

Da sala de ensaios e do edifício teatral para o mundo: inscrições da viagem na prática de coletivos teatrais brasileiros

From the rehearsal room and the theatrical building to the world: travel inscriptions in the practice of Brazilian theater collectives

De la sala de ensayo y el edificio del teatro al mundo: inscripciones de viaje en la práctica de los colectivos teatrales brasileños

Francis Wilker  

Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil.

franciswilker@ufc.br

Resumo

Este artigo percorre um exame filosófico da noção de viagem e suas inscrições na prática de alguns grupos teatrais brasileiros. Suas reflexões são tecidas tomando como exemplo experiências de coletivos como o LUME Teatro, Teatro da Vertigem, Teatro do Concreto, e recorrem aos estudos de pesquisadores como Cardoso (1988), Dias (2010) e Onfray (2009). Ao refletir sobre as abordagens dadas às viagens nos exemplos analisados, discute duas modalidades identificadas: a viagem como modo de conhecer e criar, e a encenação como viagem. Ambas são práticas das quais emergem o artista e o espectador viajantes.

Palavras-chave: Viagem. Teatro brasileiro. Encenação contemporânea.

Abstract

The article covers a philosophical examination of the notion of travel and its inscriptions in the practice of some Brazilian theater groups. The reflections are woven taking as an example the experiences of collectives such as LUME Teatro, Teatro da Vertigem, Teatro do Concreto and uses the studies of researchers such as Cardoso (1988), Dias (2010) and Onfray (2009). Reflecting on the approaches given to travel in the analyzed examples, it discusses two identified modalities: the travel as a way of knowing and creating and the staging as a travel. Practices from which the traveling artist and spectator emerge.

Keywords: Travel. Brazilian theater. Contemporary staging.

Resumen

El artículo cubre un examen filosófico de la noción de viaje y sus inscripciones en la práctica de algunos grupos de teatro brasileños. Las reflexiones se tejen tomando como ejemplo las experiencias de colectivos como LUME Teatro, Teatro da Vertigem, Teatro do Concreto y utilizan los estudios de investigadores como Cardoso (1988), Dias (2010) y Onfray (2009). Reflexionando sobre los enfoques dados al viaje en los ejemplos analizados, se discuten dos modalidades identificadas: el viaje como forma de conocer y crear y la puesta en escena como viaje. Prácticas de las que surgen el artista y el espectador viajeros.

Palabras clave: viajes. Teatro brasileño. dirección teatral contemporánea.

ANTES

Começamos por descrever instantaneamente – como uma cena capturada por uma máquina fotográfica – algumas imagens que nos ajudam a entrever a presença da viagem no trabalho de alguns grupos de teatro:

I - O ano era 1993, atores e atrizes do LUME Teatro partiram da cidade de Campinas (SP), em duplas ou sozinhos, para outras geografias brasileiras;

II - Artistas do Teatro da Vertigem embarcaram num ônibus-caminhão em julho de 2004 e viajaram por 35 dias pelo Brasil;

III - Em 2010, espectadores se dirigiram à rodoviária de Brasília e se acomodaram num micro-ônibus para vivenciar o espetáculo *Entrepartidas*, do Teatro do Concreto;

IV - Na cidade de Vitória (ES), no ano de 2016, espectadores foram divididos em três grupos, receberam mapas e caminharam pelo centro antigo durante a peça *Todas as ruas têm nome de homem*.

Nas quatro experiências descritas, mesmo sem informações detalhadas dos fatos, procuramos ressaltar dois movimentos que dialogam com a noção de viagem: nos dois primeiros casos, o artista (de modo individual ou coletivo) deixa a cidade onde vive, a sede do seu grupo, e parte rumo a outras paragens. Já nos demais casos, temos a presença dos espectadores como aqueles que se deslocam, seja num ônibus ou caminhando pelas ruas. De que modo esses exemplos podem nos ajudar a refletir sobre a viagem no teatro contemporâneo brasileiro? Esses são dois movimentos da viagem no

interior da prática de alguns coletivos teatrais e que serão melhor examinados a seguir. Deste modo, iniciaremos a discussão partindo de uma abordagem conceitual e filosófica do conceito de viagem que nos ajudará a ampliar a compreensão do tema e a responder a seguinte questão: viagem significa deslocamento no espaço?

A viagem como experiência

O termo viagem, tal como podemos encontrá-lo na maioria dos dicionários, refere-se ao deslocamento que fazemos para ir de um ponto a outro, envolvendo certa distância. Recorrendo a esse entendimento, que focaliza percorrer um espaço entre dois pontos distantes, ficaria difícil justificar o mundo dos sonhos como uma viagem. Então de que maneira podemos enfrentar esse desafio conceitual, que está presente na descrição da palavra?

O filósofo Sérgio Cardoso (1988) realiza um fértil investimento teórico sobre a questão da viagem em artigo dedicado ao olhar dos viajantes:

[...] as viagens indicam sempre movimentos locais, ainda que não se prestem a designá-los todos, que não cubram todos os *trânsitos*. Mesmo os dicionários [...] buscam circunscrevê-las deste modo. Apresentam-nas todos como deslocamentos (o que as abrigaria em um gênero), acrescentando, porém, como restrição propriamente definidora, a exigência de que envolvam lugares afastados. Ou seja: mudança de lugar, mas entre lugares *distantes*. (CARDOSO, 1988, p. 352, grifo nosso).

Ou seja, seguir as pistas que envolvem as noções de viagem implica identificar que há em seu cerne a ideia de deslocamento espacial. Todavia, seu entendimento habitual, segundo Cardoso (1988), não seria capaz de conformar todos os tipos de trânsitos presentes nesse movimento. O autor demarca ainda o modo como a compreensão da palavra pressupõe certa distância entre esses dois pontos que projetam a viagem no espaço: sair de um próximo para um distante. Será precisamente o aspecto da distância, presente na descrição do vocábulo, o ponto central de sua argumentação:

[...] o “*próximo*” sinaliza essencialmente um espaço, uma grandeza local, ou [...] um contínuo simultâneo, já que a extensão parece espelhar-se sempre na per-

manência de uma duração. E a proximidade [...] contorna, então, um horizonte e uma presença (pois, juntando-os ou envolvendo-os, se espraia e persiste, se estende e dura) [...] se a *distância* toma o sentido oposto ao da proximidade [...] supõe descontinuidade, que predica extensões diversas. [...] estas extensões, enquanto diversas, não nos são dadas simultaneamente, mas numa sucessão; pois sua apreensão exigiria a passagem de uma a outra, implicaria movimento. (CARDOSO, 1988, p. 353, grifo nosso).

Nessa direção, Merleau-Ponty é mobilizado por Sérgio Cardoso (1988) para construir outro entendimento de temporalidade, que a desvincula do deslocamento espacial porque pressupõe uma fissura, uma passagem no presente. Assim a distância é em relação a si mesmo, é interna, porque o deslocamento não é entre um ponto de partida e outro de chegada, é uma “abertura’ (inscrita no presente) é o elemento do tempo, pois é o motor da sua contínua diferenciação” (CARDOSO, 1988, p. 356).

Não mais, portanto, passagem de um ponto a outro, ou de um agora a um outro, mas autodiferenciação como modo de existência – temporal – do presente; mudança ou metamorfose de um “campo” ou de um “mundo”, em permanente transformação (passagem de si a si ou, como diz o filósofo, “escoamento” de si para si mesmo). [...] Por isso não encontramos a temporalidade na sucessão (de diferentes momentos ou instantes) mas na simultaneidade desta presença espessa, movediça, permeada pelas marcas de um aquém e projetada para adiante pelos sinais do ausente inscritos nas suas dobras. (CARDOSO, 1988, p. 356).

Temos assim um entendimento de temporalidade como “passagem de si a si”, a relação com o tempo não como jogo de sucessão, mas de simultaneidade de um passado e porvir que bailam como presenças sempre em movimento em nosso presente. A temporalidade como condição e natureza constituinte do sujeito, portanto de sua subjetividade e percepção. Se é no sujeito que a passagem se realiza, então é impossível não relacionar a vivência desse trânsito com a noção de experiência.

Em *Do Ritual ao Teatro*, o antropologista Victor Turner entrelaça diferentes linhas etimológicas do vocábulo experiência e esclarece: etimologicamente a palavra inclui os sentidos de risco, perigo, prova, aprendizagem por tentativa, *rito*

de passagem. Ou seja, uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré-experiência e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, *um momento de trânsito da forma*, literalmente, uma (trans)forma. As escalas de transformação são tão variadas quanto relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento. (FABIÃO, 2011, p. 240, grifo nosso).

No cerne das reflexões da artista Eleonora Fabião (2011) acerca do sentido da palavra experiência, encontramos o movimento onde um corpo vive um “rito de passagem”. Tanto a noção de experiência como a de temporalidade se relacionam e dependem de que esse trânsito – esse mover do sujeito em si mesmo – se realize. Logo, para que uma experiência aconteça, o escoamento de tempo a partir de uma fissura no presente (corpo pré-experiência) é uma condição.

Insistindo um pouco mais no estudo das temporalidades, pode-se olhar para uma afirmação como a de Paul Theroux (2012, p. 17) sobre seu entendimento por viagem com outros olhos: “A viagem é um estado de espírito. Não tem nada a ver com a existência nem com o exótico. É quase inteiramente uma experiência íntima”. É uma experiência íntima porque o sentido da distância inerente ao seu conceito não precisa ser tomado como deslocamento espacial; seu campo é o próprio sujeito da percepção que se abre no presente para uma experiência de diferenciação interna, distancia-se de um aqui agora, que é ele próprio, e experimenta o escoamento de outras temporalidades, produzindo transformações em sua subjetividade. Porque, assim como o tempo, a subjetividade também demanda mobilidade, como argumenta Merleau-Ponty (2018, p. 571): “a subjetividade não é a identidade imóvel consigo: para ser subjetividade, é-lhe essencial, assim como ao tempo, abrir-se a um Outro e sair de si”.

Assim, a condição de possibilidade da distância que vemos articular-se num verdadeiro movimento está na temporalidade, ou na abertura, constitutiva de um presente; pois o distanciamento que a engendra nada mais é que a temporalização do seu sentido. Na verdade, podemos verificar que tempo e distância se entredefinem, produzidos que são, ambos, exclusivamente por este afastamento de si, pela diferenciação interna de um campo de sentido. (CARDOSO, 1988, p. 357).

Como procuramos demonstrar, o escoamento temporal opera na constituição de sentido. A passagem, como vimos, é um movimento entre um sentido e outros, num fluxo sempre aberto. Em alguma medida, nossa capacidade de atribuir sentido às nossas experiências se mostra sempre em trânsito, aberta, porosa, em passagem. Para Merleau-Ponty (2018, p. 556, grifo do autor), “o tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua *passagem* [...]”. Há uma beleza nessa imagem que o filósofo nos oferece a respeito do tempo, faz emergir diante de nós o tempo como movimento, mover que não se deixa apreender, fixar.

Nesse sentido, talvez possamos pensar que o tempo seja deslocamento, passagem permanente e incessante, uma viagem que só termina quando finda a existência de uma vida que se desdobrou. Não por acaso, tantas vezes, a palavra viagem aparece como metáfora do ciclo da vida, porque é na vida, nos nossos corpos, que os trânsitos do tempo deixam seus vestígios.

Apoiados nas reflexões de Cardoso (1988), compreendemos que, ao falarmos de viagem, podem ser tomadas ao menos duas perspectivas distintas. A primeira e mais usual a associa quase que exclusivamente com o deslocamento no espaço, percorrer a distância entre um ponto e outro. A segunda vai examinar filosoficamente as implicações do que seja distância para argumentar que viajar pode compreender a criação de uma fissura no presente, portanto relaciona-se ao deslocamento de tempo e tem como referência não o espaço, mas o próprio viajante, um deslocamento de “si para si”. Nas práticas, sejam nas viagens dos artistas, sejam nas encenações que se realizam como uma viagem pela cidade, os grupos teatrais colocam em jogo essa compreensão mais complexa, em que viajar corresponde a deslocamento de tempo e de espaço. Ou, dito de outro modo, são práticas que tomam a dimensão de deslocamento espacial da viagem como a possibilidade de oportunizar também a viagem na sua dimensão temporal.

Todavia, ao observarmos os casos das encenações que se configuram como viagem, uma nova questão se coloca: mesmo no edifício tradicional do teatro, que determina um espectador sentado, parado, e um ponto de vista fixo, uma viagem pode ocorrer? Sim, uma vez que é próprio da experiência com a arte instaurar, na relação com o espectador, outras temporalidades. O teatro é uma arte do tempo, exatamente por ter na experimentação temporal um procedimento de composição, um modo de ser. Podemos concluir então que, na interação que o acontecimento artístico proporciona, há o potencial de se criar fissuras, aberturas, descontinuidades, escoamento de temporalidades no

presente, trânsitos de sentido para o espectador; uma experiência pode se dar, ou, na perspectiva discutida por Cardoso (1988), uma viagem.

Desse modo, uma questão que se coloca a nós, encenadores, é a seguinte: se a viagem já se mostra possível no formato espacial hegemônico da encenação (palco italiano, relação frontal e fixa do espectador), qual o sentido de investir na configuração de uma cena que é um percurso pela cidade, uma viagem também compreendida como deslocamento no espaço?

Cada artista interessado na viagem pode lançar diferentes respostas a esse questionamento. Em nosso caso, as motivações para investigar práticas artísticas dessa natureza reside na constatação de que, na cidade contemporânea, que tem seus fluxos ditados pelas dinâmicas mercantis e que opera no alucinado ritmo de produção e consumo de mercadorias, vivemos uma pobreza de experiência. Estamos diante da escassez de viagens no sentido de deslocamento de tempo; assim, recuperar a figura do errante, arquétipo de nosso viajante, talvez demande, muitas vezes, deslocamento de espaço e o encontro com um espaço estranhado. Por exemplo, numa primeira camada, a própria alteração do domicílio habitual do teatro – em que são tão presentes os protocolos seculares que ordenam os modos de ser espectador e de pensar a configuração da cena – opera-se como estratégia de geração de estranhamento, de provocar nos artistas e no público uma sensação de aparente desterro, perda de referência, desorientação, falta de país, de território, ida ao desconhecido, perigo, para fazer reencontrar, por meio da viagem, quem sabe, sua conexão com a geografia ao percorrer o espaço, com a paisagem, encontrando em si mesmo a distância e abrindo o tempo. É uma experiência que nos convida a estar com as ruas, praças, rios, becos, viadutos e pessoas das cidades de nosso tempo. Assim, ao ficar face a face com a carne do mundo, podemos pensar na cidade que criamos estando juntos. É nesse sentido que, para nós, uma encenação que opere como viagem ganha relevo. Nessa perspectiva, ao visitarmos a origem da palavra “viagem”, encontraremos a noção de experiência como resultante dos efeitos da viagem sobre o viajante:

A raiz indo-europeia da palavra “experiência” é *per*, que foi interpretada como “tentar”, “pôr à prova”, “arriscar”, conotações que perduram na palavra “perigo”. As mais antigas conotações de *per* como prova aparecem nos termos latinos relativos à experiência *experior*, *experimentum*. **Esta concepção de experiência** como prova arriscada, como passagem através de uma forma de

ação que as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, **descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante**. Muitos significados secundários de *per* referem-se explicitamente aos motes “**atravessar um espaço**”, “alcançar uma meta”, “ir para fora”. A implicação do risco presente em “perigo” é evidente nos cognatos góticos de *per* (nos quais P transforma-se em F) *ferm* (fazer), *fará* (ir), *fear* (temer), *ferry* (balsear). Uma das palavras alemãs que significam “experiência”, *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran* “viajar”, “sair”, “atravessar” ou “vagar”. A ideia profundamente arraigada que a viagem é uma experiência que põe à prova e **aperfeiçoa o caráter do viajante** fica claro no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa “sagaz”, “perito” ou “versado”, mas que originariamente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha “viajado muito”. (LEED, 1991, n. p. apud CARERI, 2013, p. 46, grifo nosso).

Percebemos na origem da palavra forte contorno à dimensão existencial da viagem, a sua vivência como possibilidade de promover transformações em si mesmo, em última instância, *aperfeiçoar o caráter*. Em seu flerte direto com a noção de experiência, viajar traduz-se ainda no expor-se ao outro, uma relação de encontro com a alteridade que também agencia transformações da subjetividade, envolvendo corpo, conhecimento e sociabilidade entre seres vivos, atravessando pessoas, animais, coisas e ambientes. Podemos dizer então que tanto o artista quanto o espectador sofrem, em si mesmos, trânsitos por meio da experiência da viagem; é “um” antes dela e torna-se “outro” a partir dos seus agenciamentos.

Assim entendemos que a encenação agencia uma viagem ao propor que artistas e espectadores atravessem um espaço como meio de possibilitar que uma experiência aconteça: uma fissura no presente que permite escoar o tempo no próprio sujeito. Uma prática de espaço que recupera a mítica do viajante é convocada como componente estruturante do sistema de composição da encenação porque permite levar o espectador à cidade, gerando sua aproximação sensível do espaço urbano, o que abre a possibilidade da experiência com a paisagem.

Entretanto, a tônica de nosso estar habitual no mundo não é “afastamento de si”. Nós não nos colocamos em estado de viagem nas 24 horas do dia, portanto poderíamos nos perguntar: uma vez que a viagem é deslocamento no tempo, como abrir no tempo presente outras temporalidades?

Para refletirmos sobre a viagem na prática dos grupos teatrais, propomos duas questões a serem discutidas. A primeira diz respeito ao próprio artista: como a viagem inscreve a possibilidade de encontro com outras temporalidades, mobilizando, em seu corpo, diferentes qualidades de percepção, porosas as imagens, sensações, emoções, sons, histórias, gestualidades, objetos e textos passíveis de agenciamento em suas criações cênicas?

A segunda questão diz respeito ao espectador e, nesse sentido, se vincula aos projetos de encenação: como articular a viagem de modo a abrir o tempo, quebrar o ritmo que impera em nossa relação com o espaço urbano, convidando o espectador a escoar, em si mesmo, outras temporalidades?

Esses dois questionamentos nos levam a discutir a encenação como viagem e a viagem como modo de conhecer e criar.

A viagem como modo de conhecer e criar: o artista-viajante

Os estudos no campo da crítica de processos, que tem como importante referência a pesquisadora brasileira Cecília Almeida Salles, ajudam a demonstrar como a experiência da viagem pode gerar transformações nas trajetórias e processos criativos de artistas. Isso se dá porque a viagem proporciona interações que contribuem para a formulação de novos pontos de vista, para a busca por outros procedimentos técnicos, para a descoberta de materiais, para o contato com outros interlocutores etc. Aspectos identificados por Salles (2008) ao analisar escritos, diários, entrevistas e arquivos de alguns artistas possibilitam lançar renovadas miradas para suas criações:

Saindo dos limites da cidade onde o artista vive, muitas viagens recebem detalhados relatos sobre a importância dos lugares visitados como local de pesquisas e sobre os reflexos desses deslocamentos em suas buscas artísticas. São inúmeros os exemplos, nas artes visuais, das viagens em direção a novas luzes e, conseqüentemente, a novas cores: Gauguin e o Tahiti, Van Gogh e Arles ou Klee e a Tunísia. As caminhadas e as viagens são palco de muitas tentativas de obra, muitas vezes, não registradas: amadurecimento de ideias, encontros, rejeições etc. Registros posteriores falam, em alguns

casos, da relevância de alguns objetos, imagens ou ideias apropriados nesses percursos. Essas coletas mostram-se mais tarde responsáveis por jogos com a imaginação criadora. (SALLES, 2008, p. 57).

Os apontamentos da autora evidenciam como a saída do artista de seu habitat cotidiano pode gerar choques incandescentes que redimensionam suas investigações criativas, como no caso dos artistas visuais por ela citados, que descobrem novas cores a partir do encontro com determinadas paisagens. No campo mais específico do teatro, a viagem pode significar também o encontro com outras técnicas e repertórios que auxiliem atores e atrizes a ampliarem suas possibilidades composicionais e referências estéticas. O diretor italiano Eugenio Barba (2009), ao comentar sobre as origens da Antropologia Teatral, nos fala sobre um momento na trajetória de seu grupo, o Odin Teatret, em que essa partida se fez presente:

Em 1978, os atores distanciaram-se do Odin Teatret em busca de estímulos que os ajudassem a romper a cristalização dos modelos que cada indivíduo ou grupo tende a desenvolver. Dispersaram-se, durante três meses, por diferentes lugares: Bali, Índia, Brasil, Haiti e Struer, um vilarejo a quinze quilômetros de Hols-tebro. (BARBA, 2009, p. 21).

Partindo da premissa de que a viagem carrega o potencial de gerar experiências e que as experiências vivenciadas pelos artistas afetam o seu fazer criador, abordaremos a seguir dois casos em que a viagem se mostrou motor de criação na prática dos grupos paulistas LUME Teatro – Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da Unicamp, sediado na cidade de Campinas (SP) e vinculado à Universidade Estadual de Campinas, e Teatro da Vertigem, sediado em São Paulo e reconhecido por trabalhos que investigam a encenação em espaços alternativos.

A viagem empreendida com a finalidade de pesquisar um campo se mostra bastante presente nas práticas cênicas brasileiras. São deslocamentos que procuram, no encontro com outras geografias, aprender e apreender pela experiência, pelo contato corpo a corpo com outras pessoas, o seu chão e o seu céu. Cabe ressaltar que essa ida a outro território e os modos de nos relacionarmos com essa cultura merecem ser refletidos considerando noções como a de apropriação cultural. Como estabelecer relações que não operem uma lógica predatória ou colonizadora? Como agenciar trocas mais ho-

rizontais com os territórios para descobrir outros mundos? De que modo a aproximação com determinados temas e questões não opera o apagamento de corpos e identidades que poderiam protagonizar a cena e tratar de suas próprias questões? Acreditamos que, ao refletir criticamente sobre indagações dessa natureza, artistas e seus grupos podem criar estratégias relacionais para que a ida ao campo de pesquisa possa adquirir contornos mais coerentes e democráticos.

Demarcadas as ressalvas, podemos seguir descrevendo duas variações presentes nas viagens como modo de conhecer e criar. Identificamos que elas podem se organizar de maneira coletiva, ou seja, quando o coletivo artístico envolvido num projeto faz a viagem conjuntamente, ou em suas variações, de forma individual ou em duplas. As viagens são realizadas quando um grupo define a necessidade do encontro com outros temas, provocações, inspirações e configura a emergência de saída do habitat e das práticas recorrentes para, com a exposição a outros modos de ser, conviver e fazer, experimentar uma espécie de renovação técnica e estética, ou ainda manter contato mais direto com um universo temático que interesse aos processos criativos daquele coletivo.

Um projeto realizado na década de 1990 pelo LUME Teatro pode nos colocar num exemplo brasileiro sobre viagens como modo de conhecer e criar realizadas de modo individualizado por atores. No caso, são viagens pensadas a partir do interesse por uma investigação temática e não somente motivadas pela necessidade de distanciamento e renovação de técnicas e repertórios. O percurso criativo em questão resultaria no espetáculo *Café com queijo* (1999), fruto das experiências vividas pelos atores Jessor de Souza, Renato Ferracini e pelas atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson em seus périplos pelos estados de Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo em busca de lendas e “causos” em cidades do interior.

Para acompanhar as impressões dessa viagem e seus movimentos de transformação, nos deteremos nas reflexões de um dos atores do grupo, Renato Ferracini (2004, p. 15), que nos conta sobre sua partida: “Era agosto de 1993. Com a ajuda da FAB (Força Aérea Brasileira) e de caronas em aviões comerciais de carga, cada ator foi para algum recanto do país, coletar e ouvir essas histórias e lendas de nosso povo”.

Se na base da motivação das viagens dos atores do LUME estava a coleta dessas narrativas orais, veremos, no depoimento de Ferracini (2004, p. 198), que o encontro com as pessoas, proporcionado pela viagem, redimensionou o foco da própria pesquisa, que encontrou nos corpos dos contadores e contadoras uma forte potência expressiva:

Escolhi a região norte de Minas Gerais e passei por lá trinta e dois dias. Peguei carona até Brasília em um Bandeirantes da FAB no dia 13 de agosto de 1993 (minha primeira viagem de avião, em um Bandeirantes, numa sexta-feira, treze de agosto!) e depois, de ônibus, passei pelas cidades de Arinos, Urucuaia, São Francisco, São Romão, Pirapora e Caatinga, todas ao norte do estado de Minas Gerais. Ao viver esses dias por lá, verifiquei não somente que as lendas de Lobisomens, Mulas sem Cabeça, Caboclos do Rio, entre tantas outras, são vivas e vivenciada pelos moradores da região, mas que, mais ricas que as próprias lendas são as pessoas, com seus corpos e vozes, que contam e vivem esses causos. As histórias, sejam elas fantásticas ou cotidianas, estão impressas, não somente na oralidade dessas pessoas, mas, principalmente, em seus corpos. Assim, as lendas passaram a ser quase que secundárias em nossas pesquisas, pois contar a história dessas pessoas, buscar recriar a riqueza dessas corporeidades encontradas nessa viagem passou a ser nosso grande desafio. (FERRACINI, 2004, p. 198).

Nas notas transcritas do diário do ator, encontramos ainda registros sobre a etapa de trabalho posterior às viagens realizadas pelos integrantes do grupo. Nelas podemos identificar que o uso de fotografias, anotações e o registro sonoro dos causos contados por homens e mulheres se mostrariam, ao lado da própria memória, como os principais materiais de trabalho. Para além disso, o depoimento revela novos pontos de vista sobre o próprio país, movimento gerado pelas experiências nos lugares visitados, com as pessoas encontradas, com as narrativas e os materiais coletados na viagem.

[...] cada um retorna de sua viagem. As feições estão diferentes. O Brasil não era bem aquilo que se havia pensado. A experiência deixou marcas nos atores e nas pessoas. Mais de quarenta horas gravadas em fitas cassete, mais de trezentas fotografias. Tudo custeado por eles. Muitos amigos e conhecidos novos, gente simples, gente boa. Um odor estranho de Brasil, que misturava desde o cheiro de laranja podre da região amazônica, até o cheiro forte de urina das casas de pau-a-pique, das fossas precárias e dos asilos. Agora o retorno ao trabalho: decodificar, memorizar, recodificar as pessoas, seus gestos, suas ações, suas vozes, e, o que é mais difícil, suas presenças. Trabalho apaixonante, mas árduo. (FERRACINI, 2004, p. 199).

No caso do LUME, ao regressarem seus membros à sua sede, a continuidade do processo criativo implicava desdobrar poeticamente o que cada artista sentiu, percebeu, selecionou e registrou ao longo da viagem. A matéria prima para a criação do espetáculo viria dessa vivência de artista-viajante e de suas ressonâncias da viagem. Na resultante cênica, que é apresentada em espaços fechados, inclusive teatros, o tocante e intimista espetáculo *Café com queijo* (1999) nos oferece um mosaico dos causos coletados pelos artistas e uma atuação fascinante, em que atores e atrizes materializam senhores e senhoras com traços tão singulares, gestos precisos, registros vocais com ritmos e sotaques esculpidos com primor. Ao final de cada apresentação, os atores exibem aos espectadores fotos das pessoas que conheceram durante a viagem e que contaram as histórias e causos encenados. Sobretudo, o espectador pode ver os corpos que inspiraram o elenco na criação de cada personagem, realizada a partir de um estudo minucioso da gestualidade e timbres vocais e amparada pela abordagem técnica da mimese corpórea.

Partindo do caso da viagem individual do artista para um exemplo de viagens empreendidas conjuntamente por todo um coletivo criador, temos o exemplo do Teatro da Vertigem. Experiência dessa natureza foi realizada pelo grupo paulistano em julho de 2004, cujo motivador temático foi investigar possíveis identidades brasileiras. O resultado dessa longa pesquisa de campo foi o espetáculo *BR-3* (2006), apresentado nas águas do rio Tietê, na cidade de São Paulo. A viagem é assim descrita pelo encenador Antônio Araújo: “foi empreendida uma viagem de 35 dias, realizada por todos os criadores da peça. Partindo de São Paulo e cruzando o país por via terrestre, num ônibus-caminhão denominado Exploranter, a expedição artística chegou até o Acre” (SILVA, 2008, p. 118).

Como podemos ver, os périplos dessa natureza demandam uma preparação logística complexa por envolver mais pessoas. No caso apresentado, o transporte e a hospedagem do grupo exigiram o emprego de um ônibus-caminhão. Além disso, viajar em companhia de outras pessoas, com as quais temos maior ou menor afinidade, coloca em jogo diferentes questões e desafios, inclusive relacionais, como o de encontrar ritmos comuns, abertura e paciência no trato com o outro, composição de rotinas etc, aspectos distintos daqueles que são vivenciados numa viagem individual.

[...] de certa forma, a viagem que a gente fez é a que a gente vai propor para o espectador. Ou seja, você vai viajar com pessoas que não conhece. Porque eu só conhecia os atores. As pessoas não se conheciam, havia gente

nova, que nunca tinha trabalhado com o grupo [...]. Nessa situação, em que você tem um grau de desconhecimento das pessoas com quem você está viajando, é uma experiência limite você estar quarenta dias acordando junto, tomando café da manhã junto, almoçando junto, descobrindo coisas junto. A viagem coloca você num lugar onde, às vezes, é muito difícil, muito incômodo de estar. (ARAÚJO, 2006, p. 23-24).

O depoimento do encenador Antônio Araújo (2006) evidencia que nem sempre as travessias empreendidas numa viagem coletiva são apaziguadas e harmônicas. Podemos pensar em diferentes temperaturas e temperamentos que são vivenciados pelo grupo no curso do tempo, durante a viagem. As marcas de uma experiência são muitas, nem sempre agradáveis, porém produzem efeitos e desdobramentos naquilo que o artista vivencia, registra, coleta e decide posteriormente expressar no trabalho artístico.

No caso de *BR-3*, a viagem realizada pelos artistas na pesquisa de criação foi o meio de vivenciar determinados espaços do Brasil de maneira renovada, imbuídos de uma atitude de viajante. Foi, assim, uma experiência com muitas paisagens. Vejamos a seguir trecho do depoimento de um dos atores do grupo sobre a realização dessa viagem. Entre os locais por eles pesquisados, destacam-se Brasilândia (SP), Brasília (DF) e Brasília (AC):

Pegamos a estrada! Caminhamos por cada metro deste Brasil, de São Paulo ao Acre, *escrevendo a história da nossa viagem em nós mesmos*, sempre atentos ao olhar de cada um: olhar de artista, ator, pesquisador, turista, impossível não ser turista e contemplativo num país como o nosso. É importante destacar a longa viagem de Toyota e depois de caiaia, noite de lua cheia adentro, em companhia dos kashinawas. Experiência para a memória de uma vida toda. (SIVIERO, 2006, p. 62, grifo nosso).

Na experiência de Siviero (2006), chama atenção o modo como o ator ressalta a inscrição da viagem nele mesmo, em seu corpo de viajante. Seu relato nos faz lembrar a imagem oferecida pelo filósofo francês Michel Onfray (2009) quando comenta sobre os desgastes do corpo na empreitada das muitas caminhadas numa viagem, do desgaste enquanto encontro e confronto com o espaço: “Mais frágil, mas também mais sensível, ferido, com as emoções à flor da pele, limado como um instrumento extremamente

eficaz, o corpo torna-se um *sismógrafo hipersensível*” (ONFRAY, 2009, p. 48, grifo nosso). Uma metáfora que talvez pudesse ser aplicada aos artistas que se interessam pela pesquisa criativa nesses contextos de viagens. Chama a atenção no relato do ator o uso da expressão “turista”, termo tão vinculado ao consumo de lugares, a certo contato passageiro e superficial, que, pelo depoimento, parece operar de modo contrário a uma vivência visceral. Talvez seja mais coerente pensarmos que, ao longo de uma viagem como essa, a atitude de cada artista oscile entre os momentos em que está mais presente o viajante e aqueles nos quais nossa porção turista ganha espaço.

Como temos discutido, os resultados da experiência de uma viagem se multiplicam no tempo e no espaço e se mostram imprevisíveis. Quando Araújo comenta sobre a viagem realizada com a equipe do Teatro da Vertigem, evidencia como essa experiência foi estruturante no que viria a ser a proposta de encenação da peça.

A ideia da viagem [...] foi um elemento axial neste processo e trouxe contribuições significativas para o encenador, desde imagens até materiais de uso cênico concreto. O périplo de São Paulo até o Acre trouxe, ainda, o ato mesmo de viajar como um dos motores de criação do espetáculo. [...] Essa viagem coletiva foi tão marcante no processo que, de certa forma, ela vai determinar *o próprio suporte do espetáculo*. O que é proposto aos espectadores, ao entrarem num barco e cruzarem 14 km de trecho urbano do rio Tietê, é justamente uma experiência de deslocamento geográfico, de expedição pela cidade. *BR-3* é uma “*peça de viagem*”. (SILVA, 2008, p. 135-136, grifo nosso).

Notamos assim que a viagem realizada pelos artistas é espelhada na própria configuração da encenação, o que o encenador denomina de *peça de viagem*. Nela os espectadores são mobilizados a ativar sua porção viajante e embarcar num barco maior para navegar por um rio poluído, de onde acompanham cenas com os atores em embarcações menores e também nas margens do rio. Além disso, as visualidades presentes na resultante cênica remetem fortemente a elementos encontrados durante a viagem de pesquisa, como os figurinos e adereços – inspirados nas vestimentas dos religiosos do Vale do Amanhecer, no Distrito Federal, lugar visitado pelos artistas durante a passagem por Brasília – e as embarcações como importante meio de transporte na região pesquisada, realidade vivenciada ao percorrerem algumas cidades do Norte do país.

Nas experiências do LUME e do Teatro da Vertigem podemos identificar o trânsito que vai da efervescência de uma experiência à incandescência expressiva, como tão bem descreve Onfray (2009). Porém, no caso dos atores, seu meio de expressão é o próprio corpo em cena:

Disponível, o viajante tocado pela graça coloca o seu corpo à disposição do inefável e do indizível que, metamorfoseados em impulsos, em emoções, transformam-se de seguida em sentido e acabando em palavras, imagens, ícones, desenhos, cores, traços – vestígios que transfiguram a efervescência de uma experiência em incandescência expressiva. (ONFRAY, 2009, p. 66).

Assim, o artista-viajante, seja viajando sozinho ou em grupo, tem como princípio a mobilização, em si próprio, de um estado de disponibilidade. A artista visual Karina Dias (2010, p. 129) desenvolve uma reflexão a partir das propostas apresentadas por Mathieu Kessler em seu livro *Le paysage et son ombre*, em que o autor elenca quatro modos distintos de abordagem do lugar: “ele associa respectivamente o explorador a uma terra, o aventureiro e o conquistador a uma região, o turista a um sítio e o viajante a uma paisagem”. Compreendemos o artista-viajante como esse sujeito aberto à experiência que, segundo ela, se aproxima da figura do *flâneur*:

O viajante/flâneur seria aquele caminhante que habita o espaço ao percorrê-lo, atento a uma paisagem que emerge de forma imprevisível. Ele desbrava, explora com seu corpo e medida, seus passos, o espaço percorrido [...] estar ancorado na terra que atravessa é se deixar levar pelo que o percurso apresenta [...] temos no viajante a vontade de ancorar o seu corpo no percurso, de entrelaçá-lo ao itinerário escolhido, motivado por esse desejo intenso de se estar aqui e agora. (DIAS, 2010, p. 130).

A encenação como viagem e o espectador-viajante

Uma segunda modalidade de presença da viagem na prática teatral contemporânea diz respeito a espetáculos em que a própria encenação se configura em uma viagem. É o caso, por exemplo, de obras como *BR-3* (2006), *Entrepartidas* (2010), *Todas as ruas têm nome de homem* (2016), *Zona!* (2016), *Orgía* ou *De como os corpos podem*

substituir as ideias (2015), *Dentro é lugar longe* (2013), entre outras. Em todas essas encenações, seja caminhando por determinado percurso ou a bordo de ônibus ou embarcações, viajamos pela cidade, o que nos remete a ideia de *peça de viagem* que encontramos anteriormente nas reflexões de Antônio Araújo (2006).

Essas viagens ganham traços composicionais diferentes em cada projeto artístico. Vejamos alguns exemplos.

Entrepartidas (2010) – Teatro do Concreto (DF). O público é passageiro de um micro-ônibus e vivencia cenas dentro e fora do veículo. Durante o percurso, os *performers* atuam dentro do próprio micro-ônibus em movimento e nas calçadas das vias por onde o veículo trafega. Assim, o olhar do espectador é mobilizado a ver de perto, de longe, pelas janelas. Também há momentos em que os espectadores desembarcam e caminham por uma praça e por ruas do bairro à procura de uma casa. O caminho de volta ao ponto inicial da peça se constitui como parte da encenação, que só termina quando todos desembarcam, ao final, e o veículo se afasta dos espectadores, levando os atores.

Dentro é lugar longe (2013) – Zózima Trupe (SP). O público embarca num ônibus urbano, que é do próprio grupo, e a encenação se configura como uma viagem pela cidade. As cenas são realizadas dentro e fora do veículo, porém o espectador permanece no ônibus, segue sendo passageiro. O desembarque só se dá na última cena da peça.

Um dado relevante dessa montagem é que o espetáculo terminava na Estação Júlio Prestes, onde os espectadores e atores desciam do veículo. Após a cena final e os aplausos, elenco e espectadores retornavam ao ônibus e eram transportados até o local onde embarcaram no início da peça, o Terminal Parque Dom Pedro II. Desse modo, o desembarque final desses espectadores-viajantes não coincidia com aquele da dramaturgia do trabalho, o que resultava num trajeto em que o ônibus apenas transportava todos os participantes até o ponto inicial, desprovido do jogo cênico dos atores. Todavia, o encenador Anderson Maurício destaca que essa “viagem de volta” acabava por se transformar num momento de diálogo com os espectadores acerca do espetáculo¹. Identificamos assim um novo uso dado ao ônibus: espaço de pós-apreciação, em que artistas e público podem dialogar sobre a experiência vivenciada.

Orgia ou de como os corpos podem substituir as ideias (2015) – Teatro Kunyn (SP). O público é recebido num espaço fechado dentro do Parque Trianon, em São Paulo. Ali *performers* os acolhem, explicitam o processo criativo, servem chá para os espectadores. Assim, criam uma espécie de preparação afetiva para a viagem que é feita a seguir, com *performers* e espectadores caminhando pelo parque. Ao longo da caminhada,

os espectadores utilizam um áudio-guia de modo que, ao acompanharem os atores pelo parque e acompanhar as cenas, estão ouvindo uma sonoplastia que compõe o trabalho e afeta diretamente o jogo entre ver e ouvir. As imagens e ações dos *performers* ganham novos sentidos a partir da fricção com o áudio, que explora fortes camadas de erotismo na vivência homoafetiva; nada do que vemos no parque é mais a mesma coisa.

Todas as ruas têm nome de homem (2016) – Confraria de Teatro (ES). Na primeira cena da peça, uma espécie de prólogo, a atriz apresenta três objetos ao público (uma concha do mar, um livro e a imagem de um santo em miniatura) e convida os espectadores a escolherem um dos objetos, de maneira que se formam três filas, três subgrupos de espectadores. Cada um desses grupos recebe um mapa e caminha pela região até o local indicado, onde encontrará outra cena da peça. Num segundo momento, esses grupos deixam os primeiros espaços indicados pelos mapas e caminham até outro endereço, onde novamente se reúnem e passam a acompanhar coletivamente toda a encenação, que tem cenas em espaços fechados e abertos.

Como podemos notar com esses exemplos, a composição da viagem ganha múltiplas possibilidades, que estão diretamente relacionadas aos projetos de sentido da encenação e ao tipo de experiência que se deseja propor ao espectador para sua imersão no espaço. Encenações dessa natureza, em que a viagem é seu suporte, demandam um pensamento de *dramaturgia de percurso* que diz respeito às intencionalidades presentes na escolha dos lugares que integram a peça e ao jogo com os elementos encontrados nesses espaços, como também a suas representações simbólicas, sua história e às memórias que carregam. Pensar a dramaturgia de percurso envolve aspectos como: escolha intencional dos locais por onde se dará a viagem; definição e disposição das cenas/imagens ao longo do caminho, se a cena é vista de longe ou de perto; definição dos disparadores que ajudam a construir essa passagem de um lugar a outro; escolha do meio que será utilizado para o deslocamento (caminhada, ônibus, barco) etc.

A depender do modo como essa dramaturgia do percurso é pensada, muitas dessas peças de viagem demandarão um cuidadoso *estudo de logística*. A título de exemplo, no caso de *Entrepartidas* (2010), os dois atores que realizam a primeira cena da peça, que acontece antes do embarque do público no micro-ônibus, devem ser transportados rapidamente até uma praça, sem que sejam vistos pelos espectadores. Dessa maneira, quando o público desembarcar na praça, aqueles dois atores já estarão vestidos com seus novos figurinos e prontos para uma nova cena.

Pensar um espetáculo como viagem (encenado fora do edifício teatral) implica considerar que, ao longo de determinado trajeto na cidade, serão inscritas as operações composicionais da encenação. Nesse sentido, integra a peça tudo aquilo que vamos encontrar ao longo da vivência desse percurso, tanto em relação aos elementos criados a partir das intencionalidades do encenador (a presença de um *performer* em determinado trecho do caminho, por exemplo) como também tudo aquilo que foge às suas intenções, ou seja, presenças, interações e fluxos próprios desses lugares que são agentes compositores. Afinal, o mundo a céu aberto é um espaço vivo e imprevisível.

Poderíamos dizer, então, que as encenações que se configuram como viagens estão interessadas no agenciamento do encontro entre espectador e espaço e buscam gerar nos espectadores-viajantes o que Onfray (2009, p. 52) chama de “corpo do desassossego”. Esse é também o corpo do sujeito da experiência, um corpo aberto ao que pode lhe passar, provando outras temporalidades, alcançando uma ampliação de suas capacidades perceptivas. Assim, os espectadores-viajantes são aqueles que se abrem à experiência de olhar/se relacionar com o espaço de maneira sensível, em estado de viajante. O depoimento de Guilherme Monteiro, um dos espectadores do espetáculo *Entrepartidas*, ilustra como essa abertura à experiência pode ser traduzida: “O que está me incentivando agora é não saber o que eu vou fazer, para onde que eu vou, vou fazer o quê, o que eu vou assistir, a gente ainda não sabe, é tudo muito novo” (TEATRO..., 2010).

Como podemos notar, o corpo de desassossego, exemplificado no espectador Guilherme, é um corpo imantado por uma percepção ampliada, que poderá lhe permitir perceber o desenho geométrico do espaço, suas linhas, seus relevos, os objetos ali presentes, suas distâncias, como o espaço está posicionado em relação às mudanças de luz natural, como seu corpo se sente no encontro com o espaço, quais memórias são retomadas a partir dessa interação, como nele, enquanto espectador, se move de maneira a perceber de outros modos o espaço redimensionado ou estranhado pela encenação. Um corpo poroso, ao encontro com a rede de múltiplas dramaturgias que opera nos espaços da cidade. Um corpo desejoso por apreender o mundo desde dentro, como nos propõe Onfray (2009):

[...] esforça-se por entrar num mundo desconhecido, desacomodado, qual espectador liberto, preocupado não em rir ou chorar, julgar ou condenar, absolver ou resolver anátemas, mas sim desejoso de apreender esse mundo do interior, compreender – segundo a etimologia da palavra. (ONFRAY, 2009, p. 61).

A imagem proposta pelo autor fala de um “espectador liberto”. Compreendemos essa liberdade ao levar em consideração que, na situação de viajante, nosso espectador se distancia dos códigos culturais sedimentados acerca do que significa ir ao teatro e ser espectador. Ele se liberta de sua tradicional acepção, sedentária e fixa, e se torna nômade, movente. Dissipam-se recorrências que sinalizam os inícios e fins, como campainhas, o abrir e o fechar de cortinas, luzes que se apagam ou se acendem. O espectador redimensiona sua noção de iluminação e espaço porque está imerso no mundo. Torna-se um espectador que “se alimenta de intuições e da penetração imediata da essência das coisas [...] a realidade invade o viajante que apreende por capilaridade” (ONFRAY, 2009, p. 65).

Se essa é a tônica do espectador-viajante, o que dele espera a encenação? O que nós, encenadores, desejamos provocar quando lhe propomos entrar num ônibus ou embarcação e seguir viagem sem ao menos saber percursos, paradas e imagens que poderá avistar? Uma vez mais, Onfray (2009) tece uma descrição a partir da noção de acaso objetivo que atende de maneira muito precisa aquilo que esperamos de nossos espectadores-viajantes:

[...] estar disponível para os acontecimentos de forma a suscitar e solicitar a exaltação, colocar-se à disposição do mundo para que dele advenham um signo e surja uma epifania pagã, abrir-se ao real para o penetrar como um fruto decidido a entregar-se, convicto da necessidade de oferecer-se. (ONFRAY, 2009, p. 66).

No campo da encenação, interessa pensar os modos de agenciar esse mover: de que maneira o espetáculo propõe viajar pelo espaço? Quais meios serão utilizados para isso? As respostas a perguntas como essas são encontradas na prática de diversos encenadores e encenadoras, haja vista a diversidade de proposições, que vão desde caminhadas por determinado local até viagens a bordo de trens, ônibus, embarcações.

Cada projeto artístico interessado na poética das viagens arquiteta uma geografia própria; ainda que o espectador nem sempre caminhe pelos espaços, às vezes o observa pela janela de um veículo em movimento, seu olhar percorre a cidade. Nesse sentido, cabe ressaltar que cada projeto de encenação articulará o desenho da viagem numa composição que atenda suas necessidades poéticas. Em todo caso, a caminhada se mostra como prática recorrente em muitas encenações. Alguns trabalhos operam

somente com esse modo de atravessar o espaço; já outros mesclam momentos de caminhada com deslocamentos a bordo de trens, ônibus ou barcos.

Essa recorrência nos leva a melhor delinear o uso do termo caminhada em contraponto à palavra andar. A artista e pesquisadora Verônica Veloso (2017) propõe uma diferenciação entre essas noções bastante útil:

Andar é uma atividade física, que permite que nos desloquemos de um ponto a outro. Esse verbo é utilizado quando pretende-se falar dessa ação de modo mais específico, do seu caráter fisiológico e anatômico. Andar é funcional: andar e parar, andar apressadamente, ir e voltar de algum lugar; *caminhar inclui o caminho no ato de andar*, devolve uma atenção ao corpo e considera o trajeto percorrido. (VELOSO, 2017, p. 109, grifo nosso).

Ao levar em conta o caminho dentro do caminhar, entendemos ser essa a palavra mais apropriada para a prática da encenação, pois a escolha de percursos, trajetos e caminhos é um componente fundamental em suas operações composicionais e de criação de sentido. Além disso, a caminhada está diretamente associada a práticas meditativas e se insere na própria história da arte como ato estético. “Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam” (CARERI, 2013, p. 27).

Considerando esses aspectos relacionados à caminhada, um questionamento que podemos aventar é: faz sentido considerar a caminhada como viagem?

A aproximação do caminhar à noção de viagem remonta aos coletores e caçadores, nossos ancestrais. Foram eles que, por necessidade de sobrevivência, percorriam descalços vastas extensões. Assim como, mais tarde, as práticas religiosas também colocavam em marcha peregrinos em tantas partes do mundo. Nesse sentido, o ato de caminhar foi o primeiro empreendimento da viagem e, por essa razão, a consideramos um dos meios utilizados nas encenações para que espectadores viajem pela cidade.

Neste estudo considera-se, então, que a encenação opera praticando os espaços, agenciando a imersão dos corpos num determinado lugar (natureza imersiva) e, para isso, utiliza a noção de viagem. São diversos os modos de efetivar propostas de viagens

nos espaços, contudo cabe ressaltar que o ato de viajar não está associado a uma função operacional ou funcional, mas sobretudo se mostra como elemento de composição que influencia a poética do espetáculo.

Nesse sentido, o ato de percorrer o espaço a pé ou sobre plataformas móveis, como carros, ônibus, metrô ou embarcações, partilha de um mesmo DNA: a mítica do viajante, ainda que esse viajar se restrinja a dimensões ou fronteiras de um pequeno bairro ou sítio num espaço conhecido. Em uma perspectiva semelhante, a artista Karina Dias descreve um projeto realizado em 2014 com oito artistas na Galeria Alfinete, em Brasília. Inspirada no *Grand-tour* europeu, propôs a prática de viajar por aquela região conhecida, mobilizando assim o estado ou atitude de viajante para o lugar caseiro:

Praticar o espaço-caseiro à maneira de um viajante seria como abrir passagens lá onde não esperamos, fixando a nossa atenção para além dos contornos, tantas vezes experimentados, rompendo sempre as fronteiras do certo, do preciso, do dominado e do seguro. Seria como entrever na evidência, a possibilidade de (re) estruturar o (in)comum. Desejar o estranho no familiar para (des)conhecê-lo... engajar-se como um des-locado, um extra-ordinário... um nômade que ainda guarda o sentido da viagem – o desejo do movimento que nos conduz a descobrir sempre novos pontos de vista, novos percursos para obter perspectivas singulares de nosso entorno. (DIAS, 2015, p. 160).

É exatamente nessa perspectiva, a da possibilidade de praticar os espaços e gerar deslocamento do olhar e ampliação das capacidades perceptivas para os lugares, que a encenação procura agenciar o empreendimento da viagem e a mobilização desse estado ou atitude de viajante, independentemente do meio de locomoção utilizado.

DEPOIS

A partir das reflexões propostas, procuramos demonstrar o terreno fértil de investigação que as inscrições da viagem na prática cênica podem oferecer. A viagem é o meio concreto de agenciar o encontro com a vida na Terra e gerar outras temporalidades, provocando deslocamentos temporários do espaço-tempo cotidiano e nos fazendo lançar um olhar renovado para o espaço e para nós mesmos.

O olhar é renovado porque demanda um ponto de vista que não é fixo. Ao contrário, valoriza um modo de perceber e conhecer que se dá pelo movimento e, no mover-se, pode deslocar ideias, juízos e visões preconcebidas, alargando horizontes.

Renovado também porque requer a nossa efetiva presença, participação, abertura e disponibilidade. A natureza imersiva da viagem pressupõe engajamento psicofísico para participar com as coisas do mundo no seu constante devir e transformação.

Renovado ainda por implicar o encontro com a alteridade, esse movimento de abertura e reconhecimento em relação ao que é externo a nós, o outro. Como nos lembra Onfray (2009, p. 63), “a viagem convoca o desejo e o prazer da alteridade, não da diferença facilmente assimilável, mas da verdadeira resistência, da assumida oposição, da dissemelhança suprema e fundamental”.

Por fim, renovado porque a viagem pode ser tomada ainda no seu aspecto existencial, capaz de provocar movimentos no ponto de vista que temos de nós mesmos. É o que Onfray (2009, p. 81) denomina de experiência iniciática, ao retomar indagações dos filósofos gregos: “O que posso saber sobre mim? O que posso descobrir acerca de mim se mudar de lugar, de orientação e modificar as minhas referências?”. A viagem é um meio de ver o mundo e nos vermos no mundo, um exercício de alteridade que nos faz aprender também sobre quem somos e quem queremos ser.

Acreditamos serem essas as potências transformadoras engendradas na viagem, conforme procuramos discutir a partir das práticas de alguns grupos teatrais brasileiros. Um fenômeno capaz de possibilitar – na cidade de nossos dias – experiência para artistas, espectadores e, quem sabe, para a própria vida das/nas cidades, uma vez que ela (a cidade) se redesenha momentaneamente no encontro com a prática artística.

As reflexões aqui tecidas procuram apontar pistas iniciais sobre o encontro potente entre viagem e teatro contemporâneo e, talvez assim, contribuir para ampliar o horizonte do próprio campo quanto às possibilidades múltiplas e ainda pouco examinadas do fenômeno da viagem em nossos saberes e fazeres. Se no presente estudo foi possível abordá-la como modo de conhecer e criar, e também como projeto de encenação, possíveis desdobramentos poderiam tomar a viagem no contexto de residências artísticas e como metodologia de pesquisa na pós-graduação em artes. É uma maneira de operar que pode encontrar eco em práticas artísticas cada vez mais híbridas, porosas, deslizantes, portanto desejosas do deslocar-se, e de redefinir seus próprios pontos de vista.

Notas

1 Informação verbal: entrevista concedida em 2017.

Referências

ARAÚJO, Antônio. Entrevista com Antônio Araújo. *In*: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). *BR-3*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 19-29.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. Brasília, DF: Teatro Caleidoscópio, 2009.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. *In*: NOVAES, Aduino (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Tradução: Frederico Bonaldo. 1. ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem (por uma experiência da paisagem no cotidiano)*. Brasília, DF: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.

DIAS, Karina. Grand-Tour: em volta do alfinete. *Revista VIS*, Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, Brasília, DF, v. 14, n. 2, p. 155-170, jul./dez. 2015.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *In*: ARAÚJO *et al.* (org.). *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p. 238-254.

FERRACINI, Renato. *Corpos em criação, café e queijo*. 2004. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=481806>. Acesso em: 05 nov. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

ONFRAY, Michel. *Teoria da Viagem: uma poética da Geografia*. Tradução: Sandra Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2008.

SILVA, Antonio Carlos de Araújo. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SIVIERO, Sérgio. Do ator no projeto BR-3. *In*: FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org.). *BR-3*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. p. 61-63.

TEATRO do concreto: Entrepertidas. Reportagem de Márcia Witzak. Imagens de José Carlos. DF TV 2ª edição. [S. l.; s. n.], 8 maio 2010. 1 vídeo (6 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wButqGtCLT8>. Acesso em: 10 nov. 2021.

THEROUX, Paul. *A arte da Viagem*. Tradução: Freitas e Silva. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

VELOSO, Verônica Gonçalves. *Percorrer a cidade a pé: ações teatrais e performativas no contexto urbano*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.