

Synne Behrndt, Universidade de Winchester, Outubro de 2016.

Por favor, note-se que este é um esboço do início do artigo. Não é o artigo final e completo.

Dramaturgia, Paisagem e Natureza

Neste artigo, debruçar-me-ei sobre a forma como as ideias e os conceitos relativos à ecologia, à paisagem, à natureza e aos processos de vida podem informar o pensamento dramático e os modelos de *performance*. Assim, o enfoque da minha argumentação é o potencial criativo e gerador da natureza, da ecologia e da paisagem relativamente à *performance* e à dramaturgia.

A investigação do artigo tem a sua génese em duas linhas de pesquisa diferentes, no entanto ligadas entre si; a primeira relaciona-se com aquilo a que eu chamaria a conceptualização de um novo paradigma dramático que pode descrever adequadamente e articular abordagens e modelos dramáticos que não se enquadram no paradigma da dramaturgia aristotélica clássica. Uma tentativa importante nesse sentido é o livro de Elinor Fuchs e Una Chaudhuri *Theatre/Land/Scape* [Teatro/Terra/Cenário] (2002); neste livro, assumem que o termo *paisagem* ‘emergiu como um novo modelo dramático’ (2002:3). Enquanto a utilização do conceito de paisagem é problemática, o discurso de Fuchs e Chaudhuri abre um novo espaço discursivo e ilustra os complexos processos de produção de sentido que muitas dramaturgias contemporâneas convocam. A ‘Paisagem’ pode ter uma bagagem conceptual, que, a um nível, a desqualifica para ser uma alternativa ao paradigma aristotélico. Contudo, a um outro nível, assume-se como um bom exemplo da forma como a natureza e a ecologia podem oferecer uma lente geradora, através da qual possamos pensar o teatro e a *performance*. Tendo como ponto de partida as perspetivas críticas existentes e os exemplos da arte e da prática teatral, o artigo investiga como os conceitos provenientes dos estudos da natureza e da paisagem inspiraram a *performance* no passado, ao mesmo tempo que também exploravam o potencial que estes conceitos revelam para o desenvolvimento futuro de novas dramaturgias.

Isto leva-me à segunda linha de investigação que se relaciona com a minha prática enquanto dramaturga na conceção e, especificamente, na minha colaboração com a companhia teatral, sediada em Londres, *Fevered Sleep*. Entre 2008 e 2013, colaborei, enquanto dramaturga, com diretores como David Harradine e Samantha Butler em três projetos de representação da companhia *Fevered Sleep: An Infinite Line: Brighton* [Uma Linha Infinita: Brighton] (2008); *On Ageing* [Sobre o Envelhecimento] (2010) e *Above Me the Wide Blue Sky* [Por Cima de Mim o Amplo Céu Azul] (2013). Enquanto estes três projetos diferiam significativamente ao nível dos seus desafios dramáticos, havia uma circulação de ideias respeitantes à relação entre processos orgânicos e humanos e a natureza: *An Infinite Line: Brighton* [Uma Linha Infinita: Brighton] era uma exploração

da luz e da paisagem de Brighton; *On Ageing* [Sobre o Envelhecimento] teve como ponto de partida o envelhecimento e *Above Me the Wide Blue Sky* [Por Cima de Mim o Amplo Céu Azul] explorava a relação do ser humano com a natureza e o seu meio.

De um ponto de vista dramaturgico, a ideia não era criar uma estrutura ficcional, ‘dramática’ ou representacional com uma história e personagens, mas, em vez disso, perguntar: como é que nós podemos criar um evento que não é *sobre* o envelhecimento, a natureza ou a luz, mas que, por sua vez, transmite estes fenómenos como *processos dinâmicos e complexos*: Como é que se caracteriza um princípio dramaturgico originário de um *ecossistema*? O que é que significaria imaginar a *performance* a ‘comportar-se’ como *o estado do tempo*; o que é que significaria escrever um texto de acordo com o movimento de *erosão*; o que é que significaria visualizar a estrutura representacional em termos de *entropia* ou conceber uma dramaturgia que espelhasse o *processo biológico de envelhecimento*? O ponto de partida dramaturgico foi, portanto, não o que poderíamos dizer *acerca* destes, mas, ao invés, foi o de extrapolar *processos*: como é que eles se comportam e que padrões, sistemas de organização ou princípios orientadores sugerem. Com referência às três produções de *Fevered Sleep*, irei abordar como as ideias relacionadas com a natureza informaram o desempenho da dramaturgia.

Finalmente, irei reunir as duas partes numa discussão a que Fuchs e Chaudhuri, em relação ao seu conceito de dramaturgia paisagística, se referiram como o ‘espectador de perspectiva’ (2002:7). Na parte final do artigo, considerarei a implicação do discurso atual sobre a natureza, a ecologia e a paisagem na relação entre a obra e o observador (ou espectador) nas artes.

Dramaturgia e Paisagem – um novo paradigma dramaturgico

Não é um exagero que as observações do filósofo grego Aristóteles sobre a composição dramática na sua *Poética* (350 a.C.), as quais foram efetivamente formalizadas numa estrutura dramática específica por Gustav Freytag em *Die Technik des Dramas* [A Técnica do Drama](1863), tenham sido historicamente consideradas como a espinhal medula do pensamento dramaturgico. Todavia, com a mudança das práticas de representação houve uma necessidade acrescida de articular alternativas ao paradigma aristotélico. Assim, o *Teatro Pós-Dramático* (1999, na tradução alemã, e 2006, na inglesa) de Hans-Thies Lehmann; *Death of Character* [A Morte da Personagem] (1996) de Elinor Fuchs; o artigo ‘A Visual kind of Dramaturgy’ [‘Uma Forma Visual de Dramaturgia’] (1997) de Knut Ove Arntzen e o pequeno, mas influente artigo ‘New Dramaturgy’ [‘Nova Dramaturgia’] (1996) de Marianne Van Kerkhoven são apenas algumas tentativas para articular um novo paradigma dramaturgico. Enquanto os escritores diferem no seu uso da terminologia, dos exemplos e ênfases, um tema comum que emerge é a noção de uma abordagem *espacial* à composição; a estrutura representacional aristotélica subordina os elementos teatrais de uma composição a um elemento *central* (por exemplo, o enredo ou mito), ao passo que um novo paradigma dramaturgico coloca os elementos individuais a um mesmo nível. O ensaio de Michel Foucault ‘De Outros Espaços’ (1967) pode ampliar a nossa compreensão de ‘espacial’;

ele descreve, de forma interessante, ‘espacial’ em termos de simultaneidade, justaposição, contiguidade, dispersão e uma ‘rede que conecta pontos’ (Wiles 2003:7). Isto repercute a sugestão de Umberto Eco de que, na obra em aberto, os elementos individuais devem ser percebidos em termos de uma *rede de relações* (Eco 1965:10). O evento teatral não pode mais ser experienciado como um contínuo no tempo e no espaço, ao invés os públicos são convidados a lidar com a simultaneidade, os fragmentos, a justaposição e as realidades temporais e espaciais diferentes; eles são, para utilizar uma expressão de Marianne Van Kerkhoven, convidados a enfrentar a complexidade.

Em 1936, Gertrude Stein proferiu uma palestra intitulada ‘Plays’ [‘Peças’], na qual ela explicava que as suas peças eram como ‘paisagens’. Com isto, ela não quis dizer que as suas peças eram *acerca* de paisagens, mas antes ela utilizou a paisagem como uma imagem para descrever uma abordagem composicional. Ela sugeriu que numa paisagem os elementos estão *relacionados uns com os outros* e o observador retém toda a imagem com um olhar. Falando em termos composicionais, uma paisagem é, observa Chaudhuri, um ‘campo visual disperso’ (2002:15). A ideia é que nós olhemos para uma paisagem, ou, na verdade, uma pintura, e que os nossos olhos passeiem e vagueiem através de um campo disperso, ao mesmo tempo que nós organizamos e juntamos os diferentes ‘componentes’ num quadro geral. O observador é, assim, envolvido num ato de *composição ao reunir* os elementos de um plano amplo e, portanto, aberto, por assim dizer. O que aqui está a ser invocado é que a ‘paisagem’ denota uma abordagem ‘espacial’, onde, ao invés de se revelar através de uma sequência temporal (uma coisa segue-se à outra), os elementos podem existir simultaneamente no mesmo quadro.

Antes de continuar as considerações sobre o que é interessante acerca da visualização da dramaturgia através da lente da paisagem, farei uma pausa nos problemas conceituais específicos que se levantam quando usamos o termo paisagem. Pode ser um caso do ‘que está numa palavra’, contudo quando começamos a analisar as implicações conceituais de paisagem, descobrimos que ‘paisagem’ e a dramaturgia aristotélica estão construídas sobre a mesma base, com denominadores comuns, por exemplo a obsessão por uma composição em perspectiva, em que as particularidades e as irregularidades estão subordinadas e reorganizadas com o intuito de servir uma estrutura maior.

Os paralelismos entre teatro e paisagem foram sinalizados por diferentes estudiosos, mais notavelmente por John Jackson cujo ensaio ‘Theatre and Landscape’ [‘Teatro e Paisagem’] (1954) assinala que o conceito de paisagem emerge no período em que o teatro se começou a desenvolver como uma forma de arte de palco, nos finais do século XVIII e no início do século XIX; há similitudes entre a nova ênfase teatral em cenas compostas, no ‘espaço regulado’, no cenário ilusório e no arco do proscénio do palco, enquanto estrutura que separa o auditório do mundo teatral, e as implicações do conceito de paisagem. Denis Cosgrove escreve que a paisagem é uma construção e uma composição do mundo e, assim, ‘a paisagem é uma forma de ver o mundo’ (1984:13). Ele continua a dizer: ‘A paisagem não é meramente o mundo que nós vemos, é uma construção, uma composição desse mundo’ (13).

Cosgrove escreve que, entre o início do século XV e os finais do século XIX, ‘a ideia de paisagem apareceu para mostrar a representação artística e literária do mundo visível, o cenário (literalmente aquilo que é *visto*) que é visualizado pelo espectador’ (1984:2) e, portanto, na pintura paisagística clássica, a natureza e a paisagem são apresentadas de tal forma que fazem com que o observador sinta que as pode agarrar (e controlar) com um único olhar. Petra Halkes comenta: ‘As pinturas paisagísticas tradicionais têm, geralmente, mostrado um cenário, uma vista, um panorama; a terra é colocada diante do espectador com clareza geométrica. O primeiro plano, o segundo plano e o plano de fundo estão organizados de acordo com os princípios da perspectiva’ (citado em Bal 2007:158).

A paisagem, defende Barrell, é, numa primeira instância, ‘a palavra de um pintor’ que denota o ato de organizar a natureza numa estrutura pictórica (1972:1). No entanto, em vez de ser um meio para uma ‘representação realística’ (da natureza), a organização em perspectiva era, como nota Cosgrove, sobre a afirmação do controlo espacial: ‘Na pintura paisagística, as formas de relevo, as árvores e os edifícios poderiam ser alterados ao nível da sua posição e escala, poderiam ser introduzidos ou removidos, de forma a estruturar e compor uma cena aparentemente realística e exata’ (1984:21). E John Barrell observa, relativamente à pintura paisagística do século XVIII: ‘Para o artista pintar a natureza, ou um poeta descrever uma paisagem que tenha visto, iria, inevitavelmente, rearranjar, num grau muito elevado, aquilo que viu, de forma a satisfazer as exigências composicionais da estrutura’ (1972:11).

Assim, similar ao paradigma aristotélico, em que ‘o enredo é o mais importante’ (Aristóteles), o conceito de paisagem incorpora uma obsessão com uma forma particular de composição, em que os componentes se encontram ao serviço da estrutura geral. Ao invés de se observar as particularidades dos ‘elementos’ e, depois, encontrar uma estrutura que consiga manter as suas diferenças, os elementos são configurados para se enquadrarem na estrutura. Por outras palavras, se considerarmos as implicações históricas e conceptuais da paisagem, percebemos que, de facto, não desafiam o paradigma aristotélico, tal como Fuchs e Chaudhuri defendem, bem pelo contrário. Contudo, se não tivermos em conta a bagagem conceptual e, por sua vez, considerarmos a paisagem em termos de uma qualidade espacial, então veremos como poderá funcionar enquanto alternativa a Aristóteles.