

A dramaturgia e a história do paisagismo e dos processos de desenvolvimento

Estocolmo, SADA, 2016

(Versão curta)

“Entre o tempo e o espaço: como a paisagem e a performance podem criar um novo sentido de realidade.”

Autor – António Salgado, ESMAE, Porto, Portugal

Tema: Análise e discussão de dramaturgia, história do paisagismo e respetivos usos na paisagem, por meio de atividades artísticas e performativas, assim como das possibilidades de colaboração entre arquitetos paisagísticos, responsáveis pelo planeamento e artistas.

Este documento pretende explorar a riqueza das informações que o meio envolvente contém acerca da sua própria estrutura e dinâmica, sendo a principal proposta teórica o facto de estas informações estarem diretamente disponíveis ao perceptor e o facto de as atividades artísticas e performativas poderem contribuir para criar e aumentar a consciência dessas referências, sem que seja necessário o recurso a uma série de etapas inferenciais.

Gibson (1960, 1979) refere que para se perceber um ambiente estável é necessário que se identifiquem elementos constantes e invariáveis no ambiente visual e acústico. A performance, neste caso a performance musical, pode atuar como um mensageiro da história e das informações contidas na paisagem¹ ou, com recurso à teoria e arquitetura paisagística, criar um novo sentido de realidade através do processo dramático de produção de significado. A interceção entre a

¹ Todas as características perceptíveis de uma área rural ou porção de terra, que são frequentemente contempladas pelo seu apelo estético.

teoria/arquitetura paisagística e as artes performativas/culturais será mais vantajosa se a troca de conhecimentos for recíproca, sobretudo no sentido de se criarem novas realidades artísticas e paisagísticas que envolvam as comunidades locais na discussão da realidade do seu próprio tempo e espaço existencial, bem como dos respectivos processos de desenvolvimento.

Schechner (2002), autor da obra *“Performance Studies: An Introduction”* (*Estudos de performance: Introdução*), refere que os estudos de performance se debruçam sobre duas categorias distintas:

A. Performance artística e

B. Performance cultural.

Na primeira categoria – performance artística – a performance é considerada uma forma de arte, como por exemplo: performance a solo, arte performativa, performance musical, performance literária, narrativa dramática, peças de teatro e poesia performativa.

Na segunda categoria – performance cultural - incluem-se eventos quotidianos em que são expressos valores culturais por perpetuação, como por exemplo: rituais (paradas, cerimónias religiosas, festivais comunitários, narração controversa de histórias, etc.), representação de papéis sociais e profissionais e representações individuais associadas a questões de raça, género, sexualidade e classe social.

Schechner (2002) classifica os estudos performativos como uma "interdisciplina" ou "pós-disciplina", contudo, no âmbito desta análise, os estudos performativos deverão ser considerados como uma “polidisciplina” ou “multidisciplina”, na medida em que a multiplicidade das suas disciplinas, métodos e áreas de estudo (em investigação criativa na área da performance) promovem e propõem a emergência de novas realidades e entidades, que poderão resultar do *processo de devir do evento multidisciplinar* das diferentes áreas envolvidas. Recorrendo a teorias da arte performativa, incluindo estudos de performance musical e de teoria e arquitetura paisagística, o processo teórico adotado por todos os envolvidos no projeto *Meeting Places*, desenvolvido ao longo dos últimos anos,

pretende estabelecer a ponte entre estas duas categorias, criando uma nova e promissora área de investigação, que já deu origem a reflexões de relevo, a estudos importantes e a excelentes resultados em matéria de práticas performativas.

Depois de todo este trabalho conjunto, no âmbito do projeto *Meeting Places* – cujo objetivo é promover experiências, conhecimentos, métodos e modelos, na fronteira entre a teoria e arquitetura paisagística e as artes performativas – tornámo-nos bastante conscientes da forma como a paisagem (natural ou urbana) influencia e é influenciada pela vida e pelo quotidiano, onde são expressos valores culturais e artísticos para efeitos de perpetuação e pelo prazer que conferem à humanidade.

Também o som, (de origem humana ou não; musical ou não musical), influenciou e foi influenciado, desde sempre, pelo Espaço. A História, quer mitológica, quer factual, diz-nos que desde as paisagens naturais selvagens e agrestes às paisagens naturais organizadas e bem estruturadas e desde o espaço urbano não planeado à arquitetura urbana planeada e organizada, a estrutura e dinâmica paisagísticas sempre influenciaram, e foram influenciadas, pela produção sonora, pelo som humano, pela música e pela performance musical. Conhece-se bem a influência da paisagem no fabrico de instrumentos musicais e no canto humano, adaptados de forma a ultrapassarem os obstáculos impostos pela natureza. Alguns exemplos disso são a trompa alpina e os chamamentos dos pastores, cantando para chamar o gado ou para comunicar com vizinhos distantes, como é o caso do Tirolês Alpino (uma técnica vocal usada em várias culturas em todo o mundo, por vezes também com outros propósitos).

A paisagem (natural e urbana) está presente desde tempos imemoriais, sendo influenciada e marcada por mitos humanos e pela performance musical associada às cerimónias mitológicas e religiosas. *Anfião* ergueu as defesas de Tebas com os acordes musicais da sua lira e as paredes de Jericó foram derrubadas pelo som das sete Cornetas (trompas) e pelos clamores do povo de Josué (contrariamente às evidências arqueológicas de que Josué não combateu na batalha de Jericó e de que não foram derrubados muros). Na Caverna que ribomba o medo ancestral dos homens pela Escuridão o homem primitivo usou, intuitivamente, a reverberação do Som nas

paredes para invocar os deuses nas suas cerimónias religiosas. Estas histórias e mitos, por mais cândidos que pareçam, representam a importância que a humanidade atribui, desde a antiguidade, à interação entre o som e o espaço, entre a música e a paisagem, e à forma como estes elementos se influenciam mutuamente.

O mito nasce da confusão que reina entre estes dois elementos de composição: os *olhos* e os *ouvidos*.² Os *olhos* captam, distinguem, restringem, esboçam e estabelecem a ortodoxia da Razão; os *ouvidos* fluem, congregam, criam continuidade, têm uma função anafórica³ e inspiram a heterodoxia da Vida. Estas duas noções de espaço/tempo são diametralmente opostas: uma é centrípeta e a outra é centrífuga. Contudo, sempre existiram relações miméticas entre ambas. A composição sonora (música) trouxe para o seu domínio, aparentemente, a ortodoxia da Razão e do Espaço, enquanto a composição espacial (arquitetura) trouxe para o seu domínio, também aparentemente, a heterodoxia da Vida e do Som.⁴

A harmonia universal de Pitágoras, por exemplo, recorre a uma relação mimética com a harmonia celestial. Além disso, muitas doutrinas de harmonia musical recorrem a proporções divinas e humanas para explicarem aspetos da sua arte de composição. Deste ponto de vista, os processos miméticos entre as duas artes de composição são, aparentemente, infinitos. No entanto, e apesar das diferenças radicais entre ambos, estes processos miméticos permitem inferir que existirão pontos de saída, linhas de fuga que permitem que os processos de comunicação expressiva e de produção criativa fluam entre ambos os tempos/espacos.

Um desafio interessante – para esclarecer o novo sentido de realidade, que flui através do processo dramatúrgico da produção de significado na fronteira entre a

² Ver M. Dufrenne. (1987). *L'oeil et L'oreille*, Éditions de l'Hexagone et Mikel Dufrenne. ISBN 2-89006-258-9. e Bruno Saner. *La ville comme scène* / Bruno Suner, Valeur(s) 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=RGn7nTFE0j0> 5 9 2016 21.12.

³ See Kristeva, J. (1979:75, 76). *Le Geste, pratique ou communication*. In *Pratiques et Languages Gestuels*. Ed. Librairie Didier et Larousse. Trad: Manuela Torres. Editorial Vega, Lisboa, 1979.

⁴ Existem vários exemplos, desde as estátuas falantes e os canais acústicos de Athanasius Kirche (século XVII) às arquiteturas musicais contemporâneas de Xenakis.

teoria e arquitetura paisagística e as artes performativas/culturais – seria encontrar, para cada espaço/tempo, as linhas de fuga (*land-scape lines*) que vale a pena seguir para promover a comunicação criativa e a liberdade expressiva nas atividades de performance artística, cultural e musical e no processo dramatúrgico artístico/cultural da produção de significado paisagístico.⁵

Por outro lado, considera-se frequentemente que a *paisagem* tem uma função contextual, como que em ‘cenário’ onde se apresentam peças de teatro e performances musicais. De facto, ao longo da história, a *paisagem* desempenhou este papel contextual. No entanto, reduzi-la apenas ao estatuto de “Cenário” é dizer muito pouco acerca da sua função e *significado*, passado e presente, bem como do seu potencial futuro.

O desafio de levar este novo *significado* até à fronteira entre a performance artística/cultural e a teoria e arquitetura paisagística, tem sido a força motriz do projeto de longo-prazo *Meeting Places - Música, Teatro e Paisagem*⁶, partilhado pela Stockholm Academy of Dramatic Arts, Swedish University of Agricultural Sciences (SLU), Malmö Academy of Music (Suécia), University of Winchester, (Inglaterra), e Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE) (Porto, Portugal).

Uma das ideias centrais deste projeto de investigação é envolver a *paisagem* no

⁵ Deleuze, G.e Guattari, F. (1980:161) explicam: “Eis então como deve fazê-lo: Instale-se num estrato, experimente as oportunidades que ele tem para oferecer, encontre um lugar favorável, encontre movimentos potenciais de desterritorialização e possíveis linhas de fuga, vivencie-os, crie conjunções de fluxos, aqui e ali, experimente, segmento por segmento, os contínuos das intensidades, e tenha sempre uma pequena porção de terreno nova. É através de uma relação metódica com os estratos que se conseguirão libertar linhas de fuga, fazendo com que os fluxos conjugados passem e se evadam, criando intensidades contínuas num Corpo sem Órgãos (CsO).”

⁶ Erlingsdotter, S. (2013). Retirado do folheto da Ópera *Fairy Queen* de Purcell, do curso de pós-graduação em Ópera da ESMAE: “O projeto foca-se na forma como uma experiência artística pode encarar uma experiência paisagística, criar novas experiências culturais e naturais, novos espaços cénicos e novos pontos de encontro. O conceito de interação entre a audiência e os atores muda radicalmente quando a paisagem deixa de ser encarada como um pano de fundo/cenário para um evento ou performance teatral e passa a ser encarada quanto às suas características e camadas históricas, envolvendo-se o espaço com as pessoas, com os recursos, com a história e com o património e conferindo à audiência/participantes o estatuto de cocriadores. Os visitantes e a audiência podem tornar-se participantes e cocriadores? Quais as implicações dessa mudança para os atores e para os participantes? O projeto foca-se no encontro entre a música, o teatro e a paisagem, em que as experiências/eventos reais e concretos constituem um ponto de cristalização para a promoção de conhecimentos, experiências e modelos de desenvolvimento, na fronteira entre as Artes performativas e a arquitetura paisagística.”

processo prático da performance artística e cultural, na história das comunidades e na formação das audiências. A paisagem não deve ser encarada apenas como uma “vista” ou como um “cenário”, mas antes como um *recetáculo* de acontecimentos artísticos e culturais, pois também tem sido influenciada, ao longo da história, pela comunidade de pessoas que nela viveram, vivem e viverão no futuro. Neste sentido, um dos objetivos do projeto é analisar a forma como as audiências se podem tornar participantes e cocriadoras de acontecimentos culturais e artísticos, em vez de meros espetadores. O projeto também pretende explorar a forma como as diferentes camadas históricas da paisagem podem criar um novo contexto para a performance artística e cultural, transmitindo à audiência um novo significado de todo o acontecimento e proporcionando uma experiência emocionante, libertando a performance do processo semiótico.⁷

Quer seja edificada pela humanidade, quer esteja no seu estado selvagem, a *paisagem* pode sempre ser encarada e, potencialmente funcionar como um *Khora matricial*, ou seja, um lugar ou um sítio onde podem acontecer ou surgir eventos ou onde podem criar-se deliberadamente eventos performativos artísticos e culturais.

Utilizada originalmente para aludir ao território fora da *Pólis*, na Grécia antiga, a palavra grega *Khôra* evoluiu – posteriormente - na filosofia de Platão, para o conceito de *recetáculo*, um substrato material, um intervalo de existência.

Para Platão, *Khora* não se prende com um “existir” ou “não existir”, não é “tangível” nem “inteligível”, situa-se entre os dois mundos, é como que uma substrutura, um substrato, um crivo, um caminho emaranhado através do qual tudo passa, mas no qual nada se retém.⁸ Com base neste conceito de Platão, Martin Heidegger (1959) também faz alusão ao *Khora* como uma “clareira” em que o “ser”

⁷ Ver nota na pp. 7

⁸ Projeto colaborativo de Derrida com o arquiteto Peter Eisenmann, na obra *Chora L Works*: Jacques Derrida e Peter Eisenman (1997) propuseram a construção de um jardim no Parc de la Villette, em Paris, que incluísse um crivo, ou uma estrutura semelhante a uma harpa, o que Derrida considerava uma metáfora física das propriedades do *recetáculo* do *Khora*. O conceito do *Khora*, distinguido pelas suas propriedades intangíveis, ter-se-ia tornado numa realidade tangível se o projeto se tivesse concretizado.

acontece. Inspirado na filosofia de Heidegger, da diferença entre os conceitos de *Sein* (ser) e *Da-sein* (ser-aí), Nader El-Bizri (2004) emprega o termo *Khora* para designar o evento radical de uma diferença ontológica entre “ser” e “seres”.⁹ Com base em todos estes conceitos, a *paisagem* poderia ser considerada como um *recetáculo* de performances artísticas e culturais.

Partindo do texto de Derrida (1993) – *Khora* – poderíamos ir mais além e sugerir que a paisagem, tal como a concebemos – na fronteira entre as Artes performativas e a teoria e arquitetura paisagística – também pode ser concebida como algo mais do que um espaço neutro ou um enquadramento concetual, uma espécie de *alteridade* radical que “dá um lugar” ao ser, criando um “espaço/tempo” onde podem existir novas existências artísticas e culturais, onde podem acontecer novas performances artísticas/culturais, onde pode ser concebido, de modo primordial, um novo significado artístico, antecipando aquilo que Julia Kristeva designa como a atividade de emancipação do processo semiótico (Kristeva, 1984).¹⁰

Neste sentido, a *paisagem* não é tanto um domínio físico demarcado, ou um ‘cenário’ ornamental, mas antes o espaço/tempo de uma relação complexa entre o ator, a audiência e as expectativas e a consciência artística, cultural e política partilhadas por ambos.

⁹ As reflexões de El-Bizri's (2004) a respeito do “*Khora*” serviram de base para as reflexões sobre os conceitos de *habitação*, *ser* e *espaço* no pensamento de Heidegger, bem como para a evolução das conceções de *espaço* e *lugar* na teoria da arquitetura e na história da filosofia e da ciência, com especial foco na geometria e na ótica.

¹⁰ Conforme explicado em *The History of Women in Philosophy* (A História da Mulher na Filosofia) de Augustine Perumalil (2009), Kristeva refere que “a semiótica está intimamente relacionada com a fase infantil pré-Edipiana, referida na investigação de Freud, Otto Rank, Melanie Klein, na teoria psicanalítica da relação de objetos britânica e na fase anterior à fase do espelho, referida na investigação de Lacan. É uma esfera emocional, ligada aos instintos, que reside nas fendas e na prosódia da língua e não no significado denotativo das palavras.” Também na obra *Julia Kristeva and Feminist Thought* (Julia Kristeva e o Pensamento Feminista) de Birgit Schippers (2011), a semiótica é associada à esfera musical, poética, rítmica e a qualquer esfera que não possua uma estrutura ou um significado. A semiótica está estreitamente ligada ao “feminino” e representa o estado infantil, indiferenciado, da fase anterior à fase do espelho.

Por outro lado, conforme referido anteriormente, Gibson (1960, 1979) refere que uma percepção estável do ambiente requer a identificação de elementos constantes e invariáveis no ambiente visual e acústico. De acordo com esta teoria, o meio envolvente é rico em informações acerca da sua própria estrutura e dinâmica, informações essas que estão diretamente disponíveis ao perceptor.

Apesar da informação disponibilizada pelo meio envolvente acerca da sua própria estrutura e dinâmica, a informação "captada" depende não só da sensibilidade do perceptor, mas também do *substrato* que é apresentado ao perceptor. Substrato, por definição, é uma substância, um estrato subjacente a algo, ou algo onde ocorre algum processo em particular.

Tomando de empréstimo o conceito de Antonin Artaud (1932, 1946, 1947), Derrida (1998) argumenta que o *Subjectile* (termo francês para substrato) de Artaud funciona como o *Khora* de Platão, é simultaneamente a base e o suporte: “...tem duas situações (...) e pode assumir o papel de sujeito ou de objeto – embora não seja nem um, nem o outro”.

Derrida (1998) defende que o *subjectile* funciona como uma “hipótese” no que diz respeito à relação entre o sujeito e objeto da arte e é, ele próprio, um *subjectile*.¹¹ Derrida (1998) defende que o *subjectile* funciona como uma hipótese e é, ele próprio, um ‘subjectile’.

“Subjectile, a palavra ou a coisa, pode assumir o papel de sujeito ou de objeto – não sendo nem um, nem outro.”

Tendo esta interpretação de *substrato* em conta, assim como a abordagem que considera o *substrato* um estrato no qual pode ocorrer um processo em particular, poderá inferir-se que a *paisagem*, enquanto fronteira entre as artes performativas e a teoria/arquitetura paisagística nem sempre transferiu o mesmo tipo de informação ao perceptor. Esta informação situa-se numa dimensão *entre* o sujeito e o objeto, *entre* o

¹¹ Derrida J., and Thévenin, P. (1998). *The Secret Art of Antonin Artaud*. Caws, Mary Ann, The MIT Press.

perceptor e o processo percecionado, e nem sempre desencadeou o mesmo tipo de produção de significado, nem sempre produziu a mesmas conjunções de fluxos, nem tão pouco a mesma atividade de emancipação do processo semiótico. A informação *altera-se*, é nómada, muda de rumo, muda de caminho, muda as suas *linhas de fuga*, muda as suas fronteiras, alterando-se com a evolução dos tempos, de acordo com as características cartográficas em que se insere.¹²

Desta forma, poderá admitir-se que a *paisagem*, pelos seus diferentes processos cartográficos ao longo das eras e variadas e distintas interações espaço-temporais, deu lugar, no seu processo evolutivo, a variados e distintos *processos de sub-substrato*. Consequentemente, os elementos constantes e invariáveis no ambiente visual e acústico do perceptor também mudaram, evoluíram e são, agora, interpretados de forma diferente, de acordo com o atual *substrato paisagístico* específico e com os processos singulares de produção semiótica e de significado envolvidos em cada processo de desenvolvimento paisagístico em particular.

Neste sentido, proponho a utilização do termo *Land-Scape-Substratum*¹³, nesta abordagem entre a fronteira das artes performativas/culturais e a teoria e arquitetura paisagística, em alternativa ao conceito sugerido anteriormente de *Matricial-Khôra-Landscape* (ou *paisagem substrato*).

Neste novo contexto performativo “entre fronteiras” (*borderline*), a *paisagem* é mais do que um domínio físico, mais do que uma vista e mais do que um “cenário” onde são realizadas ou apresentadas performances artísticas/culturais às audiências, assume-se antes como um *lugar de encontro* onde a interação entre o ator e a

¹² Há uma forte ressonância nas palavras de Brook (1968) e uma explicação das categorias em que as performances se podem inserir. Por vezes, são um *happening*, procurando quebrar todas as barreiras da razão; por vezes uma *Verfremdung*, procurando suscitar um estado de atenção plena; outras vezes são *Holly*, tornando perceptível o impercetível, lidando com impulsos ocultos, um ato de comunicação entre o ator e a audiência que surge da necessidade da partilha de emoções; também podem ser *Rough*, lidando com eventos e ações reais que afetam a audiência; ou *Immediate*, materializando-se no presente, e ocorrendo quando a audiência está a reagir ao acontecimento em palco, permitindo uma transição entre o que está a acontecer no palco o que está a acontecer nos corações de cada indivíduo da audiência naquele momento específico.

¹³ Para mais informações sobre estratificação e processos de estratificação, ver: Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*, 1980/1987. Os autores concebem a ontologia em termos geológicos, em vez de usarem o conceito de ‘ser’, experimentam o conceito de *land* (terreno) e os respetivos estratos psicoquímicos, orgânicos e antropomórficos.

audiência se altera radicalmente, é um *processo semiótico* em que todos os participantes se envolvem de forma expressiva, num ato de libertação, de atenção plena e politicamente interventivo, sendo capazes de gerar transformações fundamentais nas suas próprias comunidades, no espaço/tempo em que existem e, não menos importante, nos seus processos de desenvolvimento.

Bibliografia

Artaud, A. (1932, 1946, 1947). *Selected Writings* (ed.) Susan Sontag (1988), Berkeley: University of California Press. And see: Paule Thevenin (1986) records the source as 'Text of February 1947, written by Artaud at Ville-Évrard, pp. 25.

Brook, Peter (1968). *The empty space*. London: Penguin. pp. 11. ISBN 0141189223. 2008.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*, 1980/1987. Trans. Brian Massumi. London and New York: Continuum, 2004. Vol. 2 of *Capitalism and Schizophrenia*. 2 vols. 1972-1980. Trans. of *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit. ISBN 0-8264-7694-5. Derrida J. (1993). *Khora*, Paris: Galilee 1993

Derrida, J. & Eisenman, P. (1997). *Chora L Works*. The Monacelli Press. Edited by Jeffrey Kipniss and Thomas Leiser.

Derrida J. & Thévenin, P. (1998). *The Secret Art of Antonin Artaud*, Caws, Mary Ann, The MIT Press, 1998.

Dufrenne, M. (1987). *L'oeil et L'oreille*, Éditions de l'Hexagone et M. Dufrenne. ISBN 2-89006-258-9

El-Bizri, N. (2004). "*ON KAI KHORA: Situating Heidegger between the Sophist and the Timaeus*" *Studia Phaenomenologica*, Vol. IV, Issue 1-2 (2004), pp. 73–98. *Nader

Gibson, J.J. (1960). *The Concept of the Stimulus in Psychology*. The American

Psychologist 15/1960, 694–703.

Gibson, J.J. (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin. [ISBN 0898599598](#) (1986)

Heidegger, M. (1959). *An Introduction to Metaphysics*. Trans. R. Manheim. New Haven: Yale University Press, 66.

Kristeva, J. (1979). *Le Geste, pratique ou communication*. In *Pratiques et Langues Gestuels*. P. 75/76. Ed. Librairie Didier et Larousse. Trad: Manuela Torres. Editorial Vega, Lisboa, 1979.

Kristeva, J. (1984) *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia University Press. pp. 26.

Perumalil, A. (2009) *The History of Women in Philosophy*. Global Vision Publishing House. Publication City/Country New Delhi, India. ISBN10 8182202744. ISBN13 9788182202740.

Plato. (1925). *Timaeus*, 48e4. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 9 translated by W.R.M. Lamb. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925.

Schechner, R. (2002). *"Foreword: Fundamentals of Performance Studies"* Nathan Stucky and Cynthia Wimmer, eds., *Teaching Performance Studies*, Southern Illinois University Press, 2002.

Schippers, B. (2011). *Julia Kristeva and Feminist Thought*. Publisher: Edinburgh University Press; 1 edition (April 15, 2011). ISBN-10: 0748640894. ISBN-13: 978-0748640898.

Thevenin, P. (1986). *Derrida, Jacques, Antonin Artaud, Dessins et Portraits*. Gallimard, pp. 25.