocionais são associados às forças da natureza. (MADERUELO, 1995, p.101)

Na literatura, são muitos os exemplos desse tipo de associação em que o corpo humano se combina a aspectos da paisagem e esta, da mesma forma, recebe qualidades e certos tipos de sentimentos que a humanizam. Nessa complexa rede de relações, autores tornam turvas essas fronteiras entre-peles. Um exemplo dessa aproximação e que, além da rica descrição da paisagem, traz esse caráter de animosidade àquilo que é externo, é o Volume I, de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, em que é possível pinçar diversas adjetivações que qualificam aspectos da paisagem para além de sua fisicalidade:

É uma paragem impressionadora.

As condições estruturais da terra lá se vincularam à violência máxima dos agentes exteriores para o desenho de relevos estupendos. O régimen torrencial dos climas excessivos, sobrevindo, de súbito, depois das insolações demoradas, e embatendo naqueles pendores, expôs há muito, arrebatando-lhes para longe todos os elementos degradados, as séries mais antigas daqueles últimos rebentos das montanhas: todas as variedades cristalinas, e os quartzitos ásperos, e as filades e calcários, revezando-se ou entrelaçando-se, repontando duramente a cada passo, mal cobertos por uma flora tolhiça — dispondo-se em cenários em que ressalta predominante, o aspecto atormentado das paisagens.

Porque o que estas denunciam — no enterroado do chão, no dismantelo dos cerros quase desnudos, no contorcido dos leitos secos dos ribeirões efêmeros, no constrito das gargantas e no quase convulsivo de uma flora decídua embaralhada em esgalhos — é de algum modo o martírio da terra, brutalmente golpeada pelos elementos variáveis, distribuídos por todas as modalidades climáticas. (CUNHA, 2010, p.37)

De uma descrição de jardins e maravilhas que nasce na cultura oriental para qualificar isso que está distante do sujeito, no desenvolvimento empirista do termo esse objeto remoto e apenas observado é tateado.

No entanto, adverte o geógrafo irlandês Jonh Wylie, que embora tenhamos internalizado a ideia de paisagem, ela “pertence à ciência, à racionalidade e à modernidade; é cúmplice e expressão de um modelo epistemológico cuja hipótese central levanta uma realidade externa, dada segundo a qual existe um sujeito imparcial e distante que observa.” (WYLIE, 2007, p. 3). Nesse enquadramento, a ideia de paisagem realmente envolve a separação e a observação, tornando a

pessoa espectador imparcial do mundo, que apenas olha à distância, que não pode ser tocada, cheirada ou sentida de perto.

Dessa tensão entre distância e proximidade, detenho-me nessa parte do presente ensaio a, mais do que dar ênfase a diferentes bases epistemológicas que sustentam a ideia de paisagem, dar início a modos perceptivos antagônicos ao posicionamento de observador imparcial.

Na ânsia de expandir territórios é aqui que me encontro com a própria paisagem e a observo nas ações do fotógrafo e performer brasileiro Rodrigo Braga que engendra diferentes linguagens artísticas, que percorre daqui para lá ante a uma categorização da arte – isso é performance, fotografia, arte visual? Artista de um universo de migrações sensíveis cuja presença é mais do que um corpo presente, é uma tentativa relacional interessada por uma transformação que o coloca em proximidade com o mundo.

Rodrigo Braga e os espaços de intimidade

Uma haste de palmeira irrompe a galeria. Perfura o dorso. Está na calçada. Um elemental transplantado rasga o concreto. Uma coluna vertebral vegetal. Mestiçagem material: pedra, sisal, madeira, fotografia e corpo. O dia é atravessado. O cubo branco respira? A rua aspira pelo corte que vem lá de dentro.

Campinas, 2014.



Figura 1 - Rodrigo Braga – “De Matéria Mestiça” – Ateliê Aberto, Campinas-SP, 2014.

Fonte: <http://rodrigobraga.com.br/De-materia-mestica>

O Ateliê Aberto, galeria de arte contemporânea do interior paulista, recebe a exposição *De matéria mestiça*³, do artista Rodrigo Braga. Se o corpo do artista não está lá, em pele e osso, também não está apenas na representação da fotografia. O corpo surge como rastro da ação e intervenção do artista que gera algo com suas mãos e transforma o sentido da ação corporal. A ação

³ Imagens da exposição disponível em <http://rodrigobraga.com.br/De-materia-mestica>

pode ser vista como um traço metonímico de sua trajetória, em que junto à paisagem constrói seus espaços de intimidade nas mais diversificadas topografias do Brasil e pelo mundo, acessados pela materialidade dos elementos naturais que desde sempre permeiam o seu fazer artístico.

Desde que em contato com sua obra, durante a Bienal de São Paulo em 2012, as ações de Rodrigo Braga tocam-me profundamente pelos modos em que toca na paisagem, fazendo-se presente em uma equivalência entre-seres, em uma horizontalidade do estar com o ambiente. Nessa primeira apreciação de sua obra, a sua *Mentira Repetida*⁴ e seu *Tônus*⁵ passaram a questionar-me quanto às possibilidades de entrega do atuante: os modos de estranhar e reconhecer-se nas coisas do mundo. Mais tarde, em 2015, pude entrevistá-lo e desde lá tenho conferido de forma ainda mais aproximada os seus processos de criação.

Mais do que descrever algumas de suas ações em que o ambiente é sua morada, pretendo buscar relações de vida em potência, tão presentes em seu trabalho, ora suscitando trechos da entrevista, ora relacionando o seu feito com outros autores. Vida que ultrapassa o privado, daquilo que é particular tendo em vista a sua história, para ser um estado compartilhado, que em comunhão com o espaço, afeta.

De Manaus, nascido em 1976, o seu diálogo com a natureza nasce não só pela proximidade com a maior floresta natural do mundo, mas também pelo ofício dos pais: biólogos, ecologistas pioneiros. Ao morar em Recife, conclui a graduação em Artes Plásticas, pela Universidade Federal de Pernambuco, em 2002. Hoje mora no Rio de Janeiro, mas também mora no mundo onde faz seu ateliê itinerante, dota-lhe de rodízios para ampliar seu contato com a impermanência dos espaços. Mesmo com um lugar fixo na Cinelândia, centro do Rio de Janeiro, onde tem seus livros, parte de trabalhos que retornam de exposições e onde pode receber as pessoas, Braga, em um desejo eremita ampliado que transcorre sua trajetória, grifa: “eu não sou um artista de atelier (...) meu trabalho acontece lá fora”. (BRAGA, 2015)

Embora o contato com a natureza marque sua produção desde 2004, quando em *Para quem me faz bem*⁶ faz brotar uma planta em sua cabeça, a incursão nos espaços em tempos mais dilatados acontece em definitivo em 2008, na *Série Paisagens*⁷. Nesse trabalho, executado durante uma residência artística na Serra da Mantiqueira, Minas Gerais, o artista permanece durante três semanas em contato com a localidade, onde constrói imagens em que desloca a realidade da paisagem.

Isso me ocorreu pela primeira vez, embora eu já viesse trabalhando com as zonas rurais, fazendo pequenos deslocamentos de Recife à Zona da Mata. Mas era coisa de um ou dois dias, no máximo. Isso se amplificou em 2008, com Paisagens. Nessa experiência de campo durante três semanas, eu despertei para essa situação que pode se estender no tempo. Não precisa ser só o trabalho em um dia e voltar no outro, mas de viver a experiência de criação em sítio. (BRAGA, 2015)

Desde então, seu percurso tem realizado várias trajetórias, indo e voltando à Amazônia ou passando semanas na região do Rio de Janeiro, em São Paulo, Nova Iorque, Paris, Bélgica, etc. Pelo espanto – aquele de Ferreira Gullar que dá vida à poesia – o artista se posiciona pelas vias do desconhecido, pelo encontro que mora nas distantes Ilhas Anavilhanas, no Rio Negro, por exemplo, e no meio do nada, após horas de barco para chegar em algum lugar onde ninguém está, tateia a “terra”.

⁴ Ação disponível em <http://rodrigobraga.com.br/Mentira-repetida>

⁵ Ação disponível em <http://rodrigobraga.com.br/Tonus>

⁶ Ação disponível em <http://rodrigobraga.com.br/Para-quem-me-faz-bem>

⁷ Ação disponível em <http://rodrigobraga.com.br/Serie-Paisagem-2008>

Isso é um prazer, um desafio que envolve receio, medo, adrenalina do desconhecido. [...] A ignorância e certa displicência até. O deixar a coisa fluir, sem saber onde vai dar, e experimentar, experimentar... O espanto do inesperado que acontece, interfere. (BRAGA, 2015)

O filósofo e professor de contra-história da Filosofia, Michel Onfray, em seu manifesto hedonista, chama a atenção para o prazer da existência que mora, entre outros locais, no “gosto pelo real e pela matéria do mundo, o desejo de imanência e deste mundo, a paixão pela textura das coisas, o aveludado dos materiais, a carnação das substâncias”. (2010, p. 96) Rodrigo Braga age no/pelo prazer, ao encarar suas ações de forma ritualística, ao embrenhar-se sozinho na mata para sorver o prazer da descoberta, do medo, “o prazer de por a mão no chão, na madeira, nos elementos”. (BRAGA, 2015)

Há um prazer de caminhar, há um prazer do esforço físico, de esgotar o corpo. No final do dia há um prazer nisso! E há um prazer da condição psicológica, que é posta pela concentração. No ato corporal repetitivo, por exemplo, ele altera o trabalho, não tem como. Acho que você sabe disso mais do que eu. Nunca tive formação de ator, então, assim, eu nunca me encaro como personagem. Sou sempre "eu na experiência". Se isso chega à imagem, e até parece ser um personagem, já é uma segunda instância que eu não tenho domínio. Mas na minha concepção, no meu fazer, não é outra pessoa, não é uma construção, sou eu mesmo. Mas sou eu dentro dos meus sonhos, dentro dos meus desejos, minhas “pirações”, que acontecem principalmente dentro de uma situação de imersão total. (BRAGA, 2015)

Como ser da experiência, o performer amplia o espaço para a instauração da alteridade, que se manifesta de um profundo estado de concentração que emana de si em direção aos objetos ao redor, com o entorno, uma espécie de ação mimética em que o artista e as coisas estão em profundo amálgama a ponto de ser uma só coisa, mas ainda sim serem as coisas em seu estado original: “quando eu me percebo é meio que uma coisa só. Assim, não é uma coisa só. Nunca é. Mas afetivamente, é como se fosse”, explica Rodrigo. (BRAGA, 2015) Desse elo entre ele e as coisas do mundo, é possível pensar a ação do performer de uma forma menos armada de desejo, que se coloca em uma relação mais atenta à escuta, que entende o outro, o público, ou qualquer pessoa, coisa, objeto, ambiente com o qual ele está se relacionando de um modo menos hierarquizado.

Sobre tensões e transformações, e de tensões que transformam, Braga chama a atenção para um estado latente de concentração que apenas se instaura quando se dá por completo à experiência em sua aproximação de fato com a paisagem. Embora muitas vezes munido de narrativas e de memórias que cortam os momentos que antecedem suas ações, é esse nível de concentração aguçada que amplia a percepção material e que permite a permeabilidade com o instante, do inesperado que decorre das mudanças do ambiente em vida.

Em *Mentira Repetida*, vídeo de 2011 realizado nas Ilhas Anavilhanas, interior do Amazonas, o performer se coloca em meio à mata fechada e, ao tronco de uma árvore, grita. Repetidamente, incansavelmente. Mesmo potente, seu grito apequena-se na imensidão da mata: uma mentira *in looping*. Na magnitude dessa escala, também não se vai muito longe pelo som e, em busca de uma exterioridade, pela repetição o grito retorna-lhe e o modifica.

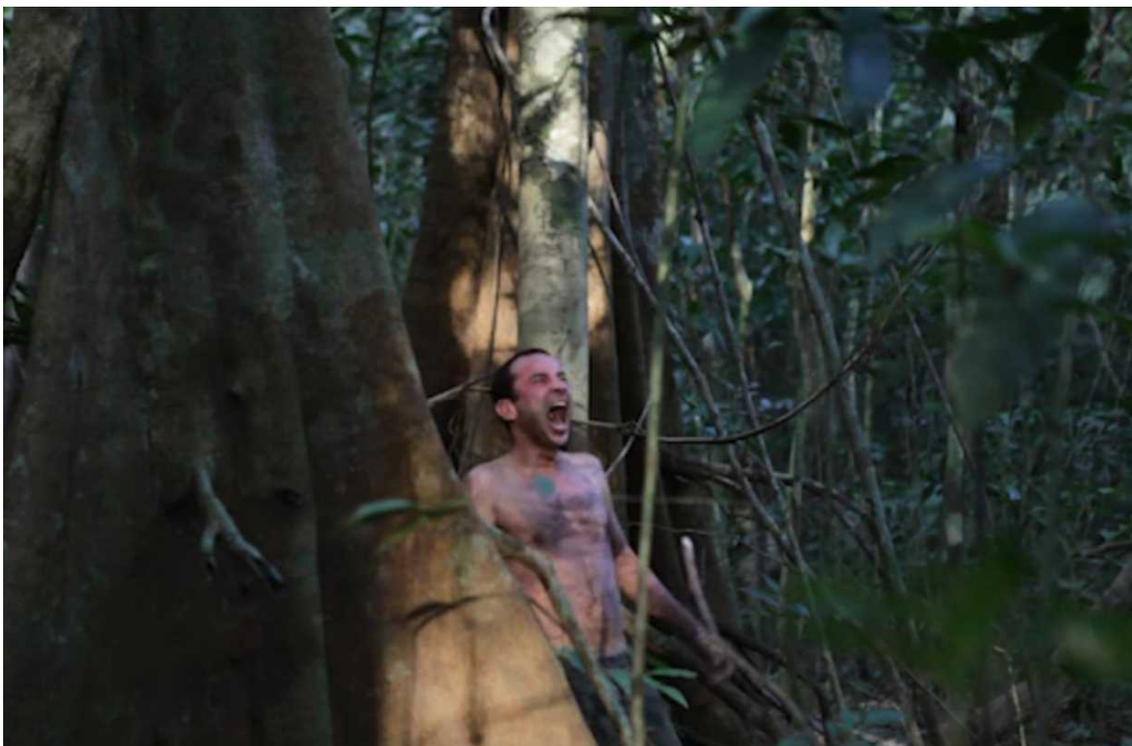


Figura 2 - Rodrigo Braga - *Still* de “Mentira Repetida” – 2011.

Sobre essa ação, Rodrigo comenta a respeito de camadas memoriais que o levou a realizá-la. Diz ele que, quando seu pai, biólogo, ia a campo para pesquisar - na zona da mata, alto mar, manguezal, caatinga e outros tipo de paisagem – ao chegar em um local aberto, abria os braços e gritava. Na época, quando ainda tinha cerca de dez anos, ficava “agarrado na mão do pai” que lhe dizia: “vamos lá, grita comigo, 1,2,3 e...” Preso, “amarrado”, sem conseguir gritar, impressionava-se com o berro do pai. Segundo o artista, “Mentira repetida” tem a equivalência de um ritual: foi a segunda vez que conseguiu soltar aquele grito – “a primeira vez foi quando saí da barriga da minha mãe”, conta. Ainda que estivesse munido dessas memórias cortantes, a ação aconteceu pelo encontro, uma tentativa frustrada de agigantar-se para a floresta e para si:

[...] o grito nem saia mais, já era outra coisa, e já tinha me transformado. O grito foi assim (estala os dedos), uma chave de mudança pra muita coisa. E vai até às questões pessoais que estão ali no trabalho. Então, não é ator, não é atuação. É a vivência que transforma, também. (BRAGA, 2015)

Da mesma forma, sobre o instante que irrompe como material e que desestabiliza qualquer tentativa de preconceção de narrativas para a realização da ação, em *Comunhão*⁸, série de fotos em que o artista aparece ao lado de um bode, o processo evidencia a abertura de campos de escuta do performer com o espaço. Conta Rodrigo que, embora tivesse um esboço da ação, as condições materiais e climáticas foram transformando o instante e o levando, mais uma vez, para um alto grau de concentração e comunhão:

Quando eu estava seminu dentro daquele buraco, a terra ao redor estava gelada, mas o corpo do bode, morto minutos antes, estava quente. Isso foi muito forte. Segurar a cabeça dele na recente morte. É um animal extremamente simbólico. E

⁸ Ação disponível em <http://rodrigobraga.com.br/Comunhao>

eu o via assim: o quão poderoso ele é simbolicamente ao longo das culturas na história da humanidade. (BRAGA, 2015)

Ao tratar da polissensorialidade, a professora do Departamento de Drama da Universidade de Quebec, Josette Féral, chama a atenção para uma qualidade de flutuação do espaço que ocasiona uma percepção difusa conforme o horário, a temperatura, a irradiação para mais ou menos da luminosidade. (FÉRAL, 2015, p.273) A pesquisadora destaca ainda a importância da apropriação sensorial na experiência artística, evidenciando a visão que na apropriação do espaço ocuparia um lugar de maior sensibilidade e eficácia que os outros sentidos. No entanto, ampliando esse pensar sobre o espaço, bem como as sensorialidades necessárias para sua absorção, Féral comenta que a recepção da informação artística não se limita unicamente aos sentidos, o que, na verdade, é uma combinação desses com perceptos e conceitos. Certamente há uma imediatez na captação daquilo que é mais emergente – o que passa pelos olhos – no entanto, esse primeiro contato soma-se a um filtro cognitivo que abre espaço para pensar e analisar aquilo que nos é dado primeiramente pelos sentidos. (FÉRAL, 2015, p. 274-276) Cabe lembrar que a autora aponta tais aspectos sempre do ponto de vista do espectador. Entretanto, acredito que essa qualidade liminar de recepção, que a todo instante desloca o espectador, somente seja possível pela igual instauração polissensorial no performer. Logo, a partir de suas reflexões, tenho convertido esses modos sensíveis de absorção e fusão espacial no trabalho desse atuator.

Na abertura sensorial para o consumo do espaço como material potente para a criação, Féral comenta que para a efetivação de uma análise completa do espaço há de ser amplamente considerado não somente o seu aspecto visual, mas também uma necessidade de permitir absorvê-lo por todos os outros “sistemas sensorio-perceptivos, exteroceptivos e proprioceptivos (o espaço tátil [háptico], auditivo, olfativo, gustativo, cinestésico, postural), como também pelos sistemas interoceptivos (álgicos, imaginários, tímicos)”, (FÉRAL, 2015, p. 276) e que devidamente combinadas, essas sensibilidades possibilitariam um refinamento perceptivo “de um espaço específico”.

Nessa mesma direção, de uma necessidade polissensorial na escuta refinada para criar com o espaço, Richard Schechner, no desenvolvimento de seu Teatro Ambiental⁹, ressalta a existência de um relacionamento real, vivo, entre os espaços do corpo e os espaços através dos quais o corpo se move. Nesse sentido, a pele humana não se detém nessa camada visível que nos fronteira com o meio externo. Ambos, seres humanos e espaço, estão vivos, em constante troca. Através de um processo não compreendido, mas aceito, o interior do corpo percebe diretamente o espaço. (SCHECHNER, 1994, p.16, tradução nossa).

Nessa simbiose, Schechner menciona uma condição perceptiva visceral. E visceral aqui no sentido biológico: uma relação das vísceras, dos órgãos, daquilo que é interno e pode tocar o exterior. Dessa forma, caberia ao performer suprimir alguns sentidos elementares, como a visão, a audição e o toque, para testar as coisas com as narinas, a boca, os lábios, a língua, o ânus, os órgãos

⁹ O termo Teatro Ambiental foi criado por Richard Schechner para definir uma prática cênica preocupada em estabelecer novas relações entre a plateia e o palco, que se dariam então na ocupação de um espaço comum, tornando vida e arte mais aproximadas. A partir de seu trabalho com o *The Performance Group* lança em 1973 o livro *The Environmental Theatre*, no qual analisa algumas especificidades desse tipo de encenação, como o espaço, a participação, a nudez, o performer, a dramaturgia, o xamã, a terapia, os grupos e o diretor. O *The Performance Group*, criado em 1967, em Nova Iorque, sob a direção de Richard Schechner, mostrou-se um dos mais importantes grupos de sua época e um dos grupos pioneiros no estilo de performance que destacou o ator como a figura central no processo de criação, trabalhando dentro de um projeto ambiental que fundia plateia e palco. No curso de suas produções, desenvolveu um sistema de formação do ator que se inspirou em numerosos antecedentes no teatro, ciências sociais, música, dança e arte visual. Eles criaram uma metodologia preocupada com o domínio físico e vocal do ator, a auto-referencialidade, e a comunicação ampliada entre atores e plateia. (SUNDELL LICHTI, Esther. 1986, p. 12-34)

genitais. “A sensação visceral de espaço não lida com as margens, as fronteiras, as bordas; é volume, massa, ritmo.” (SCHECHNER, 1994, p.16, tradução nossa).

Na definição dessa relação profunda, que dá outra dimensão para nosso sistema sensorial, Schechner ressalta:

A sensação visceral do espaço é fugaz, mesmo para aqueles que o tem experimentado. É uma comunicação a partir de dentro dos espaços do corpo para dentro dos espaços do lugar em que se está. Você se torna consciente do seu corpo como um sistema de volumes, áreas e ritmos; como um conjunto coordenado de câmaras, canais, sólidos, líquidos e gases; como a combinação de um esqueleto interno elástico, duro, coberto e unido por membranas e músculos flexíveis e comprimidos; tudo isso apoiado e rodeado de uma fonte de vida central, pulsante, de baías, golfos e feixes de vísceras móveis. (SCHECHNER, 1994, p. 18, tradução nossa)

Essa condição de latência conferida à materialidade dos espaços torna mais horizontal a relação entre o sujeito e as coisas. Ambos são dotados de vida e se fundem para ser, algo que inscreve o homem no espaço e o espaço no homem, em recíprocas afecções.

A partir de um olhar cuidadoso para o espaço em que se insere o performer, Schechner chama a atenção para uma percepção micro, de um espaço que pode ser muitos outros e, mais do que os modos com que se acaba por utilizá-lo, a relação ambiental é uma questão de atitude. “A sensação que me dá de um espaço ambientalista que funciona com sucesso é o de um espaço global, um microcosmo fluente, de contato e interação.” (SCHECHNER, 1994, p. 30) É necessário que se inicie o processo com todo o espaço em mãos e uma vez ampliado o sistema de sensores ali, desenha-se então aquilo que se utiliza ou não desse campo. (SCHECHNER, 1994, p. 25).

A partir de mecanismos de subjetivação, a passagem das sensações pelo corpo, torna a recepção e troca com o espaço uma experiência individual, uma vez que diferentes campos são acessados no sujeito: a (sua) memória, o (seu) imaginário, o (seu) pensamento. Nesse sentido, Féral aponta que a percepção do espaço não é um objetivo dado em que o sujeito poderia mensurar as propriedades circundantes. É, ao contrário, um dado subjetivo, mediado pelas percepções corporais de cada um. (FÉRAL, 2015, p. 278)

Ao retornar aos “processos não compreendidos, mas aceitos”, conforme mencionado por Schechner quanto à mobilização para uma escuta profunda, acredito que a análise de Féral completa essa lacuna, que individualiza a recepção e troca com o espaço a partir de camadas de compreensão, doação, memória, etc., para cada um que vivencia de fato o espaço em sua imanência. Vivência essa que permitiria uma espécie de “sentimento do espaço”, ocasionado pelos corpos em deslocamento e pelas inter-relações aí geradas. Essa compreensão mais expandida da relação com o espaço - e aqui eu endosso: a relação com as coisas do mundo – explica a diminuição da importância das imagens gravadas pela retina, dando a essa recepção do corpo à exterioridade uma porosidade que se instala em um dentro-e-fora do performer, que a todo o instante estaria se deslocando para ouvir(se) a fim de captar as frestas, os detalhes, as preciosidades do ato criativo.

Na complexidade em se dar a uma percepção aguçada do performer com o exterior e na tentativa perene em estabelecer redes de contato com o que mora lá fora, o espaço visual que é captado em uma primeira relação, transforma-se em um lugar rizomático, (FÉRAL, p. 287) que por sua vez dá origem a uma rede de sensações. Diante desse processo, procuro pensar na captação do mundo como algo extremamente material, que tomado pelos olhos nesse ligeiro lance que capta o mundo, é mastigado pelas retinas e transformado em substâncias outras que, uma vez metabolizadas, diluem-se em uma série de sensações, compreensões e incompreensões.

Ao se permitir às interferências do meio e desengessar-se de qualquer ideia pré-concebida, Rodrigo Braga está a todo instante chamando a atenção para a necessidade multifacetada da percepção que vai aderindo-se ao ambiente conforme a vida da paisagem em constante oscilação.

Ao ser questionado sobre os seus modos de composição, o performer sublinha que em seu processo criativo há uma constante tensão gerada pelos riscos do desconhecido. Trata-se de uma briga de forças, uma composição com os opostos e com o outro. Nessa luta, cabe a metáfora do embate entre homem e natureza, entre cidade e campo, entre diferentes realidades. Em *Tônus*, performance de 2012, esse choque é realçado. Em alguns momentos, dicotomicamente, outros, complementares. Nessa ação o artista provoca situações em que supostamente há uma dominação do homem. “Supostamente”, grifa. Às vezes ele está em pé de igualdade, às vezes ele está aquém: como empurrar uma imensa pedra com o corpo, ou na luta de uma mão e um caranguejo, numa relação de “um para um”, em que a mão o fisga e o bicho a fere.



Figura 3 - Rodrigo Braga - Still de *Tônus* – 2010

O risco, como elemento compositivo de seu trabalho também surge em *Tônus*. Em uma área do rio tomada por piranhas e jacarés devido aos restos de comida jogados de uma base florestal, o artista se coloca em uma barca e, no peito, traz um peixe que, fora d'água, luta por um tônus de vida. Ao se lembrar dessa ação, Rodrigo se assusta com a própria coragem, vinda de um grandioso nível de imersão com o espaço: “Como eu fiz aquilo, eu não sei. Um rio com vinte metros de profundidade, uma correnteza gigantesca, a barca afundando”, comenta. *Tônus* é a própria tensão de seu trabalho, e não só de uma tensão muscular evidenciada nas imagens, mas o tônus como um músculo preparado para a reação, sem um repouso completo, um tônus em atenção: “O tônus existe. A gente pode pensar no tônus vital também, que é a energia que dá força às vidas de forma geral”. (BRAGA, 2015)

Embora aqui elencados alguns elementos compositivos presentes nas ações de Rodrigo Braga, pode ser arriscado citá-los tendo em vista uma atitude reducionista ao fechar qualquer rol de possibilidades. Conforme conferido em Bachelard, Féral e Schechner, o performer imensifica-se para uma extensão de peles entre ele e os espaços que ocupa – e é ocupado. Desse modo, o espaço deixa de ser um receptáculo que recebe uma ação artística previamente concebida para ser um local em que arqueologicamente é explorado para a emergência do ato criativo. Performer e espaço são.

Assim, a itinerância e a busca por refúgios para criar dotam seu processo de múltiplos modos compositivos. Cada toque na paisagem, cada abraço solene na terra dão vida a novas maneiras de colocar-se em estado de criação, quando o espanto é uma constância a cada novo chão por onde pisa para o surgimento de uma relação íntima com os espaços.

Referências Bibliográficas

- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BERQUE, Augustine. “*En el origen del paisaje*”. En: Revista de Occidente, nº 189, 1997.
- BRAGA, Rodrigo. *Entrevista*. São Paulo, 2015.
- CAVALCANTI, L. de S. *Geografia, escola e construção de conhecimentos*. Campinas: Papirus, 1998. (Coleção Magistério: formação e trabalho pedagógico)
- CORRÊA, R.L, ZENY ROSENDAHL. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1998.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: volume I. São Paulo: Abril, 2010.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad.:J. Guinsburg – São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HOLZER, Werther. *Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar*. Revista Território, ano II, nº 3, jul./dez. 1997
- JUPIASSÚ, Hilton, MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1996.
- MADERUELO, Javier. *Arte y Naturaleza, actas: Earthworks – Land art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pitoresco*. Edicta.disputación de Huesca, 1995.
- _____, *El paisaje: Génesis de un Concepto*. Madrid: Abada, 2006.
- MORAES, A. C. R. de. *Geografia: pequena história crítica*. 19ª ed. São Paulo: Annablume, 2003.
- ONFRAY, Michel. *A potência de existir: manifesto hedonista*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da Geografia*. 6ª edição. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. An Expanded New Edition including "Six Axioms For Environmental Theater". Applause. New York, 1994.

SUNDELL LICHTI, Esther. *Richard Schechner and The Performance Group: a study of acting technique and methodology*. Faculty of Texas Tech University, 1986

SOUSA NETO, M. F. de. *Aula de Geografia e algumas crônicas*. 2ª edição. Campina Grande: Bagagem, 2008.

WYLIE, John. *Landscape*. Oxon: Routledge, 2007