

Ação, Participação, Encontro

- Revelar-se

Sirenes e Lamento

O som da via rápida atravessa o jardim botânico; as sirenes misturam-se com as plantações e com os caminhos serpenteantes de gravilha.

Mas, nós estamos a cantar.

Quando as sirenes da polícia e da ambulância povoam o lamento de Penélope pelo regresso de Ulisses da guerra, subitamente o texto e o lugar, o canto e o barulho tornam-se num só. De calças de ganga e de óculos de sol, o cantor português reproduz a ânsia de Penélope pelo seu companheiro ainda não regressado a casa da guerra. Juntamente com as sirenes da via rápida, gera-se uma associação com os refugiados de guerra e com as suas histórias, de que tenho conhecimento pelas notícias diárias aqui no Porto. Eu tremo. Eu sei que ela, Penélope, poderia ser um deles, um de nós. A canção e a música coadunam-se tão bem com estes sentimentos de tristeza, ânsia e espera.

Está um dia quente de Setembro no Jardim Botânico do Porto, em Portugal, e eu estou a trabalhar com cantores da escola superior de artes ESMAE, do Porto. Estamos a investigar de que forma as experiências acústicas dos cantores e do público são influenciadas pela participação e pela criação de significado num evento de paisagem artística. Como é que se pode integrar a paisagem quando se realiza um evento artístico e o que é que isso implica para os artistas performativos e para o público? Como é que se pode integrar o público num evento artístico para que se torne participante, co-criador, e o que é que isso implica para a experiência acústica quer dos cantores, quer do público?

O lamento de Penélope é um trecho da ópera “O Regresso de Ulisses” de Claudio Monteverdi, interpretado, pela primeira vez, em Veneza, em 1640. Trabalhamos com trechos da ópera: por um lado, com o lamento de Penélope relativo à viagem de Ulisses da guerra, e à ânsia pelo seu regresso; por outro lado, com a associação entre o Coro do Mar e o Coro do Céu, quando Poseidon e Zeus decidem ajudar Ulisses a regressar a

casa. Encontram-se envolvidos quinze cantores e um tocador de alaúde. O nosso trabalho centra-se no coro e na sua função relativamente ao público, e de como são criadas condições para as experiências acústicas.

Os Espaços do Jardim

O jardim botânico apresenta vários espaços diferentes. Neste jardim, podemos passear ao longo de caminhos sinuosos, por entre roseiras, e aproximarmo-nos de um local pavimentado aberto, onde um lago coberto por plantas aquáticas nos espera. Por trás do lago, estende-se uma larga plantação de altos eucaliptos. Do outro lado de uma enorme sebe, que conforma uma parede, encontra-se uma área de relva finamente aparada, com baixas sebes de configuração elíptica. No passado, o jardim era muito maior e incluía uma pequena floresta. Atualmente, uma das principais auto-estradas do Porto divide o jardim em duas partes, sendo que o seu barulho permeia cada planta, cada pessoa, cada ação e pensamento no local.

Este é o nosso lugar; é aqui que iremos analisar a forma como a participação do público e dos cantores poderá afetar a experiência acústica. O nosso trabalho integra-se numa colaboração mais alargada entre quatro universidades da Suécia, do Reino Unido e de Portugal, em que se procede à análise da forma como as artes performativas e as paisagens se podem encontrar, suscitando novas impressões e experiências aos artistas, aos arquitetos paisagistas e ao público.¹ O que é que acontece se deixarmos de considerar a paisagem como o pano de fundo de um evento artístico e, ao invés, a integrarmos, bem como às suas pessoas, à sua história e ao seu futuro no evento artístico?

Em conjunto com os cantores, analiso como experienciam a acústica do jardim botânico. Eles experimentam individualmente diferentes locais e partilham as suas experiências uns com os outros. Há um que se sente livre, um outro sente-se solitário, melancólico. Um terceiro considera difícil ouvir a sua própria voz. A auto-estrada assume o controlo, e é fácil sentirmo-nos submergir.

Tentamos mover-nos em conjunto e cantarmos os coros de “O Regresso de Ulisses” de Monteverdi. Os cantores caminham pelo jardim. Analisam o potencial de vários locais,

¹ Erasmus+ Parceria Estratégica, *Ponto de Encontro – As Artes Performativas e a Paisagem* levado a cabo entre AADE, ESMAE, UW e o Departamento de Arquitetura Paisagística na UCAE, 2014-2016.

tendo em conta a acústica e a concentração. Finalmente, optam pelo relvado por trás das altas sebes, onde as mais baixas configuram, em conjunto, uma elipse. Um local que acomoda tanto um exterior como um interior. Este será o nosso local de trabalho nos próximos dois dias. Convidaremos, para este espaço do jardim, o público que participará e se integrará no canto do coro e na espera de Penélope.

Libertar-se

No “Teatro do Oprimido”, em 1974, Augusto Boal, o dramaturgo, diretor e pedagogo do Brasil, escreve sobre o facto de o corpo humano ser a principal fonte de som e movimento. Se se quiser dominar os meios de produção teatrais, dever-se-á, primeiramente, conhecer o próprio corpo, de forma a expressar-se melhor, propõe Boal. Até que o espectador conheça o seu próprio corpo e tenha a capacidade de o tornar mais expressivo, poderá utilizar outras formas de teatro, libertando-se a si próprio do seu papel de espectador e assumindo o papel de ator. Então, diz Boal, deixa de ser um objeto e torna-se, por oposição, um sujeito.²

“Eu, Augusto Boal, quero que o Espectador assuma o papel de Ator, invada o palco e encarne o Personagem. Quero que ocupe o seu próprio Espaço e ofereça soluções.

- Ao tomar posse do palco na ficção do teatro, ele age: não só na ficção, mas também na sua realidade social. Ao transformar a ficção, ele transforma-se a si próprio.

- Libertarmo-nos é transgredir e transformar. É através de uma criação do novo que, aquilo que ainda não existia, começa a existir. Libertar-se é transgredir. Transgredir é existir. Libertarmo-nos é existir.

Libertares-te é existir”.³

Libertares-te é existir. O que é que isto significa para o encontro e para o local, para o participante e para o evento artístico? Nos meus projetos artísticos e na minha experiência de ensino, interrogo-me de que forma uma experiência artística pode encontrar uma experiência paisagística e gerar a participação do público, e de como podemos deixar o público tornar-se co-criador e participante ao invés de ser apenas espectador.

² Boal, Augusto (1991), publ. 1974, *Teatro do Oprimido*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, p. 143.

³ Boal Augusto (2000), publ. 1974, *Theatre of the Oppressed [Teatro do Oprimido]*, prefácio, Pluto Press, Londres, p. XXI.

Boal vai mais longe – ele fala da opressão do espectador, do público: “O espectador deve ser libertado do seu papel de espectador, a principal opressão de que o teatro é culpado” afirma Boal e continua: “Como espectador, já te encontras oprimido, porque o teatro oferece-te um mundo que já se encontra acabado e fechado.”

Boal defende que um espectador será capaz de ter a sua palavra durante a peça, mas isso não é possível depois do diálogo do espetáculo começar, os atores desempenham o ‘papel de mestre de cerimónias’ e tudo está previsto, nada muda na peça. Assim, a repressão continua, refere Boal, e, portanto, todas as formas de teatro devem ajudar o público a sair do seu papel de espectador.⁴

Boal lutou por um teatro que nos ajudasse a mudar a realidade. Ele criou o Teatro-Fórum, o Teatro-Jornal, o Teatro Invisível – formas teatrais através das quais os participantes seriam capazes, de maneiras diferentes, falar por si próprios, sem que o artista servisse de intermediário.⁵ *Todas as formas de teatro deveriam ajudar o público a sair do papel de espectador.*

Enquanto estamos a cantar

No nosso *workshop*, convidamos um público a caminhar connosco pelo jardim. Antes de começarem, podem escolher caminhar com o Coro do Mar ou com o Coro do Céu. Estes encontram-se em conflito entre si na ópera de Monteverdi “O Regresso de Ulisses”. O Deus do Mar recusa deixar Ulisses viajar em segurança pelos mares, por causa de uma injustiça. Desta forma, o Deus não permite o regresso de Ulisses a casa.

Escolho caminhar com o Coro do Mar e, por meio de uma introdução e, em seguida, de uma ação, envolvo-me na história e no local. Caminhamos juntos, todos estão em silêncio. Uma vez lá, rodeados por sebes baixas que, em conjunto, formam uma elipse no relvado, um dos cantores avança e canta a ira de Penélope pelo facto de Ulisses ainda

⁴ Boal, Augusto (1979), publ. 1974, *De Förtrycktas Teater [Teatro do Oprimido]*, Gidlunds, Södertälje, pp. 176-177.

⁵ Sim, isto deve ser compreendido dentro do contexto. Augusto Boal foi o diretor, de 1956-71, do Teatro Arena, em São Paulo. Foi preso e torturado durante a ditadura do regime de ala-direita no Brasil. Foi libertado e viveu na Argentina até 1976, manteve-se ativista em maior parte dos países da América Latina. Escapou ao regime de ala-direito na Argentina e viajou para a Europa, primeiro Portugal e, depois, Paris. Conduziu operações teatrais secretas no Brasil e, depois, na Argentina, sendo que a descoberta da atividade colocou a sua vida em risco. Com Boal, existe uma esperança na revolução popular, da rebelião contra a opressão, a tortura, a injustiça. Ele descreve a situação dos pobres no Brasil, no Perú e na Argentina, por meio de exemplos claros e eloquentes. Ele descreve como as pessoas são presas, torturadas e mortas em espaços abertos, na praça ou na rua, em frente a outras pessoas. Uma ditadura que estabelece exemplos, de forma a governar e a intimidar as pessoas à submissão.

não ter regressado a casa depois de 10 anos de espera. Ela também canta a sua espera e a sua ânsia por Ulisses.

Em seguida, mais cantores intervêm, um por um, no espaço relvado de configuração elíptica, e cantam os vários argumentos dos deuses para que Ulisses receba ajuda no regresso a casa. Finalmente, o Deus do Mar retira-se. O Coro do Mar e o Coro do Céu encontram-se unidos no canto sobre a necessidade dos seres humanos em receber graça e auxílio. Eles envolvem-me e rodeiam-me com a sua canção; estão perto de mim com os seus corpos e as suas vozes. Durante um curto momento, é como se eu estivesse a cantar.

No entanto, é como se eu estivesse a cantar. Sinto que me torno parte do coro. Estou lá, silenciosa, com o coro a cantar à minha volta, a ser parte do coro. Estou a experienciar o canto do coro e a sua presença, e é como se eu própria estivesse a cantar, como se o meu corpo estivesse a respirar e as minhas cordas vocais estivessem a cantar com o coro. Como se eu e o coro tivéssemos trocado de lugares por um breve momento. Um encontro é uma mutação, quando há uma troca de lugares de uma sensação, de uma experiência entre duas ou mais pessoas. Provou-se, em conversas *a posteriori*, que muitos elementos do público experienciaram o mesmo, lado a lado com o coro no espaço do jardim. Tornamo-nos uma parte do coro.

O público torna-se parte do coro. O coro torna-se parte do público. O que é que acontece quando aqueles que estão à nossa volta estão a cantar e a agir como se fossem nós? Participação. Talvez isto seja um papel óbvio para o público: querer participar. Não queremos apenas ver. Queremos participar. É isto o poder? O poder e o potencial do público?

Espaços enquanto Ações

Em “A Condição Humana”, a filósofa Hannah Arendt fala sobre a conversação, o tom entre as pessoas. Ela escreve sobre a ditadura e os espaços comuns das pessoas, e sobre o poder como uma opção, em contraste com a tirania e a violência.⁶

“O poder é sempre um potencial de poder e não uma entidade imutável, mensurável e estável como a força ou a resistência”, afirma Arendt e continua: “Cada Homem tem

⁶ Arendt, Hannah (1998), *Människans Villkor, Vita Activa, [A Condição Humana, Vida Ativa]*, Daidalos, Uddevalla, pp. 237-331.

uma medida de força própria, mas ninguém possui realmente poder; este ocorre entre pessoas que vivem juntas e desaparece assim que elas se dispersam.”⁷

E, por isso, esta expressão que Arendt utiliza: o espaço da aparição. Parece existir, com Hanna Arendt, como uma utopia, mais como um desejo do que uma realidade, mais como uma esperança do que uma descrição da realidade.⁸ O espaço da aparição, um espaço onde as pessoas aparecem umas ante as outras e ante si mesmas, interagindo entre si. Aparecer é expor-se e para se expor é necessária coragem, portanto eu compreendo o raciocínio de Hannah Arendt. Só quando o ser humano se revela a outras pessoas, é que ele vive e interage. Nem que seja por um momento, por um breve período de tempo.

O espaço da aparição. É uma expressão estranha; mas, o conteúdo parece mais belo. Penso que não seja, efetivamente, um espaço físico, mas uma ação, uma atividade ligada a um local de encontro. E neste ponto, se compreendi Arendt corretamente, a promessa, a permissão e o perdão são importantes. Sem estes, ninguém se atreve a expor-se, a mostrar-se, a aparecer. Para se demonstrar coragem, são necessários o perdão e a tolerância. Talvez exista uma mensagem de amor – na busca por perdão, por permissão e por poder. Como se a exposição, de acordo com o pensamento de Arendt, fosse um pré-requisito para tomar o poder. Para se ser capaz de fazer algo, tem de se permitir a si próprio tentativas e erros, de se fazer um tolo de si próprio, de obter perdão e tentar novamente. Ser capaz de fazer algo é tomar o poder de uma forma muito positiva.⁹ O espaço da aparição é percebido como um espaço tolerante de ação, de conversação e atividade. Imagino este espaço como um “espaço” democrático, social, ou melhor, como uma ação. Penso o espaço de aparição de Hannah Arendt não só como um direito, mas também como uma obrigação de agir.

O espaço livre é um espaço para todos. Um espaço para agir. Talvez isto seja aquilo que tento criar juntamente com os artistas performativos, a paisagem e o público – um espaço para agir.

Boal enfatiza a ação individual, naquilo que ele chama “a poética dos oprimidos”. O espectador não deve dar autorização ao ator para agir ou pensar no seu lugar, mas

⁷ Ibid., p. 272.

⁸ Ibid., pp. 271-287.

⁹ Arendt, Hannah (1998), *Människans Villkor, Vita Activa, [A Condição Humana, Vida Ativa]*, Daidalos, Uddevalla, pp. 237-331.

assumir o papel principal, alterar a ação dramática da peça, experimentar soluções diferentes e discutir novos projetos. “O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação!” refere Boal.¹⁰

A ação do artista performativo. A ação do público. Quais são as consequências se nós, enquanto público, nos tornarmos participantes ao invés de espectadores, ativos ao invés de passivos no curso dos acontecimentos? Que eu me torne um sujeito? O que acontece quando experiencio com o meu próprio corpo, quando me envolvo na representação e compreendo através da experienciação, da interpretação e do dar vida?

Participação e Acústica

Quando realizei eventos de paisagem artística com música e canto no exterior, descobri que o público consegue aceitar condições acústicas bastante desafiadoras se ele próprio participar no evento. Todavia, se tiverem a função de espectadores, ouvintes, se forem uma audiência bastante passiva, então eles sentem problemas com as condições exteriores e exigem uma melhor acústica. Numa situação mais participativa, vi o público ter uma experiência musical forte com o vento a bramir, bastante tempestuoso, com saraiva a cair, ramos de árvore a partir e a cair ao nosso lado. No mesmo local, falei com o público que se queixava da audibilidade e da acústica, com o tempo bom, sem sons a perturbar ou interromper a experiência musical. Na primeira situação, o público participou num processo, juntamente com o coro e o solista. Na segunda situação, o público sentou-se num cenário de auditório com palco, com músicos e cantores que se encontravam nesse pequeno palco em frente a si, com bosques e vistas para o oceano como pano de fundo.

Talvez o espectador passivo coloque outras exigências relativamente à acústica e a outras condições de um concerto ou de uma ópera no exterior do que o participante co-criativo. O participante ativo *partilha* as condições com o cantor, com o artista performativo, e é parte integrante do encontro, o que lhe suscita uma aceitação diferente, assim como um outro poder. Desta forma, a co-criação é importante não só para a opinião e a experiência do público, mas também exerce um impacto sobre a acústica ou sobre a experiência da acústica.

¹⁰ Boal, Augusto (1991), publ. 1974, *Teatro do Oprimido*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, p.139.

Se se participar, sendo-se co-criador, pode, também, assumir-se a responsabilidade e o controlo da própria experiência. Não se tem só apenas um direito, mas também uma obrigação; é-se responsável pela sua própria experiência. O participante ativo comunga das condições físicas do cantor, do artista performativo. Quando ficamos juntos num grupo, e alguns de nós constituem o coro e estão a cantar, e os restantes estão a ouvir, também os corpos e a sua ressonância estão incluídos na canção e isto deve, certamente, exercer influência na experiência acústica. Eu sinto a ressonância do teu corpo quando estás a cantar junto a mim.

Partilhar condições é encontrar-se. Encontrar-se é revelar-se, interagir com outras pessoas. Só quando os seres humanos se revelam *a* outras pessoas, é que eles vivem e interagem. Talvez o encontro e a participação sejam mais importantes para a experiência acústica no exterior do que as condições técnicas?

Redes e Significado

Por um breve momento, é como se eu estivesse a cantar, rodeada por cantores no jardim botânico. Antes de isto acontecer, todos nós fizemos amizades enquanto brincávamos, usando fios de várias cores. Os fios do Coro do Céu têm tonalidades diferentes de vermelho, cor-de-rosa e bege; os fios do Coro do Mar são azuis, azuis-claros e verdes. Mais e mais pessoas ficam envolvidas e os fios de diferentes cores misturam-se. Os coros trazem o público e juntos constituímos uma rede entre o céu e o mar, entre o vermelho e as tonalidades de azul-esverdeado, entre aqueles que queriam ajudar Ulisses e aqueles que se recusaram. Os cantores estão a tecer uma rede, vão de um lado ao outro e nós, na audiência, estamos a ajudar: seguramos um fio, levantamos outro, libertamos e esticamos. Quando a rede se encontra tecida, os coros unem-se em tributo à humanidade e pedem auxílio e misericórdia. Em seguida, todos estamos a rodar no sentido dos ponteiros do relógio; a rede configura uma roda giratória de fios de todas as cores, e Ulisses e Penélope avançam para o centro. Em dueto, cantam o seu amor um pelo outro e nós estamos a fazer parte disso. Eles estão unidos. Nós unimo-los.

No debate posterior, todos os participantes sentem que ouvem bem, ninguém se queixa da acústica - seja o público, sejam os cantores. Como é que é possível, reflito, e coloco mais questões direcionadas. Não foi perturbador ouvir sirenes a passar? Não foi difícil

ouvirem-se uns aos outros no coro quando estavam tão dispersos e com o barulho como pano de fundo? E o alaúde? Conseguiram efetivamente ouvi-lo?

Deste modo, desenrola-se um debate sobre estar perto dos cantores e participar no evento e de como isso facilita a audição ao público. Os cantores afirmam que foi muito mais fácil ouvirem-se uns aos outros e serem ouvidos, uma vez que havia um objetivo e o público estava envolvido no evento.

E acredito que aqueles fios, as ligações que estabelecemos entre nós, tornaram-se cordas vocais ressonantes. Uma rede, uma teia de laços, que ressoa entre as pessoas e se torna parte integrante da paisagem.

Cenários e Procedimentos

No seu livro publicado a título póstumo “Tillvaroväven” [A Teia da Existência] (2009), o geógrafo cultural Torsten Hägerstrand questiona as formas habituais de ver a vida e, especialmente, a paisagem. Ele analisa a imagem como uma descrição da paisagem e percebe duas interpretações principais: a paisagem – desenhada, pintada ou fotografada – e o mapa topográfico. A paisagem é egocêntrica, defende Hägerstrand, quando o conteúdo é configurado em perspetiva, uma vez que a paisagem é observada de um único ponto vantajoso. Ele designa isto de *paisagem-cenário*, porquanto o conteúdo varia conforme a posição do observador. O mapa topográfico é, todavia, concebido de forma a não ter qualquer centro correspondente. “Pode dizer-se que há um ponto vantajoso mesmo por cima de cada ponto do mapa”, escreve Hägerstrand e continua: “E não há, virtualmente, nenhum limite para a possível extensão geográfica. Não existe um horizonte.”¹¹

Hägerstrand vai mais longe no seu pensamento e requer mais formas de descrever a paisagem: “As forças da natureza e os atores ao vivo movem-se e transformam os objetos inanimados. Os organismos vivem os seus ciclos de vida com uma periodicidade diferente e, conseqüentemente, proporcionam à paisagem uma força mutável. Além disso, temos as mudanças resultantes das migrações e do facto dos seres humanos produzirem e distribuírem, cada vez mais, os seus numerosos produtos artificiais.” Hägerstrand acredita que o conceito de perspetiva da paisagem-cenário necessita de ser

¹¹ Hägerstrand, Torsten (2009), *Tillvaroväven* [A Teia da Existência], Forskningsrådet Formas, Estocolmo, p. 264.

complementado por um outro conceito que consiga expressar a transformação em contínuo progresso – a *paisagem processual*.

“Uma paisagem-cenário é sempre uma realidade tangível no momento que nos rodeia, mesmo que grandes partes do conteúdo estejam ocultas aos sentidos, sendo que a maioria das partes é ignorada por outras razões. A paisagem processual deve, contudo – apesar da sua configuração tangível – permanecer mais uma quantidade imaginada, devido ao seu grau de extensão no tempo e no espaço. É a paisagem do olho que tudo vê. Pode ser documentada em alguns aspetos, mas não vista como uma totalidade.”¹²

Hägerstrand continua a enfatizar as dificuldades em definir “paisagem” e diz que é complexo, não importa como é definida. Quando a paisagem é equiparada ao cenário exterior, o mundo subterrâneo não é incluído na imagem e as árvores assim como outra vegetação são retratadas sem raízes. Uma outra limitação do conceito de paisagem é a vaga fronteira entre imóvel e em movimento, afirma Hägerstrand: “A superfície do chão, a vegetação e os edifícios estão incluídos, mas não é claro se os animais e os humanos são vistos como constituintes ou visitantes.”¹³

No conceito da “teia da existência”, não existe uma exclusão equivalente. “De facto, o movimento é atribuído a tudo, se não de outro modo, pelo menos, ao longo do eixo temporal”, escreve Hägerstrand, e propõe que dentro do conceito da “teia da existência” olhemos partes distintas que se encontram ligadas entre si por incontáveis combinações, em que os organismos participantes, desde o mais pequeno ao maior, são situações de vida tangíveis relevantes para a existência continuada.¹⁴ *A paisagem como uma teia de existência, a paisagem como um processo, a paisagem como movimento.*

Também, Boal fala do movimento, da mudança. O seu objetivo é o movimento do espectador, de uma atitude passiva para uma ativa, de ser aquele que observa para ser aquele que influencia, bem, que *crie* o evento de artes performativas, a encenação, o teatro.

¹² Ibid., p. 268.

¹³ Hägerstrand, Torsten (2009), *Tillvaroväven* [A Teia da Existência], Forskningsrådet Formas, Estocolmo, p. 269.

¹⁴ Ibid., p. 271.

“O Teatro é mudança, movimento e não simples apresentação do que existe. É tornar-se e não ser” escreve Boal em “O Teatro do Oprimido”.¹⁵ *É tornar-se e não ser.*

Hägerstrand refere que nós, de forma a compreendermos as mudanças da paisagem, devemos alargar o seu conceito, não incluir apenas aquilo que é visível, mas abarcarmos *tudo o que está presente* numa determinada área. Hägerstrand continua: “Então, será muito natural considerar a totalidade apenas como fluxos interdependentes através do espaço e do tempo.” Não podemos traçar uma linha entre o que é estático e o que se encontra em mudança, tudo se encontra em alguma fase de mudança, afirma Hägerstrand.¹⁶ *Abarcar tudo o que se encontra presente dentro de uma determinada área.*

Paisagens Co-Criativas

A auto-estrada ao lado do jardim botânico está a testar a nossa paciência. Os cantores tentam encontrar locais onde se consigam ouvir a si e aos outros, sem que tenham de enfrentar o barulho: ao lado de uma parede, por baixo de um telhado de betão, no círculo da pérgula, ao longo dos caminhos serpenteantes, ladeados por altas sebes de rosas. Quando finalmente escolhem um local do jardim para convidar o público, o ruído da auto-estrada encontra-se lá como uma parte inevitável da paisagem. Como é que podemos utilizar este som como um ponto de partida e integrá-lo da mesma forma que integramos o espaço do nosso evento? Realizamos exercícios de presença e audição no local. Estamos-nos a ouvir, não só a nós e aos outros, mas também todos os sons à nossa volta. Estamos a ouvir não só os diferentes sons dos pássaros, ou o riso de uma criança enquanto brinca no jardim, que são sons facilmente percebidos como positivos na paisagem, mas também o rugido de motores e sirenes, choros e gritos, assim como de conversa enfadonha.

“Tinha de se abafar o ruído da auto-estrada na canção, no canto conjunto.” Um membro do público está, posteriormente, a falar connosco e dirigiu-se aos cantores que interpretaram, no final do evento, o encontro amoroso entre Penélope e Ulisses: “Isto

¹⁵ Boal, Augusto (1991), publ. 1974, *Teatro do Oprimido*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, p. 43.

¹⁶ Hägerstrand, Torsten (1991), *Om Tidens Vidd och Tingens Ordning*, [Sobre o Alcance Futuro e a Ordem das Coisas], Gösta Carlstam and Barbro Sollbe (Eds), Statens råd för byggnadsforskning, Estocolmo, p. 44.

proporcionou-me um sentimento de tal forma intenso de que existe realmente uma guerra a desenrolar-se lá fora, ou um mar furioso, tempestuoso, e que se encontram unidos no meio de tudo isto. Sim, apesar de tudo isto.”¹⁷

Deste modo, o som da auto-estrada foi incorporado na paisagem e no evento artístico, e tornou-se uma parte integrante do público acústico. Estou surpreendida. Eu própria o experienciei; trabalhei para alcançar isto e, no entanto, estou surpreendida. Talvez isto seja um dos nossos desafios, compreender a paisagem enquanto sons, a paisagem enquanto um evento, e não apenas como um local passivo. A paisagem co-criativa, a paisagem como um ator.

Vista e Teia

Torsten Hägerstrand aborda a paisagem como uma teia. Quando dirigi *performances* na paisagem de Österlen, num palco em frente ao mar com o público sentado numa encosta, a avistar o mar, os prados e a poderosa montanha Stenshuvud – utilizei a paisagem como cenário nesse momento? Utilizei a paisagem como vista ou como uma teia?

A teia está em constante movimento; o presente nunca é estático. A teia contém a história, o presente e o futuro simultaneamente. Está em constante movimento. A teia inclui plantas, seres humanos, animais, mas também edifícios, objectos, isto é, aparelhos. O que acontece se nós, enquanto artistas performativos, abordarmos a paisagem como uma teia?

Nós estamos incluídos na teia. E a teia, o local, está compreendida em todos nós. Há uma interação constante. Se estivermos lá, criamos a teia no presente, na história e no futuro. Tornamo-nos uma parte de tudo que se encontra presente. Influenciamos, com a nossa presença, a paisagem, o lugar. Alterámo-la por meio de eventos de paisagem artística. Assim, são criados pegadas, vestígios, um evento a adicionar a eventos passados.

Espaços ou teias? Espaços de encontro, teias de encontro. Espaços de evento, teias de evento. O conceito de teia descreve mais eficazmente que há um movimento e uma interação complexa entre coisas, pessoas, plantas, terra, céu, edifícios, betão, etc. Um

¹⁷ Professor Paulo Marques, Diretor do Departamento de Arquitetura Paisagística, na Universidade do Porto, e Diretor do Jardim Botânico.

espaço suscita conotações a chãos, paredes e telhados, a algo que é mais permanente, estático e estabelecido.

O conceito de teia pode também ser compreendido como algo sólido, tal como um cobertor tecido – encontra-se entrelaçado, sólido e acabado. Mas, uma teia de evento, uma teia de encontro, uma teia co-criadora – tal teia encontra-se, no presente, em movimento. De igual forma, as artes performmativas também se encontram em movimento e é dessa forma que Hägerstrand pretende descrever a paisagem. É neste ponto que nos encontramos: o presente é uma forma de arte e um co-ator na criação do artista performativo, assim como a descrição de paisagem de Hägerstrand como uma teia de existência, que se encontra em constante movimento, como um momento que nunca se encontra fixo.

Em Movimento

Não perguntes o que podes fazer com o local, mas, bem pelo contrário, o que o local te pode fazer e o que poderás, então, retribuir – num encontro. O que é que acontece se se tiver como ponto de partida o local e o encontro com as suas pessoas em diálogo, em relação? O local – pode ser uma encosta em Österlen, uma praça em São Paulo, ou um jardim botânico e uma auto-estrada no Porto.

Nestes locais, há uma teia de eventos e de pessoas, uma teia do que aconteceu, do que está a acontecer e do que irá acontecer, e uma teia de matérias vivas e inanimadas. Como é que se pode produzir um evento artístico que tenha por base esta teia, em relação com a mesma? Não nos tornamos todos nós co-criadores e participantes quando incluídos na mesma teia?

Quando fazemos música e teatro fora de portas, frequentemente começamos por debater e planear as condições técnicas. Começamos pelo palco no interior e transferimo-lo, de alguma forma, para o espaço exterior. Uma vista torna-se um cenário, uma floresta passa a ser os bastidores, apesar de não existirem bastidores numa paisagem; tudo é uma questão de como tu te movimentas, de como abordas um local. No entanto, ao invés, se tivermos como ponto de partida a paisagem e tudo o que ela implica: som, luz, cheiro, movimento, vestígios históricos, oportunidades futuras, o nosso evento de paisagem artística poderá fazer parte da paisagem em mutação, da paisagem co-criativa. Se gerarmos sentido e participação com o público, os meios técnicos e as condições podem

ser complementares ao nosso evento e à ação na paisagem. Desta forma, o próprio encontro se torna o ponto de partida para a experiência acústica qualitativa quer dos cantores, quer do público. O poder e a co-criação do público são pré-requisitos para que tal aconteça.

A Ação do Local

O filósofo da linguagem e o teórico da ação Jakob Meløe aborda o local e a ação, a atividade. Os dois não podem ser separados. O local não pode ser compreendido sem a atividade. A atividade, por seu lado, não pode ser descrita, explicada sem o local. Meløe utiliza, como exemplo, o padrão de movimento de um apanhador de bagas. Como é que se pode compreender o movimento de um apanhador de mirtilos sem o local, sem as árvores do mirtilo? Ao remover o local da ação, esta torna-se incompreensível e difícil de interpretar para aqueles que não estão familiarizados com a atividade ou nunca viram um apanhador de mirtilos.¹⁸ Um outro exemplo é a área nas montanhas de Lapland, que se encontra permanentemente com neve, chamada “jassa”. A expressão e a área coberta de neve a que se refere são difíceis de compreender sem conhecer a atividade que lhe deu o nome – nomeadamente o pastoreio de renas. A atividade, o ato, não pode ser separada do local, da paisagem.¹⁹

Meløe menciona a pedra “Kveita”, no arquipélago da Noruega, que tem o seu nome pelo facto de se poder atracar o barco ou subir a terra nesse local. Havia outras rochas maiores nas redondezas, refere Meløe, mas não tinham nomes porque não eram utilizadas para nada.²⁰ O nome de um local que tem origem na função desse mesmo local. Quando o evento, a atividade, não ocorre nesse local, não existe, então, o nome da pedra nem, rigorosamente falando, o local. A pedra, sim. Mas, não é *esse* local. Nós criamos o local por meio das nossas ações, por meio da nossa atividade.

No Encontro

O espaço que criamos no jardim botânico foi um local de encontro, onde nos envolvemos nos destinos de duas pessoas, quer tivéssemos querido ou não. Ulisses é um guerreiro que cometeu atos terríveis: pilhou e queimou aldeias, violou mulheres e

¹⁸ Meløe, Jakob (1973), *Aktoren og Hans Verden*, [O Ator e o seu Mundo], Norsk Filosofisk Tidsskrift, Nr 2/1973, pp. 135-137.

¹⁹ Meløe, Jakob (1988), *The Two Landscapes of Northern Norway* [As Duas Paisagens do Norte da Noruega], in *Inquiry* 3/1988, pp. 395-397.

²⁰ Meløe, Jakob (2003), *Steder*, [Locais], In Eva Erson and Lisa Öberg (Eds), *Erfarenhetens Rum och Vägar. 24 Texter om Kunskap och Arbete* [Quartos de Experiência e Caminhos, 24 Textos sobre Conhecimento e Trabalho], Mångkulturellt Centrum, Tumba, p. 109.

assassinou homens, mulheres e crianças. Ele é astuto e um estrategista, tendo conseguido ludibriar e atormentar Cíclope, o filho do Deus do Mar. Ele é também um pai e um companheiro de quem se sente saudade. Muitos são aqueles que se querem vingar dele, mas ele perdeu tudo. Sobreviveu a uma viagem perigosa pelo mar e necessita de ajuda.

É-nos contada esta história quando entramos no Jardim Botânico do Porto e seguimos um dos coros. Somos convidados a participar e criamos ligações entre diferentes campos da história. Através da nossa atividade, foi criado o ponto de encontro, e só quando as ligações são construídas é que Ulisses se consegue unir a Penélope e regressar a casa. Um relvado torna-se um ponto de encontro e um local de participação, um local onde Ulisses se pode expor e obter auxílio. Mas, também, um local em que nós, enquanto público, podemos agir e aparecer.

Encontrar-se é ousar revelar-se, interagir com outras pessoas. De forma a demonstrar coragem, são necessários o perdão e a tolerância. Criamos o encontro e o local através da ação. Nós revelamo-nos.

Bibliografia e outras Referências:

Arendt, Hannah (1998), *Människans Villkor, Vita active* [*A Condição Humana, Vida Ativa*], Daidalos, Uddevalla.

Boal, Augusto (1991), publ. 1974, *Teatro do Oprimido*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

Boal, Augusto (1979), publ. 1974, *De FörtrycktasTeater* [*Teatro do Oprimido*], Gidlunds, Södertälje.

Boal, Augusto (2000), publ. 1974, *Theatre of Oppressed*, Pluto Press, London.

Hägerstrand, Torsten (2009), *Tillvaroväven* [*A Teia da Existência*], Forskningsrådet Formas, Estocolmo.

Hägerstrand, Torsten (1991), *Om Tidens Vidd och Tingens Ordning*, [*Sobre o Alcance Futuro e a Ordem das Coisas*], Gösta Carlestam and Barbro Sollbe (Eds), Statens råd för byggnadsforskning, Estocolmo.

Meløe, Jakob (1973), *Aktoren og Hans Verden*, [*O Ator e o seu Mundo*], Norsk Filosofisk Tidsskrift, Nº 2/1973.

Ação, Participação, Encontro – Revelar-se
Sara Erlingsdotter

Meløe, Jakob (1988), *The Two Landscapes of Northern Norway* [As Duas Paisagens do Norte da Noruega], In *Inquiry* 3/1988.

Meløe, Jakob (2003), *Steder* [Locais], In Eva Erson and Lisa Öberg (Eds), *Erfarenhetens Rum och Vägar, 24 Texter om Kunskap och Arbete* [Quartos de Experiência e Caminhos, 24 Textos sobre Conhecimento e Trabalho], Mångkulturellt Centrum, Tumba.

Paisagem, Voz e Corpo, laboratório de prática, no Porto, como parte do Projeto Erasmus + a Parceria Estratégica, *Ponto de Encontro – Artes Performativas e Paisagem*, levado a cabo em cooperação com a AADE, o ESMAE, a UW e o Departamento de Arquitetura Paisagística da UCAE, 2014-2016.

As citações do texto foram traduzidas por Sara Erlingsdotter.

Sara Erlingsdotter é uma diretora Sueca de teatro e ópera, e professora assistente de “As Artes Performativas ao Encontro da Paisagem”, na Academia de Artes Dramáticas de Estocolmo, uma parte integrante da Universidade de Artes de Estocolmo.

Trabalha, desde 2012, na Academia de Artes Dramáticas de Estocolmo, no desenvolvimento do projeto *Ponto de Encontro – As Artes Performativas e a Paisagem*, com um enfoque na educação, na pesquisa e na cooperação internacional. Produz e dirige projetos de artes performativas relacionados com o projeto anteriormente mencionado. O projeto focaliza a forma como as experiências artísticas se podem encontrar com as experiências paisagísticas, resultando na participação do público. Sara Erlingsdotter é, também, diretora artística em Himlabacken, onde, desde 1990, tem vindo a realizar produções de renome e projetos de desenvolvimento no cruzamento de géneros. Ao longo da sua carreira, ela foi não só diretora em vários palcos, na Suécia e noutros países, mas também trabalhou de forma extensiva no teatro ao ar livre, em diferentes cenários paisagísticos.

Sara Erlingsdotter desenvolveu e conduziu o projeto artístico *Ponto de Encontro – Música, Teatro, Paisagem*, que inclui tanto *performances* exploratórias como atividades de pesquisa, em colaboração com a Academia de Artes Dramáticas de Estocolmo, AADE, com a Universidade de Ciências Agrícolas de Estocolmo, UCAE, e com a Academia de Música de Malmö. O projeto desenvolveu, de igual forma, cursos de Mestrado conjuntos, nos quais Sara Erlingsdotter proferiu palestras, tendo havido

Ação, Participação, Encontro – Revelar-se
Sara Erlingsdotter

intercâmbios internacionais com o ESMAE, Instituto Politécnico do Porto, Portugal, com a Universidade de Winchester, UW, no Reino Unido, e com São Paulo, no Brasil.

Sara Erlingsdotter conduz a Parceria Estratégica + Erasmus *Ponto de Encontro – As Artes Performativas e a Paisagem*, levada a cabo, em cooperação, entre a AADE, o ESMAE, a UW e o Departamento de Arquitetura Paisagística, na UCAE. Também se encontra a desenvolver, no que concerne este projeto, uma rede internacional que envolve a América do Sul, mais concretamente a Escola Superior Célia Helena, em São Paulo, e a Universidade de São Paulo, no Brasil. A cooperação internacional resultou em cursos internacionais de nível avançado.