



Cenografia expandida a partir do sul Por uma perspectiva decolonial da linguagem, prática e estética espaço-visual

*Expanding scenography from the South
Toward a decolonial perspective on the language
and practice of spatial-visual aesthetics*

*Escenografía expandida desde el Sur
Por una perspectiva decolonial sobre el
lenguaje, la práctica y la estética espacio-visual*

Renato Bolelli Rebouças

Renato Bolelli Rebouças

Cenógrafo, diretor de arte, figurinista, artista multimeios, curador, educador e pesquisador junto ao Laboratório de Práticas Performativas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor e Mestre em Cenografia pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Arquiteto formado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).



Resumo

Entre as atuais definições da cenografia, investigaremos, a partir de uma perspectiva do Sul Global, o conceito de cenografia em campo expandido, cuja prática acontece fora do edifício teatral, numa relação ambiental. A partir da ideia de uma epistemologia do Sul, defendida pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos, são apresentados e analisados diferentes aspectos desses fazeres em suas múltiplas linguagens e conceitos, utilizando referências e exemplos de pesquisas realizadas em países latino-americanos, como o Brasil, além de África do Sul, Índia e Grécia.

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

Abstract

Among the current definitions of scenography, this study will investigate the concept of scenography in the expanded field from a perspective of the Global South, whose practice takes place outside the theater in an environmental relationship. Based on the idea of an epistemology of the South, defended by sociologist Boaventura de Souza Santos, this study will describe and analyze aspects of these practices in their multiple languages and concepts, using references and examples of researches carried out in Latin American countries (such as Brazil), South Africa, India, and Greece.

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

Resumen

Entre las definiciones actuales de escenografía, se analizará el concepto de escenografía desde una perspectiva del Sur Global en un campo amplio, cuya práctica se desarrolla fuera del edificio del teatro en una relación con el ambiente. A partir de la epistemología del Sur, defendida por el sociólogo Boaventura de Sousa Santos, se presentan y analizan diferentes aspectos de estas prácticas en sus múltiples lenguajes y conceptos, utilizando referencias y ejemplos de investigaciones realizadas en países latino-americanos, como Brasil, además de Sudáfrica, India y Grecia.

Palabras clave: Escenografía expandida, Precariedad, Performatividad, Materialidad, Sur Global.

A expansão da cenografia¹

A investigação das práticas cenográficas contemporâneas tem proporcionado, especialmente nos últimos 30 anos, uma arena viva e complexa para a criação, produção, discussão e teoria do fazer artístico, envolvendo diferentes procedimentos e formas de trabalho que vão além do próprio conceito tradicional de cenografia, apesar de seu âmbito múltiplo². A cenografia ampliou seu alcance como um campo de conhecimento, um território de investigação, “um local de memória, um local de ação e um modo de mapeamento” (Aronson, 2012, p. 12), envolvendo diferentes espaços, locais, públicos, regiões e comunidades, com um caráter socializador e relacional, muitas vezes imersivo. Para Sodja Lotker (2016, p. 8), a cenografia passa a ser entendida “como meio: como um modo de fazer as coisas, como uma forma de pensar”.

Para as práticas fora do palco cênico italiano, a compreensão do fazer cenográfico se desdobra, ampliando sua própria definição, como é possível identificar nas expressões **espaço cênico**, **ambiente cênico** ou **arquitetura cênica** – utilizadas por diversos(as) encenadores(as) –, ou mesmo a noção de **cenografia ambiental** (*environmental scenography*), proposta por Arnold Aronson (2018, p. 8) a partir da definição de Richard Schechner (1994), segundo a qual o posicionamento do espectador é “de alguma forma incorporado ou cercado pelo enquadramento das cenas, ou por vários enquadramentos distintos”. A noção de *site-specific*, vinda das artes visuais, também é incluída nessa expansão, como é possível observar, por exemplo, no trabalho de Mike Pearson junto ao grupo de teatro Brith Gof em Aberystwyth (Reino Unido), além de muitos(as) outros(as) criadores(as). Segundo ele, “a performance *site-specific* carrega possibilidades de responder e interrogar uma variedade de preocupações espaciais atuais”, e bem como “de investigar a dimensão

1 Este tópico foi desenvolvido a partir do artigo “Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul”, publicado na Revista Urdimento em setembro de 2022. Tal texto é resultado da tese de doutorado “Espaços e materiais residuais em potência performativa: Cenografia expandida do Sul” (2021), defendida no Laboratório de Práticas Performativas do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, em parceria com o Depto. de Performance Studies da Tisch School of the Arts/New York University (NYU), onde fui pesquisador visitante entre 2018 e 2019.

2 Alguns pesquisadores têm destacado, teorizado e debatido tais transformações, como Hans-Thies Lehmann, Marvin Carlson, Arnold Aronson, Dorita Hannah, Sodja Lotker, Thea Brejzek, Rachel Hann, entre outros, buscando delinear a produção contemporânea.

espacial das identidades contemporâneas, representando escolhas formais e estéticas, mas também políticas” (Pearson, 2010, p. 8).

A ocupação de lugares pré-existentes – desde Artaud e o interesse por um “galpão ou celeiro qualquer”³ (Artaud, 1999, p. 82), passando pela obra de Tadeusz Kantor na Polônia, ocupando espaços banais e restos materiais destruídos pela guerra; pelo “círculo aberto” (Lecat; Todd, 2003, p. 2) de Peter Brook em ruínas e espaços abandonados; pela ocupação da Cartoucherie em Vincennes (França), pelo Théâtre du Soleil⁴; por Richard Schechner e o Wooster Group atuando no Performing Garage, ou, mais recentemente, pelo espetáculo *Sleep No More*, da companhia inglesa Punchdrunk, todos em Nova Iorque; entre inúmeros outros exemplos – tem demonstrado as possibilidades desse modo de criação. Ao ocupar outros espaços, as narrativas preexistentes referentes à sua história e condição tendem a dialogar e se sobrepor à dramaturgia ou roteiro, potencializando-os. Peter Brook (1970, p. 37), nesse sentido, argumenta que “as experiências teatrais mais vitais acontecem fora dos locais oficialmente construídos e utilizados para tal fim.”

Ao atuar em tais lugares, espaços públicos e a rua, o(a) cenógrafo(a) amplia sua forma de agir, na medida em que suas relações intensificam uma “dinâmica de posicionamento, relacionamento e diferença, como uma experiência plenamente corporificada” (Lotker, 2016, p. 12), numa interação que pode resultar tanto em encontros quanto em confrontos. Ele(a) passa a conceber sua própria escritura, vivenciando e organizando as diferentes performatividades da espacialidade, dos materiais, dispositivos e equipamentos manipulados pelos(as) técnicos(as), performers e até por ele(a) próprio(a), abrindo-se para a investigação de diversos campos espaço-visuais ligados a outras linguagens, desdobrando seus resultados em instalações, performances, objetos, imagens e vídeos que são apresentados em experiências contemplativas, imersivas ou interativas, variando escala, intenção, modo de operação, ativação e participação do público.

3 Referindo-se a um espaço existente único, “sem divisões ou barreiras de qualquer tipo”, resultando num envolvimento que “provém da própria configuração da sala”, Artaud aponta para um fazer teatral onde o espectador é colocado no “meio da ação, envolvido e marcado por ela”, em busca de uma situação ritual. (Artaud, 1999, p. 82).

4 Sua diretora, Arianne Mnouchkine, em 1989 introduziu o conceito de **espaço encontrado**, em entrevista concedida a Gael Breton. Citado por Oddey e White (2008).

Algumas dessas práticas têm sido denominadas como **cenografia expandida**, termo que vai além da noção de **desenho de cena** ou **design de cena** (*performance design*) e do fazer teatral em si, incluindo os processos de criação que determinam as relações espaciais, materiais e sensoriais do corpo (tanto do performer quanto do público) entre os ambientes, objetos e atmosferas. Seguindo o conceito criado por Rosalind Krauss (1984, p. 34) no ensaio “Escultura no campo ampliado”, “o campo estabelece ao mesmo tempo um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para um determinado artista ocupar e explorar”. Assim, os princípios da cenografia expandida surgem da ampliação e da reestruturação da cenografia e das novas configurações da cena, da performance ou da obra cênica a partir da qual ela surge, assim como dela e por ela inspiradas. Joslin McKinney e Scott Palmer (2017) apresentam essa expansão no livro *Expanded Scenography*, reunindo abordagens que exemplificam tal compreensão.

Nesse sentido, se a prática do desenho cenográfico no palco “se limita a ver este campo expandido apenas em termos de formas históricas da cenografia teatral; precisamos de uma nova estrutura para este novo campo” (Ibid., p. 1). A expansão da cenografia envolve, portanto, não apenas as relações estéticas e conceituais dos elementos que compõem a encenação/performance/obra, mas também seu contexto sociopolítico-cultural-econômico, seu imaginário, simbologias, modos de inserção e recepção. “Focada nos aspectos espaciais, multissensoriais e materiais da performance contemporânea” (Ibid., p. 2), a cenografia expandida amplia sua linguagem em uma prática transdisciplinar. “A cenografia expandida é ao mesmo tempo uma ferramenta, um sistema, um processo e um organismo gerador para a compreensão do ambiente complexo em que vivemos”, conclui Aronson (2017 apud McKinney; Palmer, 2017).

Entre as múltiplas vertentes dessa expansão, esses **ambientes imersivos** – muitos deles espaços preexistentes nos quais o público é inserido – desmaterializam a ideia da cenografia como elemento construído, visto de uma certa distância. A expansão da cenografia vai **do objeto à situação**, acontece no espaço-tempo. A partir do entendimento de que “a cenografia expandida não representa uma ruptura completa com a prática teatral, mas representa uma nova maneira de pensar sobre os aspectos espaciais, materiais e do design da performance” (McKinney; Palmer, 2017, p. 4),

ela refere-se diretamente aos lugares e territórios, tornando-se urbanizada, politizada, pertencente ao campo das relações e ao modo de vida, conectada à dimensão crítica da realidade não apenas pela representação do espaço, mas pelos agenciamentos que propõe.

McKinney e Palmer apontam três conceitos sobrepostos que ajudam a identificar as características da cenografia expandida: relacionalidade (as formas pelas quais a cenografia cria lugares de encontro e relações); afetividade (ligada a efeitos estético-sensoriais estabelecidos a partir de emoções pessoais); e materialidade (a sensação de texturas e materiais dos lugares, coisas e corpos). Nessa amplitude, compreende-se que “a cenografia comunica não apenas pelas suas características, mas também pelas suas atmosferas, cheiros, relações acústicas, materiais e técnicas, contextos, grupos sociais e suas intersecções” (Rebouças, 2022, p. 11). A obra não é nem a construção nem o espaço desenhado, concentrando sua potencialidade no diagrama de relações que produz no ambiente. O espaço cenográfico converte-se de representação ou suporte em agente de relacionamento. Nessa transição, verifica-se também uma mudança equivalente no público que, especialmente em experiências imersivas, adquire uma postura mais ativa, passando a percorrer os locais, explorando-os, em vez de apenas contemplá-los. Se os papéis e funções da cenografia são ampliados, a partir de que pressupostos imaginamos esta expansão globalmente?

Se a cenografia expandida está “reformulando os debates e mudando as epistemologias estabelecidas no discurso teatral e da performance e nos campos culturais, históricos, sociais e políticos relacionados,” como apontam Aronson e Collins (apud McKinney; Palmer, 2017, p. 3), essa amplitude configura – em diferentes países, regiões e condições socioeconômicas – uma multiplicidade de perspectivas e modos de ação, constituindo um campo de trabalho cada vez mais flexível, no qual as linguagens híbridas emergem de diferentes combinações, atravessando essa complexa rede de imaginários por dentro, na prática.

Se essa experiência dos **lugares em situação** pode funcionar do ponto de vista do hemisfério Norte e sua longa tradição do edifício teatral à italiana

com cena frontal⁵, como uma espécie de oposição à caixa cênica; do ponto de vista do hemisfério Sul, ela compreende um caminho potencialmente imaginativo para a criação, em sua articulação de relações, (im)possibilidades e resultados. Portanto, seria possível delimitar, ou melhor, compreender e discutir diferenças entre as práticas cenográficas realizadas nos hemisférios Norte e Sul? Confrontando a produção cênica em espaços internos, advinda da cultura europeia, como situar a produção cênica expandida a partir das experiências realizadas atualmente nos países do Sul, considerando suas diversas realidades?

Cenografia expandida a partir do Sul

É a partir dessa reflexão que proponho examinar a ideia de cenografia expandida cuja perspectiva se situa no Sul, a partir da identificação das **epistemologias do Sul**, termo das ciências humanas apresentado pelo sociólogo Boaventura de Sousa Santos e pela socióloga moçambicana Maria Paula Meneses⁶, “concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo” (Meneses; Santos, 2009, p. 12). Trata-se de um “conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela regra epistemológica dominante” (Ibid.), de origem europeia – que tem como paradigma o “pensamento abissal”⁷ imposto pelo modelo de racionalidade da ciência moderna – que eliminou o contexto cultural e político da

5 Tal afirmação refere-se à hegemonia do modelo de espacialidade do palco italiano, que se proliferou em todo o mundo. Não se pretende uma generalização ou limitação na compreensão dos espaços teatrais do Norte Global, ignorando variações manifestadas por outras orientações do edifício teatral ao longo da história (mantendo elas ou não a relação frontal com o público).

6 O termo “epistemologia do Sul” tem sido debatido por diferentes autores a partir de sua definição, ganhando novos contornos e conceituações.

7 De acordo com Meneses e Santos (2009, p. 23), “o pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal”, sistematizado através de “linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo ‘deste lado da linha’ e o universo ‘do outro lado da linha’”. Nesta operação, o chamado ‘outro lado’, ou seja, as culturas não europeias, foram colocadas como subalternas aos padrões científicos modernos, sendo marginalizadas e suprimidas.

produção e reprodução do conhecimento⁸, constituindo um ponto de partida para tal formulação. Essa concepção do Sul “sobrepõe-se em parte ao Sul geográfico, o conjunto de países e regiões que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes aos do Norte Global (Europa e América do Norte)” (Ibid.), pois não se restringe apenas a eles.

Como consequência e desdobramento das imposições ao sistema socioeconômico e político-cultural, a cenografia expandida situada no Sul Global refere-se a cenógrafos/as que se colocam **em situação** diante dos aspectos constituintes de sua realidade, ou seja, diante do processo de colonização que enfrentam – a constante destruição de seus territórios e ecossistemas, bem como a incansável construção, demolição e reconstrução dos locais que habitam. Diante dos campos ampliados de ação, encontram paisagens férteis e abundantes que são continuamente atacadas por um processo de extração e devastação generalizada. Como essa condição afeta a relação com o campo ampliado da cenografia? Ou melhor, quais ou como seriam os campos ampliados dessas realidades nos seus diversos contextos, não apenas situados no Sul, mas **percebidos a partir do Sul?**

Pensar uma cenografia que se expande pelo Sul envolve questões complexas que ocorrem desde o período colonial – concomitantemente ao apogeu da produção cenográfica realizada no palco do edifício teatral, a partir do Renascimento e sobretudo durante o Barroco – e os diversos impactos, confrontos e reações desenvolvidos a partir dessa condição, num processo que continua em vigência de inúmeras maneiras. A invenção da modernidade, celebrada como símbolo de progresso e futuro, interferiu decisivamente em nossa percepção e, conseqüentemente, na nossa imaginação, comprometendo a forma como criamos e compreendemos a representação, a prática e a fruição espaço-visual, limitando-a a poucos formatos desenvolvidos através de um paradigma específico.

8 Para o autor, a hegemonia da ciência moderna é oriunda do modelo de racionalidade que se constituiu a partir da revolução científica do século XVI, e que alcançou seu apogeu no século XIX. Trata-se de um conhecimento que é organizado a partir da formulação de leis gerais, cujo campo de atuação fica restrito ao âmbito das ciências naturais. Nesse processo diretamente aliado ao colonialismo, todas as identidades e culturas não europeias/racionalistas foram, durante séculos, intencionalmente ignoradas, numa histórica dominação político-cultural, que submeteu à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo e o sentido da vida e da sociedade.

Foi a partir dessa visão de mundo dualista, abissal, geralmente estabelecida de uma oposição entre a civilização ocidental e as chamadas culturas periféricas exóticas (Said, 1979, p. 61), que se impôs o antagonismo conceitual e prático entre cultura e natureza. Consolidou-se, assim, uma estratégia posteriormente atualizada pela Revolução Industrial, dividindo-se o rural do urbano. Pensar de forma decolonial, ou melhor, de forma anticolonial ou contracolonial⁹, solicita atenção plena a inúmeras práticas e narrativas que foram historicamente consolidadas e naturalizadas – como a definição de categorias de classificação e suas hierarquias, modos de criação e produção etc. – e a consequente exclusão, julgamento e **relativização** de praticamente todas as perspectivas e modos de vida que não se enquadram a essa lógica específica.

Tal condição manifesta-se na forma como entendemos cada território e seus hábitos nas suas diversas vertentes sociais, políticas e econômicas, atingindo a dimensão cultural e subjetiva, e estendendo-se até ao fazer artístico e teatral. Dessa forma, questiono: como representamos as realidades ao nosso redor e para além de nós? Como o discurso expandido da prática cenográfica pode implementar linguagens moldadas por uma compreensão do Sul e suas implicações? Seria possível, portanto, conceber uma epistemologia cenográfica expandida numa perspectiva do Sul Global, atravessando as devastações centenárias produzidas sistemicamente pelo colonialismo e pelo capitalismo?

9 O termo **decolonial** surge como uma proposta para enfrentar a colonialidade do pensamento hegemônico eurocêntrico (moderno, pós-moderno, estudos pós-coloniais), desconstruindo-a criticamente em termos teóricos e práticos, pensando a partir de outros sujeitos, outros lugares) e outras concepções do mundo. Entre os teóricos, incluem-se Catherine Walsh, Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Nelson Maldonado-Torres, Walter D Mignolo, Silvia Rivera Cusicanqui, Diana Taylor, entre inúmeros outros autores sobretudo latino-americanos. Trata-se de desmontar a mentalidade adquirida pelo colonialismo em todas as estruturas do conhecimento e subjetividade. A expressão **anticolonial** refere-se a ações que se afirmam contra o sistema colonial/neocolonial e seus desdobramentos (como o imperialismo e o capitalismo), ou seja, contra seu propósito de dominação e supressão político-econômica. Essa prática pode ser compreendida como luta ou revolução anticolonial, por exemplo, contra o racismo e o modelo patriarcal, ou em favor das comunidades LGBTQIAPN+, tendo como legado pensadores como Frantz Fanon e Aimé Césaire (ambos da Martinica), Homi Bhabha (Índia), entre outros. Já o termo **contracolonial** foi cunhado pelo quilombola, poeta e escritor Antonio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), autor do livro *Colonização, quilombos: modos e significações*. Para ele, a decolonização refere-se a quem foi colonizado, em suas inúmeras instâncias, e a contracolonização, por sua vez, refere-se a "contrariar o colonialismo". Como um ponto de vista que une os povos indígenas e quilombolas, a contracolonialidade é centrada na prática e na vivência, uma forma de defender territórios tradicionais, símbolos, significações e modos de vida, baseada na valorização da oralidade, entre outros aspectos.

Inicialmente, é fundamental considerar que **o(a) cenógrafo(a) não é neutro(a)**, vez que cada escolha que faz carrega crenças e valores, limitações e preconceitos nas formas de ver, compreender e desenhar as realidades. O outro, o diferente, o estrangeiro visto de forma estigmatizada, prejudicial, geralmente associado a uma ameaça, medo social ou inferioridade, formou a base do padrão civilizatório ocidental, atualmente global, escondendo suas estratégias de dominação, cuja intenção é fazer acreditar que algumas tradições são inferiores e deveriam ser restringidas ou abandonadas. Assim, expressões como “exótico”, “experimental” ou “exceção” têm sido historicamente utilizadas para nomear modos de realização não normativos, em desconformidade com aqueles padrões, relativizando as diversas perspectivas culturais ao redor do mundo.

Dessa maneira, faz-se urgente pensar a produção teatral, performativa – e, portanto, cenográfica –, levando em conta as diferentes epistemologias que regem a percepção para além do modelo euroamericano. Contudo, é necessário atravessar a dimensão crítica da denúncia ideológica que aponta os danos que esse sistema tem causado, para destacar os inúmeros saberes existentes que permanecem como resistência contemporânea – fortemente conectados ao meio ambiente, ao território, ao clima e às práticas rituais, entre outros fatores –, e valorizar os conhecimentos táticos e práticos adquiridos durante os processos de supressão, que se tornaram ferramentas fundamentais para inúmeros povos e culturas – como, por exemplo, as tecnologias do encontro, a gambiarra, o uso de materiais naturais e a ocupação de ambientes externos.

As epistemologias do Sul valorizam reflexões que investigam um diálogo mais amplo entre lugares, pessoas e fazeres. Ao desvincular a prática cenográfica do interior do edifício teatral, os contextos tornam-se paisagens e cidades humanizados, pois “toda experiência social produz e reproduz conhecimento e, ao fazê-lo, pressupõe uma ou mais epistemologias” (Ibid., p. 9). Assim, torna-se necessário admitir que o conhecimento produzido a partir dessas relações será sempre **contextual**, “tanto em termos de diferença cultural como em termos de diferença política” (Ibid.). Autores(as) dos diferentes continentes do Sul têm obtido cada vez mais acesso para publicar e compartilhar suas pesquisas nas mais diferentes áreas e linguagens, oferecendo atualmente um rico panorama para compreender os contextos em que são produzidas suas obras, assim como suas poéticas e éticas distintas, compondo cada vez mais um conjunto híbrido.

O fazer cenográfico estabelece sua expansão não apenas em direção a outros procedimentos artísticos, mas também a outras disciplinas, como o urbanismo, a geografia, as ciências sociais, os estudos culturais e da performance, a antropologia, a arqueologia, a ecologia, a religião, que analisam aspectos socioculturais, espirituais e materiais do território. Ao tomar **o espaço como relação**, tendo suas histórias e dinâmicas ativamente envolvidas, buscamos entendimentos amplificados para sua configuração. Todos os seus elementos constituintes – dependendo das intenções e objetivos – fornecem informações a serem lidas e utilizadas, passando a funcionar como agentes de memórias e situações, sendo possível identificar aspectos similares ou convergentes (como, por exemplo, nos países da América Latina que vivenciaram processos coloniais parecidos e carregam a compreensão do espaço público não apenas como um lugar de liberdade, mas também de disputa, violência e medo em muitas regiões, dependendo dos corpos que o ocupam).

Essa condição transdisciplinar forma linguagens feitas desses imaginários, que questionam, provocam, se impõem e se contrapõem. Nessas travessias, carregam consigo sua perspectiva e lógica, sua forma de compreender o mundo e suas relações complexas. É nesse sentido, como aponta a artista e teórica Grada Kilomba (2019, p. 67), que é importante “reconhecer a margem como uma posição complexa que incorpora mais de um local”, configurando, pela necessidade, um modelo de ação múltipla que dialoga com centros e periferias de modo não hierárquico, entendendo-as como **múltiplas centralidades**, rebaixando assim a lógica colonial de uma legitimidade imposta pelo centro. Tais margens referem-se tanto à nossa posição em relação ao Norte, como às linguagens que dele se originam.

A cenografia expandida a partir do Sul atua, portanto, entre mundos, englobando experiências complementares, reinventadas a partir da sua (im)possibilidade – ou, antes, a partir da sua ligação original com os territórios e culturas. “Neste espaço crítico, podemos imaginar questões que não poderiam ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não tenham sido feitas antes”, como destaca a acadêmica Heidi Safia Mirza (apud Kilomba, 2019, p. 68), dando origem a imagens, configurações e representações de caráter crítico. Tal condição refere-se a inúmeros países e artistas em suas diversidades de raça, gênero, crenças e tradições.

Nessas operações, é sempre preciso lembrar que, assim como aponta o sociólogo peruano Aníbal Quijano, se os não europeus foram tomados como pré-europeus, a criação cenográfica a partir do Sul também se enquadraria na lógica de que nos europeizaríamos – nos modernizaríamos – com o tempo, seguindo um longo processo de construção/imposição epistemológica que operou “uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (Quijano, 2005, p. 121). É nesse sentido que identifico a perspectiva ora analisada em complementaridade à hegemonia da caixa cênica, pois, na medida em que a produção teórico-reflexiva da cenografia continua a basear-se sobretudo no Norte, a dimensão do Sul constitui, na prática, um olhar sobre um conjunto de paradigmas estético-culturais que se manifestam em permanente movimento entre a precariedade e a inventividade, entre o ancestral e o contemporâneo.

Ecologia de saberes: confluências

A ampliação da percepção do lugar ocupado artisticamente nos permite compreender o espaço – ou “espaço-paisagem”, conforme define o geógrafo Milton Santos (2004, p. 173) – como o testemunho de um momento na memória do espaço construído, pois “alguns processos adaptam-se a formas preexistentes enquanto outros criam novas formas para nelas se inserirem” (Ibid.). Nesse sentido, “a geografia se impõe como condição histórica”, “capaz de mostrar os dramas do mundo, da nação, do lugar”, pois “o território é o lugar onde fluem todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, ou seja, onde a história dos homens se realiza plenamente a partir das manifestações de sua existência” (Id., 2007, p. 13). Para essa cenografia concebida de forma investigativa, a condição dos lugares e elementos gera performance através de sua materialidade, pois solicita manipulação, possibilitando outras relações entre espaços, corpos, coisas, tecnologias, mídias e cenas, e dando origem a roteiros e narrativas sensoriais de ações.

Nessa prática contextual, os resultados são diversos a cada nova ação, respondendo diferentemente às questões e integrando novas alternativas que se agregam ao fazer, redimensionando-o. Amplia não só os conceitos

que mobiliza, mas também as disciplinas, técnicas, práticas, necessidades e linguagens artísticas que empreende. A cenografia do Sul parte de uma discussão complexa sobre os ambientes e processos de transformação urbana, gentrificação, consumo e abandono, entropia e destruição, ecologia e sustentabilidade, inserindo-se definitivamente na vida cotidiana. Tais práticas distinguem-se, portanto, de um modelo clássico do Norte, que destaca, recorta e isola imagens e elementos a serem contemplados num lugar ideal e neutro – em sua maioria, caixas pretas ou brancas –, muitas vezes descontextualizadas, mantendo um olhar distanciado.

Como práxis, a cenografia expandida a partir do Sul é um processo em que os conceitos a serem implementados são inicialmente praticados e performados, convertidos em parte da experiência associada à pesquisa. Assim, as ideias discutidas são postas à prova, buscando-se uma conexão entre elas e as situações, num processo de aprendizagem livre. É principalmente nesse sentido de tessitura que a prática do espaço se torna um instrumento fundamental para a criação teatral, porque é em tal sobreposição que se encontram respostas artísticas potentes, e não apenas previamente estabelecidas.

Segundo Meneses e Santos, as epistemologias do Sul baseiam-se em três orientações: “Aprender que existe o Sul; aprender a ir para o Sul; aprender com o Sul e a partir do Sul” (Meneses; Santos, 2009, p. 9). Ou seja, é preciso **sulear-se**, como defende o educador e filósofo Paulo Freire (1992, p. 113)¹⁰, imergir-se nessa perspectiva, praticá-la. Nessa compreensão, revela-se uma **ecologia de saberes**, assumindo que todo conhecimento é um interconhecimento. Se no mundo “não existem apenas diversas formas de conhecimento da matéria, da sociedade, da vida e do espírito, mas também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo” (Santos, 2008, p. 46), é urgente decolonizar os aspectos socioculturais para ampliar a nossa percepção passo a passo. Essa intersubjetividade apresenta-se como uma **contra-epistemologia** (Santos, 2009, p. 47), tendo em conta a complexidade em que os conhecimentos são produzidos, bem como suas formas de transmissão.

A partir de uma relação ampliada com os lugares, o/a cenógrafo/a também desloca seu paradigma, abrindo possibilidades para compreender “uma mudança

¹⁰ Definição apresentada a partir do pesquisador Marcio D’Olive Campos.

completa na visão de mundo” (Mirza apud Kilomba, 2019, p. 198), na qual “os modelos de percepção da realidade mudam substancialmente” (Mirza apud Kilomba, 2019, p. 197). Nessa operação epistemológica, seu modo de ação se baseia na conexão com a natureza, seus biomas e espécies, em conhecimentos integrados ao meio ambiente e nas práticas construtivas e sensoriais dos povos nativos e diaspóricos. É pela *praxis*, portanto, que se desdobra tal processo de criação.

Favorecida por uma condição climática que convida à saída aos espaços externos, a relação se efetiva na compreensão do ser humano como parte da natureza, e não como ente separado. Para o líder e pensador indígena Ailton Krenak (2019, p. 22), “a ideia de nós, os humanos, nos desligarmos da terra, vivendo em uma abstração civilizacional, é absurda.” Trata-se, portanto, de criar em comunhão e diálogo com a paisagem, os seres e as diversas formas de vida, contextualizando-os em oposição ao isolamento idealizado da caixa cênica. Tal integração refere-se também à percepção do corpo como agente e ponto de partida para a exploração/construção espacial, percebendo-se integrado dentro de um grande sistema¹¹. É inicialmente através do corpo que nos apropriamos do espaço, num movimento de expansão e comunhão da sua territorialidade.

Nessa **cosmopercepção**, como defende a pesquisadora nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (2018), com o corpo em contexto, a ecologia de saberes torna-se um caminho para a **confluência**, conceito proposto pelo pensador brasileiro Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo), que refere-se a “uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023, p. 4), ou seja, uma “lei que rege a relação de convivência entre os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual” (Id., 2015, p. 89). Em sua atuação política e militância relacionadas às questões afrodiáspóricas e da terra, ele defende uma **contracolônização** como um pensamento não binário, integrado por uma variedade de ecossistemas, idiomas, espécies e reinos, e em defesa de seus territórios tradicionais, símbolos, significações e tecnologias. Assim, as práticas decoloniais complementam-se às contracoloniais, buscando abarcar as desmontagens e remontagens a serem imbricadas pelos corpos em suas diferentes posições.

¹¹ Não seguindo a perspectiva antropocêntrica europeia.

Plataforma de Investigação em Cenografia Expandida do Sul

Entre as décadas de 1990 e 2000, particularmente na cidade de São Paulo, a realização de pesquisas teatrais continuadas a partir de programas de subsídio públicos (como a Lei de Fomento ao Teatro) ou privados, permitiu que mais cenógrafos(as), figurinistas, iluminadores/as, sonoplastas e artistas da cena ganhassem oportunidades de desenvolver linguagens, gerando uma economia profissionalizante. A partir daí, floresceram modos próprios de criação que, mantendo certa **linguagem inventiva e precária** (em relação ao modelo do Norte) como tema intrínseco às obras, em processos espaço-visuais coletivos e integrados, formaram novas gerações de artistas e técnicos(as), muitos deles atuando hoje também no ensino e pesquisa, consolidando e transmitindo tais conhecimentos.

Como resultado e desdobramento de tal formação e das reflexões apresentadas acima, desenvolvo desde 2008 uma plataforma teórico-prática de pesquisa cenográfica, reunindo um conjunto de trabalhos, experimentos e processos de aprendizagem compartilhada que investigam o poder performativo de lugares, objetos e materiais residuais, bem como as relações com os ambientes urbano e rural, seguindo uma trajetória artística realizada em espaços não convencionais em diferentes estados de abandono, ao longo de aproximadamente 15 anos no Brasil e no Reino Unido¹². Nesse caminho, pude investigar conceitos, projetos, oficinas práticas, conferências e debates focados em espacialidades em diferentes condições, bem como nos processos de destruição/renovação espaço-visual das cidades, suas ruínas e escombros, discutindo também procedimentos de criação de outros artistas do Brasil.

Através da ocupação de um conjunto de prédios abandonados na Vila Maria Zélia – primeira vila operária do país, situada na zona leste de São Paulo, no bairro do Belém – para a criação de Higiene (2005), do XIX Grupo de Teatro, comecei a investigar a ideia de habitar ruínas como

¹² Os projetos e workshops desenvolvidos estão organizados no site www.bolellireboucas.com, no qual é possível encontrar imagens e vídeos das produções, que também constam da tese de doutoramento “Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do Sul”, a qual pode ser encontrada no endereço: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-26042022-155442/pt-br.php>.

prática artística, ampliando as relações entre artistas e comunidades locais (Figura 1)¹³. A prática teatral na cidade de São Paulo, assim como em outras cidades, tem funcionado como forma de costura dos territórios fraturados, conectando seus espaços (abandonados e/ou sem recursos), as operações urbanas que os originaram (e suas políticas) e as relações individuais e coletivas que traçamos (ou deixamos de traçar) entre lugares, pessoas, desejos e conflitos. Nesse percurso, foram realizadas remontagens das peças em diferentes locais, cidades, países, tendo a coleta de objetos e materiais como procedimento, o qual se desdobrou no espetáculo Arrufos (2008).

Figura 1 – Hygiene, Grupo XIX de Teatro. São Paulo, 2004



Foto: Caetano Gotardo.

Em 2010, mudei-me para uma zona rural fronteira para integrar a Usina da Alegria Planetária (U.A.P), uma plataforma transdisciplinar de criação coletiva focada na reinserção de materiais para a criação de elementos

¹³ Esta primeira investigação está organizada na dissertação de mestrado “A construção da espacialidade teatral: o processo de direção de arte do Grupo XIX de Teatro”, que pode ser acessada no endereço: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-10112010-155158/pt-br.php>.

cenográficos, figurinos e objetos. Nesse período, intensificaram-se as relações entre pessoas, espaços, materiais e elementos naturais, chamando a minha atenção para os processos de envelhecimento e decomposição no ambiente externo. A expansão do fazer artístico ampliou o eixo da pesquisa, através da convivência com paisagens entrópicas e do consequente reenquadramento de um certo imaginário urbano. Pesquisamos possibilidades de utilizar os elementos descartados e/ou não utilizados em práticas sustentáveis, a fim de reduzir os impactos causados por dinâmicas cenográficas que produzem muitos descartes. Exemplo desse trabalho é a instalação cenográfica *Árvore da Vida*¹⁴ (2010), totalmente realizada com restos de cenários de outras exposições e reformas das unidades do Sesc São Paulo.

Em paralelo, em Manchester, de 2009 a 2019, codirigi e realizei direção de arte para três peças imersivas em *site-specifics* da Revolução Industrial e da utopia modernista do pós-guerra, chamada Trilogia da Destruição¹⁵. Todas elas buscaram o reuso de materiais coletados em São Paulo e Manchester, produzidos por diferentes situações. Em *Memória da Chuva* (2009), foi criada uma nuvem de sacolas plásticas usadas que pairava sobre a cabeça do público num antigo armazém da primeira linha de trem do mundo (1830), atualmente parte do Museu da Ciência e da Indústria (Figura 2). Em *The Shrine of Everyday Things* (Relicário do Cotidiano, 2015), foram ocupadas quatro casas construídas na era Thatcher, localizadas em um conjunto habitacional em processo de demolição/gentrificação na região central, utilizando apenas materiais usados coletados em diversos locais. Por fim, em *Precarious Carnival* (2019), criamos uma performance imersiva de três dias ao longo do canal Bridgewater em Salford, nos arredores de Manchester, local onde se deu início à extração de carvão para abastecer as fornalhas das fábricas, reunindo 300 voluntários de todas as idades e levando fragmentos de fantasias de carnaval vindos do Brasil. Em todos os referidos trabalhos, adotamos modos de criação “precários”, utilizando restos de materiais na direção de arte como uma linguagem ética/estética, trazendo a percepção a partir do Sul.

14 A instalação *Árvore da vida* foi realizada em julho de 2020, no Sesc Pinheiros, em São Paulo.

15 Os projetos foram realizados e codirigidos em parceria com Rodolfo Amorim e Lowri Evans.

Figura 2 – Memória da Chuva, direção de Rodolfo Amorim e direção de arte de Renato Bolelli Rebouças, 2009



Foto: Renato Bolelli Rebouças.

Assim, proponho ao artista da cena quatro eixos conceituais de investigação: **precariedade, performatividade, materialidade e transmidialidade**. Entre as muitas perspectivas possíveis para cada um desses conceitos, tomo: (1) a precariedade – tema que, em geral, constitui o nosso cotidiano em diferentes níveis – como um modo construtivo-performativo imposto que desafia e provoca imaginários; (2) a performatividade como um procedimento do corpo, que atravessa lugares e manipula materiais, bem como dos próprios lugares e materiais sob a ação do tempo; (3) a materialidade dos lugares e das coisas em relação ao corpo e à paisagem; e (4) a transmidialidade da criação que, combinando e recombinando elementos e mídias, desdobra-se em diferentes linguagens, compondo um conjunto heterogêneo de práticas artísticas que atravessam disciplinas com narrativas próprias. Sem buscar um caráter definitivo, faz-se fundamental seguir ampliando tanto os conceitos como os modos de abordá-los, compreendendo como podem ser aplicados, referenciados e expandidos.

Abordagens do Sul

Ainda, tenho organizado encontros reunindo artistas, investigadores/as e curadores/as de diferentes países e continentes para partilhar

reflexões e identificar alguns aspectos dessas possibilidades¹⁶. Entre os temas abordados, evidenciou-se a dimensão ancestral das práticas cênicas/performativas africanas, assim como o uso de materiais descartados e/ou reciclados – reflexo dos processos seculares de empobrecimento material da maioria dos países do Sul Global – em criações que utilizam a assemblagem, colagem e a *gambiarra*¹⁷. Tais processos, ao envolver comunidades para compartilhar manualidades e artesanias, carregam consigo uma perspectiva também *feminista*¹⁸ não apenas nos temas, mas também nos procedimentos e pedagogias, como um modo atento, inclusivo, afetivo, conectado aos saberes e valores da terra, conectados a natureza e seres vivos, tendo a sustentabilidade como política contracolonial em alternativa aos sistemas de consumo, aproximando-se da noção de **ecocenografia** (*ecoscenography*)¹⁹.

Durante a 15ª edição da Quadrienal de Praga (Arts and Theatre Institute, 2023), foram apresentadas duas discussões na seção PQ Talks²⁰ que conectaram países da América Latina e dos continentes asiático e africano, com a finalidade de que partilhassem suas práticas e reflexões, procurando

16 Em 2022, foi apresentado o painel “Cenografia expandida no Sul Global: espaços e materiais residuais em potência performativa [Expanded scenography in the Global South: residual spaces and materials in performative power]” durante a edição do World Stage Design, em Calgary, no Canadá, composto por representantes de Angola (Agnela Barros), do México (Andrea Pacheco e Aris Pretelin Esteves), da Guatemala (Khristián Méndez Aguirre) e do Brasil (Renato Bolelli Rebouças), apresentando ainda projetos de Julio Dojcsar, bem como a Frente 3 de Fevereiro.

17 *Gambiarra* é uma expressão brasileira que se refere a uma solução improvisada para resolver um problema ou uma necessidade.

18 Esses argumentos foram apresentados na mesa “*Feminist Scenographies* [Cenografias Feministas]”; apresentada na seção PQ Talks, na 15ª edição da Quadrienal de Praga do Design do Espaço e da Performance, em junho de 2023, com as pesquisadoras Marcela I. Oteíza, Hari Marini e Shauna Janssen. Segundo elas, “as abordagens feministas à cenografia recontam histórias que não se enquadram perfeitamente nos discursos, pedagogias e paradigmas do teatro e do design performático”, desenvolvendo suas próprias relações junto aos materiais, processos históricos, na estética e nas pedagogias. Ver mais em: <https://pq.cz/pq-2023-info/projects-2023/pq-talks-curated-by-barbora-prihodova/feminist-scenographies/>

19 O termo “ecocenografia” foi apresentado por Tanja Beer no livro *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*.

20 O primeiro painel, “Expandindo a Cenografia a partir do Sul: Perspectivas Globais [Expanding Scenography from the South: Global perspectives]”; foi composto por Napo Masheane (África do Sul), Shabari Rao (Índia), Raquel Rosildete (Brasil) e Maria Konomi (Grécia). O segundo painel, “Expandindo Scenography from the South: Latin American perspectives”, convidou curadores(as) da Mostra dos Países e Regiões da Costa Rica (Jennifer Cob), Colômbia (Susana Botero), Chile (Pedro Ardiles), México (Mónica Raya) e Brasil (Renato Bolelli Rebouças).

identificar alguns aspectos dessa ecologia de saberes²¹. Para Shabari Rao, artista e educadora de Bangalore (Índia), um caminho possível é contemplar, aceitar e aprender com outras temporalidades não humanas. Ela questiona: “Pode a prática artística incorporada fornecer uma alternativa à hegemonia da ontologia narrativa antropocêntrica?”²². No filme *Open Invitation*, uma mediação sobre o envolvimento humano com a paisagem e sua condição contemplativa, imersiva e experiencial, ela explora o tempo geológico através do diálogo com uma área que guarda pedras gigantes com mais de 2,5 bilhões de anos. Se o tempo ancestral desloca a urgência urbana para uma conexão com a temporalidade expandida dos ciclos, importa ouvi-los, aprender, dialogar e integrar-se a eles.

Figura 3 – Frame do filme *Open Invitation* (2022), dirigido por Shabari Rao e editado por Manush John



Foto: Manush John (Open Invitation Collective).

Outro campo de percepção refere-se à concepção globalizante de que somos todos/as iguais, desconsiderando nossa diversidade. A pesquisa da

21 Foram integradas também à discussão experiências realizadas na Grécia, buscando compreender como o paradigma da cultura ocidental também se atualiza e se reorganiza em suas próprias matrizes, hoje parte do “Sul europeu.”

22 Essas ideias foram apresentadas durante o painel “Expanding Scenography from the South: Global Perspectives” (2023). Shabari é uma artista e educadora independente cujo trabalho se baseia em pesquisas práticas, investigando como o corpo e o conhecimento incorporado podem perturbar estruturas de poder sistêmicas.

lighting designer brasileira, Raquel Rosildete, aborda essa questão em relação à iluminação para corpos não brancos. Seu projeto *Colors in Between* apresenta um estudo com filtros de cores sobre diversas peles de tons escuros, explorando as características de cada indivíduo, contrariando a falsa noção universal. Segundo a artista, se não mudarmos a forma como iluminamos os corpos nas suas pluralidades, “ignoramos as diferenças entre as pessoas e as histórias que a sua pele tem para contar”²³. Essa **luz política** revela a topografia dos corpos afrodiaspóricos, propondo caminhos para explorar a interação entre luz e pele, valorizando aspectos cromáticos e de reflexão.

Figura 4 – Projeto *Colors in Between*, de Raquel Rosildete



Foto: Tuca Paoli.

Outro aspecto são as narrativas e poéticas tradicionais. Em África, por exemplo, assim como em muitos povos indígenas das Américas, diferentes

²³ Tais ideias foram apresentadas por Raquel Rosildete na mesa redonda “Expanding Scenography from the South: Global Perspectives”, apresentada na seção PQ Talks da Quadrienal de Praga, junho de 2023. Raquel é uma designer de iluminação brasileira, radicada em Berlim, que atua em performance e arquitetura, e trabalha ativamente com produções de dança decoloniais e antirracistas.

culturas guardam suas ricas tradições, como as oraturas (literaturas orais), a contação de histórias, a musicalidade, e a referência aos ritos de passagem. Segundo Napo Masheane²⁴, essas linguagens continuam sendo utilizadas, apresentando um forte caráter visual na maquiagem, visagismo, penteados e figurinos. Também os tecidos, máscaras e elementos naturais (muitas vezes utilizados como adereços e objetos de cena), intimamente ligados à performatividade dos corpos e suas identidades, criam espacialidades muitas vezes ligadas à dança.

Apesar das suas diferenças, as perspectivas do Sul podem ser confluenciadas por uma força que atravessou séculos de supressão, unindo as relações entre estética, política, posicionamento e produção de linguagem. Por isso, é preciso compreender que as epistemologias do Sul não estão presentes apenas nos países do Sul, mas no Sul de cada região, na condição de determinadas comunidades e indivíduos que habitam o Norte Global. Revendo os modelos clássicos ocidentais que têm sido utilizados como universais, faz-se importante regressar, portanto, à Grécia, para questionar como podemos atualmente reenquadrar tais narrativas. Para Maria Konomi, cenógrafa e professora grega, descolonizar a Hélade²⁵ tornou-se um projeto ativo, um fio condutor para a crítica sociocultural sobre o nosso tempo, ao “[...] expor as genealogias coloniais que alimentam o orientalismo, o balcanismo, a xenofobia, o racismo, a homofobia e o sexismo articulados em seu nome” (Lambropoulos; Wallace, 2021, p. 593).

Nesse sentido, trata-se de criar estratégias como a desmonumentalização da tragédia e da recepção clássica, “voltando-se para dramaturgias do real, com a ocupação de espaços públicos externos e espaços de conflitos atuais”²⁶ – como o projeto Tea Time Europe (2014/2015), dirigido por

24 Napo Masheane é dramaturga, poeta, encenadora e produtora, professora e pesquisadora da história do teatro sul-africano e uma intérprete aclamada, membro fundadora do *Feela Sistah!*, coletivo de *spoken word*.

25 Hélade era o nome pelo qual os territórios atualmente pertencentes à moderna Grécia eram denominados durante a Antiguidade Clássica, principalmente antes da conquista romana da região.

26 Essas ideias foram apresentadas na seção PQ Talks da Quadrienal de Praga (2023). Maria é cenógrafa e figurinista grega, professora de drama e cenografia moderna e contemporânea no Departamento de Estudos Teatrais da Universidade Nacional e Kapodistrian de Atenas, e cocuradora da Exposição de Países e Regiões Gregas na PQ'23.

Giorgos Zamboulakis, encenado no delta do rio Evros. Incluem-se ainda a criação de antimonumentos, compondo uma contracartografia de alto potencial performativo que se contrapõe à escala monumental do centro histórico de Atenas. Muitas vezes apresentando-se na forma de “protestos”, os trabalhos propõem debater as políticas de identidade, gênero e sexualidade, além de reflexões e preocupações sociais em relação à falta de moradia, a crise dos imigrantes/refugiados, a manipulação da mídia, entre outras mobilizações, desmontando aquele imaginário situado no passado.

Entre as perspectivas latino-americanas, destaca-se a instabilidade da produção diante da constante crise político-financeira; a falta ou a pouca oferta de apoios institucionais para o desenvolvimento de projetos; e a consequente prática artística ocupando os espaços públicos e a rua como alternativa à precariedade de lugares e recursos disponíveis, de modo a criar novas dinâmicas político-estéticas, uma forte conexão com o meio ambiente e processos coletivos, que envolvem noções de pertencimento e trabalho em rede como atos de resistência²⁷. Nesse sentido, “se há um lugar no mundo onde a arte teatral e sua prática têm uma função política, social e cultural relevante na vida cotidiana, esse lugar é a América Latina”, afirma a pesquisadora mexicana Ileana Diéguez Caballero (2011, p. 21), pois este fazer leva à “configuração de um tecido de relações ‘transversais’ entre diferentes aspectos das diversas artes” (Ibid., p. 22), advindo das fraturas dos processos de colonização, com oposições territoriais, identitárias e miscigenações.

Cenografia expandida no Brasil²⁸

Apesar do reconhecimento internacional, a cenografia brasileira em geral tem se desenvolvido com poucos recursos, especialmente no chamado Teatro de Grupo, com processos colaborativos mais participativos e horizontais, nos quais se encontram parte significativa das pesquisas recentes. Desde a década de 1960, é notável a diversidade da criação cenográfica, assim como sua transformação, compondo uma paisagem complexa de obras. Sem buscar

27 Muitas destas práticas e artistas estão ligados/as às universidades, onde se desenvolvem parte das investigações atuais junto às novas gerações.

28 Desenvolvo este tópico com mais profundidade no artigo “Cenografia expandida no Brasil – uma abordagem narrativa a partir do Sul”, publicado na Revista Urdimento em set. 2022.

um caráter totalizante, a produção nacional apresenta alguns aspectos que potencializam a limitação econômica a favor de uma linguagem criativa e transdisciplinar, numa diversidade absoluta de propostas.

As práticas expandidas brasileiras tiveram a inventividade como um forte caráter, sobretudo como resposta a opressões sociais como a Ditadura Militar (1964-1985), criando modos de transmissão que driblassem a censura da repressão, com formulações críticas que buscaram campos simbólicos de comunicação, de caráter metafórico e alegórico. Entre os diferentes contextos de São Paulo, a prática evidencia-se numa perspectiva urbana e caótica e num certo imaginário sobre o “progresso nos trópicos”, como é possível identificar na histórica montagem de *Na Selva das Cidades*, de Bertold Brecht, realizada pelo Teatro Oficina em 1969, com arquitetura cênica de Lina Bo Bardi junto ao diretor José Celso Martinez Correa.

Tal experiência constitui um paradigma não apenas do fazer teatral paulistano, mas, sobretudo, da criação espaço-visual performativa em campo expandido. Ao transportar a narrativa da Berlim de 1921 para a São Paulo de 1969, Lina propôs reorganizar o espaço interno do teatro e utilizar fragmentos oriundos da demolição do bairro do Bixiga e da construção do Elevado Presidente João Goulart, o “Minhocão”²⁹ (bem em frente ao teatro), para a construção dos elementos cenográficos da peça, os quais eram destruídos pelos atores e reconstruídos a cada nova apresentação. Muitas vezes relativizada, essa montagem constitui um marco da experiência fora do palco italiano, confirmando uma *cenografia expandida, imersiva, política e performativa* no Brasil.

Buscando atravessar o constante risco de romantização ou de elogio da escassez (dificuldades, limitações e impossibilidades vividas), busco compreender essa espacialidade ativa que toma os lugares criando relações como um aspecto ontológico da cenografia brasileira, criando uma maneira própria de narrar, pois

[a] investigação espacial inclui, ainda, de edifícios patrimoniais simbólicos a casas anônimas, de apartamentos a praças, de tipologias públicas a mansões aristocráticas privadas. A relação com os espaços varia

29 Tal remodelação da cidade integra o projeto de renovação urbana proposto pelo governo militar no período, visando à melhoria na circulação de veículos em detrimento da memória do bairro e das comunidades de diferentes origens que nele habitavam.

no tipo e na duração: no rio, na favela, na vila operária, no albergue, na igreja, no hospital, no presídio, no trem, no ônibus, sob e sobre os viadutos, em ruínas e na mata, no lixo ou na suntuosidade, o teatro – e a cenografia – acontece no Brasil. Também em museus, galerias, salas, galpões, corredores, quadras e pátios, além dos teatros convencionais, em áreas periféricas, espaços abandonados, e de circulação pública, como terminais de transporte coletivo, faixas de pedestres e outros lugares de passagem. (Rebouças, 2021, p. 22)

Esses modos expandidos constituem um procedimento característico do/a cenógrafo/a que atua em contextos não hegemônicos, paralelos ao sistema de produção baseado no edifício teatral. Sendo assim, “cada espetáculo torna-se autêntico e autônomo, pois determina uma experiência única” (Rebouças, 2010, p. 198). Esse aspecto ocorre com menos frequência em países europeus ou norte-americanos, por exemplo, com suas rígidas normas de segurança que dificultam a ocupação de edifícios e áreas externas, entre outros fatores técnicos, climáticos e culturais³⁰. A cidade faz-se cenário enquanto território espaço-visual repleto de informações, e não apenas suporte, utilizando diferentes escalas para “enquadrar” histórias e ações, pois a relação com o território traz à tona memórias e cicatrizes muitas vezes perdidas, esquecidas ou soterradas.

Por epistemologias cenográficas do Sul

Não procuro aludir a uma suposta “origem”, essência ou único modo identitário da cenografia expandida a partir do Sul, mas apontar – de dentro para fora e de fora para dentro, ou seja, como nos temos visto e como o mundo nos vê – uma epistemologia da criação/construção da linguagem, da prática e da estética espaço-visuais brasileiras. Isso nos permite não só manter a nossa forma inventiva de criar, afirmando um estado de espírito atento às diferenças, como nos desafia continuamente para a sua quase impossibilidade, transformando-a

³⁰ Entre as inúmeras manifestações, a ocupação dos lugares disponíveis das cidades acontece no circo brasileiro – *locus* vivaz da produção e formação multicultural do país entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX –, que desenvolveu uma arquitetura nômade alinhada com as condições ambientais do país, como é possível identificar na obra de Benjamim de Oliveira. É por meio dessa potencialidade que são criadas novas dinâmicas; e que tal modo de fazer do Sul se afirma como **ambiental**, pois as práticas expandidas carregam atitudes políticas e estéticas imersas em conflitos territoriais.

numa linguagem. Como continuar a dialogar em aprendizagem e aliança com essas variadas e imensas culturas, desmontando e atualizando alguns cânones ocidentais, suas regras e procedimentos, e promovendo assim a complementaridade do pensamento?

Ampliar o debate sobre uma epistemologia cenográfica a partir do Sul Global permite oportunidades de compartilhamento que enriquecem nossa aprendizagem como cidadãos e cidadãs do mundo, e permite diálogos necessários sobre inúmeros temas, cruzando os campos paradoxais do presente e do futuro, com táticas amplificadas de ação a serem reimaginadas conjuntamente. Como uma plataforma aberta para a investigação, faz-se importante seguir expandindo tais estudos, incluindo outros olhares, experiências e regiões, e assim ganhando novas abordagens e conexões. As epistemologias e práticas cenográficas expandidas a partir do Sul tornam-se um repertório fundamental de aprendizagem que pode ser aplicado em diferentes formas, conhecimentos e tecnologias, apontando um modo de construção de saberes criativos que remetem à nossa condição e posição socioculturais e geopolíticas.

Esse debate abre-se para discussões diversas e para o aprofundamento de inúmeras questões, podendo ser enriquecido com experiências de outros países, assim como nas diferenças internas de países como o Brasil, em sua amplitude continental. Nesse sentido, o estudo aqui apresentado aponta possibilidades que se organizam em alguns conceitos, como uma maneira de traduzir algumas reflexões aqui compartilhadas, compreendendo cada vez mais suas confluências e redes de conexão.

Referências bibliográficas

- ARONSON, A. Introduction. In: ARONSON, A. (org.). **The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial**. Prague: Arts and Theatre Institut, 2012.
- ARONSON, A. **The History and Theory of Environmental Scenography**. London: Bloomsbury, 2018.
- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BROOK, P. **O teatro e seu espaço**. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CABALLERO, I. D. **Cenários Liminares: teatralidades, performance e política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: UDUFU, 2011.

- FABIÃO, E. Performance e Precariedade. In: OLIVEIRA JUNIOR, A. W. (org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011. p. 63-85.
- FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a Pedagogia do oprimido**. 21 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- LAMBROPOULOS, V.; WALLACE, J. Hellenism, philhellenism and classical reception: commemorating the 1821 revolution. **Classical Receptions Journal**, v. 13, n. 4 p. 571-596, 2021.
- LECAT, J. G.; TODD, A. **El círculo abierto: Los entornos teatrales de Peter Brook**. Trad. Isabel Ferrer Marrades. Barcelona: Alba Editorial, 2003.
- LOTKER, S. Z. Introduction. In LOTKER, S.; KUBUROVIC, B. (org.). **Shared Space: Music Weather Politics: New Approaches to Scenography Prague Quadrennial 2016**. Praha: Arts and Theatre Institut, 2016. p. 7-8.
- ARTS AND THEATRE INSTITUTE. **Prague Quadrennial of Performance Design and Space – PQ Catalogue 2023**. Praha: Arts and Theatre Institute, 2023.
- KILOMBA, G. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRAUSS, R. Sculpture in the Expanded Field. **October**, Cambridge, MA, v. 8, p. 31-44, 1979.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MARTINS, L. M. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-92.
- MCKINNEY, J.; PALMER, S. (org.). **Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance and Design**. London: Bloomsbury, 2017.
- MENESES, M. P.; SANTOS, B. S. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- ODDEY, A.; WHITE, C. As potencialidades do espaço: teoria e prática da cenografia e da encenação. In: LIMA, E. F. (org.). **Espaço e Teatro – do edifício teatral à cidade como palco**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 141-161.
- OYĚWÙMÍ, O. Visualizando o Corpo: Teorias Ocidentais e Sujeitos Africanos. Tradução de Leonardo de Freitas Neto; revisão da tradução por Osmundo Pinho. **Novos Olhares Sociais**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 294-317, 2018.
- PEARSON, M. **Site Specific Performance**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.
- QUIJANO, A. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, A. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.
- REBOUÇAS, R. B. **A construção da espacialidade teatral: os processos de direção de arte do Grupo XIX de Teatro**. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- REBOUÇAS, R. B. **Espaços e materiais residuais em potência performativa: cenografia expandida a partir do Sul**. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- REBOUÇAS, R. B. Cenografia expandida no Brasil: uma abordagem narrativa a partir do Sul. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-29, 2022.
- ROSILDETE, R. **Project Colors in Between**. Berlin: [s.d.]. Disponível em: <https://www.colorsinbetween.com/>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- SAID, Edward W. **Orientalism**. New York: Vintage Books Edition, 1979.
- SANTOS, B. S. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. **Travessias – Revista de Ciências Naturais e Humanas em Língua Portuguesa**, Coimbra, n. 6/7, p. 15-36, 2008.
- SANTOS, B. S. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: MENESES, M. P.; SANTOS, B. S. (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 23-72.
- SANTOS, M. **Por uma geografia nova: da crítica de geografia a uma geografia crítica**. São Paulo: Edusp, 2004.
- SANTOS, M. O dinheiro e o território. *In*: SANTOS, M.; BECKER, B. (org.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial** (3. ed.). São Paulo: Lamparina, 2007. p. 13-21.
- SANTOS, A. B. **Colonização, quilombos: modos e significações**. Brasília: INCTI; UnB; INCT; CNPq; MCTI, 2015.
- SANTOS, Antônio Bispo. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: PISEAGRAMA; Ubu Editora, 2023.
- SCHECHNER, R. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.
- SILVA, J. M. Senhora Encruzilhada: uma entrevista com Leda Maria Martins. **IPEAFRO**, 6 dez. 2022. Disponível em: <https://ipeafro.org.br/senhora-encruzilhada-uma-entrevista-com-leda-maria-martins/>. Acesso em: 1 abr. 2024.

Recebido em 29/10/2023

Aprovado em 12/03/2024

Publicado em 30/04/2024