



arte:
cena
crítica

ARTE: CENA CRÍTICA

Luiza Leite
Carmem Gadelha
[Orgs.]



9

apresentação

Luiza Leite e Carmem Gadelha

13

arte e universidade –

CRISE E DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS

Livia Flores

43

**formas de composição do ator
contemporâneo brasileiro –**

**POSSÍVEIS INSERÇÕES, CONGRUÊNCIAS E
FRICÇÕES EM POÉTICAS DE ENCENAÇÃO**

Jacyan Castilho

51

nós e eles, gregos

Carmem Gadelha

87

esse espaço me pertence –

**REFLEXÕES SOBRE A APROPRIAÇÃO DO
ESPAÇO PÚBLICO POR MANIFESTAÇÕES
POLÍTICO-ARTÍSTICAS**

Elizabeth Jacob

99

**a performance na imagem
fotográfica – ENTRE O GESTO,**

O CÊNICO E O ARTIFÍCIO

Teresa Bastos

23

**deslocamentos e processos
criativos na contracultura**

Alessandra Vannucci

33

**teatralidade circense e
teatralidade contemporânea**

– O PALHAÇO TUBINHO E SUA
PERFORMANCE NO CIRCO-TEATRO

Daniel Marques da Silva

61

zaumdata –

O TEMPO DO AGORA

Fernando Gerheim

77

**os sonacirema, um
filme-dispositivo performático**

André Parente

119

entre cena e visualidade –

A POÉTICA EXPOSITIVA COMO LUGAR

Sonia Salcedo del Castillo

139

livro de artista, antiarquivo

Luiza Leite

COMPETE À FUNÇÃO FABULADORA INVENTAR UM POVO.

Gilles Deleuze /

apresentação

/ Luiza Leite e Carmem Gadelha

O teatro vive da sempre urgente produção de estratégias de criação, numa encruzilhada de situações diversas. Há pouco mais de cem anos, uma reviravolta histórica marcava o aparecimento do encenador moderno, que surgia para turbilhonar noções como a de autoria e a do papel de centralidade do texto no âmbito do espetáculo teatral. Hoje, novas operações deslocam o encenador para posição de descentramento: são as criações colaborativas, que promovem tensões entre múltiplas instâncias de expressão. Os primeiros encenadores viram-se diante da premência de inventar o teatro em suas práticas e fundamentos, pois se tratava de dialogar com uma tradição que mostrava impasses. A *mimesis* e o fim de linha do aristotelismo cruzam-se, na cidade moderna e industrial, com uma visualidade e uma experiência sensória que conduzem tanto à caixa cênica wagneriana quanto ao aparecimento do cinema. Agora, são as novas tecnologias, as hibridizações corpo/máquinas, as linguagens desfronteirizadas que nos fazem pensar como se dão os processos redefinidores da teatralidade, sem investir na crença em ontologias, como no passado moderno.

Os textos aqui reunidos giram em torno desses e de outros temas. Jacyan Castilho investiga experiências próprias de escrita, encenação e atuação em que as fronteiras entre diretor e ator mostram-se mais fluidas. No circo-teatro, o palhaço Tubinho estabelece procedimentos de criação respaldados na tradição da comicidade, aliados a uma dramaturgia em aberto, construída na relação

com os espectadores, como se vê no ensaio de Daniel Marques. Ainda neste núcleo sobre o teatro, Alessandra Vannucci guia a compreensão da resistência de Judith Malina e Julien Beck, do Living Theater, presos pelo Regime Militar em sua passagem por Minas Gerais, durante os anos 1970. Para verificar as condições do trágico nos tempos que correm, Carmem Gadelha reflete sobre a presença dos gregos entre nós, numa posição de recusa de uma perspectiva que isole o passado. Uma visão mais complexa ressalta o que de lá se encontra aqui e o modo pelo qual o agora se vê diante desse “outro” que é também “nós” – um permanente devir. Trágicas ou cômicas, as indagações deste primeiro bloco de ensaios se fazem no encontro problemático do “outro” com o automeado “mesmo”. Não sem vertigem e risco.

André Parente, Fernando Gerheim, Teresa Bastos e Elizabeth Jacob valem-se da ideia de performance para discutir trabalhos que envolvem diferentes tecnologias e suportes: cinema, vídeo, fotografia, hologramas. A imagem, em acepção expandida, amplia os limites de sua produção e fruição. André Parente problematiza a “forma cinema”, mostrando como as novas tecnologias desafiam modelos cinematográficos hegemônicos e regimes estéticos sedimentados. Nas performances de Fernando Gerheim, as telas de vídeo, em vez de meros suportes da imagem, produzem múltiplas camadas de sentido, comunicando algo sobre o próprio comunicar. A conexão entre os retratos, a performance e a teatralidade compõem na cena fotográfica contemporânea, que se distancia dos ideais de objetividade, gravitando em torno de um “desejo de experiência”, como aponta Teresa Bastos. Elizabeth Jacob discorre sobre a reconfiguração das estratégias de protesto, que reposicionam o corpo no espaço público, tanto em forma de holograma como em sua materialidade radical. Aqui, está em jogo a não-dualidade entre sujeito e objeto, quando as obras deslocam tanto os autores como o público de seus lugares habituais. Por fim, Sonia Salcedo propõe uma reflexão acerca das “poéticas expositivas” e seus desdobramentos em estruturas espaciais; Luiza Leite discute relações possíveis entre as publicações de artista e os regimes de visualidade presentes nas culturas orais.

Em meio a tantas e tão diferentes abordagens, podemos ler estes onze ensaios – derivados de investigações acerca da arte, seus procedimentos de criação e suportes – a partir da questão que norteia o texto de Livia Flores: como circunscrever a produção do artista-professor na universidade? Nestes tempos de grave retrocesso de políticas públicas educacionais, cabe problematizar o alcance crítico do que se produz como pesquisa nos programas de pós-graduação em arte, bem como sua relação com o mundo fora do campus universitário. Desde a década de 1970, com a crescente profissionalização e inserção ampla da arte no mercado, artistas-pesquisadores e professores vêm lidando também com a ameaça de domesticação que acompanha toda legitimação institucional. Acrescente-se aí a tensão entre a transmissão obrigatória dos saberes consagrados e acumulados pela tradição artística ocidental e o acolhimento das tentativas permanentes de ruptura com esta mesma tradição. Por outro lado, a universidade oferece espaços e incursões temporais múltiplas, capazes de promover, em ambientes não usualmente destinados à produção artística, uma qualidade poé-

tica impensada. No PPGAC (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) e no Curso de Direção Teatral, ambos sediados na Escola de Comunicação da UFRJ, onde atua a maioria dos ensaístas deste livro, os projetos de pesquisa ocupam pátios, corredores e espaços ao ar livre, além de se estenderem com frequência para fora do *campus*. Os programas de arte, pela capacidade que têm de promover o apuro de crítica e produzir novas estéticas, podem vislumbrar e instaurar mundos possíveis. Portanto, constituem uma dimensão utópica inusitada, extremamente importante em tempos de cerceamento das liberdades e empecilhos crescentes à celebração da diferença. A Universidade explode o espaço interno e acolhe o externo, à medida que impele seus alunos, artistas-pesquisadores, a explorarem lugares e discursos imprevisíveis. Obras e processos de criação encontram-se, assim, em permanente estado de urgência, atuando no sentido de ampliar não apenas os conceitos do que seja a obra de arte, mas principalmente de provocar e estimular fazeres e fruições.

O Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena busca gerar uma qualidade de atenção ao entorno e ao presente capaz de produzir saberes situados, impulsionados por um senso de presença. A educação aparece como obra em processo – operação deflagradora de subjetivações que conferem estatura política à instauração de possíveis. Isto é próprio da arte; e imprescindível para o alargamento das visões de mundo e da saúde individual e coletiva.

Esta publicação tem, pois, distintos propósitos. Entre eles, chamar atenção para realizações que, frequentemente, passam despercebidas pela própria Universidade: é que os regimes acadêmicos, muitas vezes preocupados com a transmissão de saber, esquecem-se dos saberes. Esta é também uma oportunidade de dar a conhecer um pouco do que se desenvolve nas pesquisas atuais dos ensaístas. No que toca à arte, a questão merece tratos delicados. Operando frequentemente em horizontes alheios ao bom senso e ao senso comum, ela instaura objetos não propriamente reais, pois a sua concretude está nas virtualidades desencadeadas. Sem isso, convenhamos, a vida é irrespirável.

As organizadoras

ARTE É O QUE TORNA A VIDA MAIS INTERESSANTE QUE A ARTE.

Robert Filliou /

arte e universidade

CRISE E DESDOBRAMENTOS CRÍTICOS

/ Livia Flores

O artigo traça um breve histórico no qual se destacam as relações entre arte e discurso, artista e universidade, de forma a adensar a discussão sobre possibilidades e limites de atuação do artista na Universidade Brasileira, sem deixar de apontar transformações ocorridas nos sentidos que a prática artística pode assumir no presente.

No contexto do seminário *Cena expandida: arte e pesquisa*, a tarefa relativamente simples a que me havia proposto era pensar como se articulam entre si os dois projetos de pesquisa sobre os quais venho trabalhando nos últimos anos, *Poéticas da negação* e *Desilha*. Mas ao fazê-lo, deparei-me com a pergunta sobre o que o artista-professor produz na universidade.

Do ponto de vista das agências de fomento do ensino superior, a integração entre produção artística e acadêmica acontece graças a discussões importantes que conquistaram o reconhecimento institucional da pesquisa que, de fato, atravessa a produção artística. Neste caso, a obra de arte, seja ela visual, teatral, cinematográfica, musical ou literária, é entendida como culminância de um processo de pesquisa, valorada através da apresentação de ações e objetos artísticos em exposição, concerto, temporada, etc., da mesma forma que um artigo científico, palestra ou livro publicado apresenta resultados identificados com o conhecimento.

Busca-se ajustar parâmetros de equivalência entre arte e ciência num minucioso esforço burocrático, submetendo a produção artística a critérios que lhe são por vezes estranhos. O processo de anexação da arte, de seus modos de produção e não apenas de seus produtos aos modelos da ciência, fica patente, por exemplo, nas denominações de “ciências da arte” assumidas por alguns cursos.

No Brasil da década de 1970, a universidade foi vista como lugar possível para a arte, uma saída desejável dentro de um quadro que não reservava ao artista muitas opções além de desempenhar papel meramente decorativo ou marginal, ditado pelo mercado incipiente ou pelo paternalismo do poder público, ambos marcados pelo diletantismo (RESENDE, 1975). A reivindicação de um lugar para a arte na universidade, junto a outras comunidades que produzem conhecimento e informação, fez parte de uma estratégia que buscou sua legitimação enquanto forma de pensamento socialmente operante, capaz de produzir questionamentos relevantes em seu campo de atuação. A contribuição trazida pela escrita da própria história e crítica de arte é ponto crucial para a superação de uma postura colonizada, que só começa a ser pensada a partir do *h*, de Oswald de Andrade. Podemos citar Mario Pedrosa e Ferreira Gullar e a internacionalização da arte brasileira que ocorre de forma mais consistente a partir da valorização de nomes como Hélio Oiticica e Lygia Clark como marcos importantes desse processo.

Dos anos 1970 para cá, vimos o mercado de arte no país se constituir e expandir a ponto de ganhar influência sobre políticas de curadoria e/ou programas públicos; observamos o crescimento de uma massa crítica formada por publicações na área; e assistimos à emergência de artistas formados exclusivamente pela universidade e não mais pela transmissão mais ou menos informal realizada por artistas ou grupos independentes.

Mais que valorar um ou outro aspecto, interessa aqui reconhecer desafios que se colocam ao artista professor, responsável na universidade pela formação de artistas mas também de outros profissionais não necessariamente artistas, que se relacionam com arte em suas atividades, seja de forma auxiliar, crítica, empresarial ou socioeducativa. Proponho desdobrar a pergunta sobre produção artística nesse contexto em três pontos que envolvem as noções de obra, lugar e discurso. Parecem-me fundamentais para pensar arte e pesquisa no contexto acadêmico:

1. Como integrar produção artística e acadêmica de modo constituinte, senão de uma unidade (certamente inspirada na noção de obra), ao menos de um “sistema de revezamento plástico-discursivo” (BASBAUM, 2008) capaz de constituir um corpo coerente de lançamentos no campo estético? Ao divergir dos modos de produção centrados no objeto artístico, tais lançamentos se fazem também, simultaneamente, num campo político, de uma política da estética que acontece de forma inevitável quando se deixa a arena institucional da arte – o cubo branco do museu e da galeria ou a caixa preta do edifício teatral-cinematográfico – para adentrar outros espaços e condições, entre eles, o da universidade.

2. Reconhecendo a universidade como campo de atuação para o artista, podemos recorrer à noção de trabalho *site-specific*? Neste caso, os espaços físicos ocupados pela universidade em seus diversos *campi* seriam apenas uma entre outras possibilidades de trabalho *site-specific* como conjuntos habitacionais, hospitais, desertos, parques florestais, ruas e praças públicas: mais um lugar para onde a arte pode se deslocar abandonando condições espaciais supostamente ideais para enfrentar fricções reais, que são também – sempre – da ordem do discurso. Pois a ideia de espaço neutro, mesmo nos casos em que se apresenta como tal, é uma ficção. Lugares, habitados de fato ou apenas sonhados, são atravessados e constituídos por formações discursivas que se tornam assim, elas próprias, *sites*. Ou, como define Miwon Kwon, “essa transformação do *site* textualiza espaços e espacializa discursos” (KWON, 2008), o que nos leva ao terceiro ponto.

3. Considerando *site-specific* a intensa discursividade que rege o ambiente das relações dentro da universidade e a partir dela com o mundo ao seu redor, que formas de produção artística se engendram (ou definham) aí? O que é prática e o que é discurso nesse contexto, até que ponto se diferenciam? Antes de adentrar a discussão propriamente dita da “especificidade” da universidade como lugar (possível) de arte, se lançarmos um breve olhar retrospectivo sobre as relações entre arte e discurso, veremos que tensões nesse campo vêm de muito longe, remontando ao ponto em que os artistas do Renascimento já não compreendem mais o que fazem como atividade puramente manual ou *mechanica*, mas intelectual – *liberalis*, passando a disputar projeto cultural e orientação ideológica do próprio trabalho.

Assim, coincidindo com o momento em que “a estética substitui o milagre” (BUENO, 2007), a grande narrativa da arte surge no *Quattrocento* e se estabelece a partir do século seguinte, quando Vasari cunha a imagem dos grandes artistas a quem caberia imitar. O termo maneirismo (derivado da expressão à maneira *de*) pressupõe o reconhecimento de sintaxes artísticas e a formulação de padrões estilísticos de acordo com as intenções do artista. No Seiscentos, a figura do artista profissional já se encontra fixada pelas Academias: homem livre, burguês, professor, empenhado em fazer da arte um exercício de retórica e uma técnica de persuasão. A filiação da retórica à política fundamenta sua participação nos debates da época e indica um interesse inédito pela figura do espectador (ARGAN, 2003). A nova eloquência da pintura vem somar-se à já estabelecida doutrina clássica que compara pintura e poesia – *ut pictura poësis*, o quadro é como um poema – pela qual o privilégio de servir como termo de comparação é conferido às artes da linguagem, relegando às artes visuais a posição de termo comparado. Contra a eficácia desse amálgama, desde Leonardo, passando por Lessing, Baudelaire e Greenberg, uma das principais tarefas da modernidade consistiu em fundamentar a autonomia da arte com relação ao discurso pela afirmação da especificidade de cada uma de suas formas (LICHTENSTEIN, 2005).

Paradoxalmente, porém, as sucessivas etapas do processo emancipatório da arte em direção à sua autonomia estética acabaram por conferir importância ímpar ao conceito e à palavra. Michael Lingner (LINGNER *apud* BASBAUM, 2008) distingue quatro etapas desta progressão, entendendo que a primeira é assinalada pelo Romantismo, quando paisagem e motivos da natureza liberam os artistas da obrigatoriedade do conteúdo discursivo, baseado sobretudo nas narrativas históricas, literárias da tradição greco-romana e bíblicas, colocadas a serviço dos poderes da Igreja e do Estado. No trânsito para o cubismo, são as formas que conquistam autonomia e podem ser abstraídas da realidade natural (suprematismo, construtivismo, expressionismo e outros “ismos”). Com Duchamp, a escolha do artista começa a se dissociar radicalmente das preferências estéticas da sociedade, embaralhando as categorias do erudito e do popular, do original e da cópia, do artístico e do não-artístico. A indiferença aos critérios de gosto desnuda o mecanismo que transforma um objeto qualquer (tela ou mictório, não importando se a origem de sua fabricação é manual ou mecânica) em objeto de arte, apontando para um sistema de relações de poder que se trama através dos discursos – o próprio sistema de arte. Por fim, a tradição modernista da ruptura é levada a seu ponto de culminância com a arte conceitual, demarcando seu limite. Desde os anos 1960, ocupando o campo que expande as operações artísticas para além de limites materiais ou formais, o objeto de arte propõe entraves deliberados ao seu reconhecimento enquanto objeto estético. O artista já não pode mais prescindir de recursos textuais para determinar o que faz: é preciso formular, ao menos explicitar por meios discursivos, a definição de arte que atravessa a própria produção.

Prepara-se aí o terreno para o surgimento de questões que já não podem mais ser ditas modernas e nem mesmo pós-modernas: a referência ao passado e à história começa a ser suplantada pelo que se apresenta no horizonte tecnológico. A chamada virada textual ocorrida na arte dos anos 1970, ponto em que “tudo se transformou em discurso” (FOSTER, 1996) coincide com o período de transição entre sociedade industrial e pós-industrial que se implanta plenamente a partir da invenção do computador pessoal.

Ao contrário do advento do cinema, longamente preparado por inúmeros dispositivos pré-cinematográficos ligados ao entretenimento das massas, a revolução digital foi se construindo de forma silenciosa, como arma e segredo em laboratórios militares a partir da Segunda Guerra Mundial. Disponibilizado para uso individual, o computador tornou-se máquina universal de trabalho e lazer, produção e consumo – esferas antes separadas – trazendo consigo inevitáveis inquietações sobre permanência e pertinência do que costumamos entender por arte. A noção de arte depende ainda de sua insistência em manter algum vínculo temporal ou espacial com o real tangível, físico? Ou inversamente, pode a arte dispensar a dimensão sensível à qual sempre esteve mais ou menos atrelada?

Em anos de intenso conceitualismo, Allan Kaprow alertava para a tendência e o risco da prática artística se resumir ao exercício conceitual ou à demonstração

teórica. Em *A educação do não-artista, Parte I* (1971), Kaprow chegou a prever que formas específicas de arte como pintura, escultura, música ou teatro, poderiam sobreviver marginalmente sob forma de pesquisas acadêmicas, uma vez que na “era da análise”, a experiência se desvanecia e as próprias artes se tornavam comentários de suas convenções, de seu passado, da crítica ou do real (KAPROW, 2005).

Porém, ao longo da vida, o criador do *happening* teve vasta atuação no âmbito da universidade americana (Nova York/Califórnia) e na educação em geral, co-dirigindo o projeto *Other Way* (Berkeley), que introduzia ateliês de artistas em escolas públicas de nível elementar e médio. Ao contrário de seus prognósticos de que na era pós-artística a arte se tornaria disciplina comparável ao “estudo do latim”, Kaprow constituiu na universidade ambiente propício ao desenvolvimento de projeto artístico que compreendia ativação e problematização da relação arte-vida, tônica de algumas das mais notáveis experiências e proposições artísticas realizadas naquela década.

Dois casos paradigmáticos: a atuação de Joseph Beuys na Academia de Artes de Düsseldorf e a de Lygia Clark na Universidade de Sorbonne em Paris. A presença de materiais como quadro-negro, giz e apagador em obras de Beuys e o próprio formato de aula adotado em algumas de suas performances indica que o artista elevou a questão da educação a um patamar político mais amplo, compreendendo-a como elemento fundamental de seu projeto de *Escultura Social*. Este se baseia no entendimento de que o mundo em que vivemos é resultado da ação de gerações passadas, logo, todos e qualquer um podem tomar para si a tarefa de “esculpir” o que será legado para as gerações futuras através de escolhas e ações conscientes no presente. Em consonância com esta concepção, Beuys declarava que ser professor era sua maior obra de arte. Entretanto, sérios conflitos com a Academia de Düsseldorf custaram ao artista longo processo judicial movido pelo Estado alemão e sua destituição como professor, o que o levou a fundar a Free International University, aberta a quem desejasse participar das discussões e ações.

Lygia Clark, por sua vez, encontrou na universidade campo fértil para a germinação de experiências pioneiras em arte envolvendo criação coletiva e deslocamento do espectador de uma posição passiva para a de participante que ao mesmo tempo vivencia e cria a obra. Esta é entendida como processo e negada como produto, abrindo-se à franca desmaterialização. A afirmação de que todo ser humano é artista, comum a ambos, estaria ligada à crença moderna em uma criatividade geral, embora sentidos e práticas de cada um dos artistas apontem para algo que vai além do estético em direção ao político, e que hoje conseguimos discernir a partir do renovado interesse por práticas colaborativas em arte.

Para o crítico de arte Thierry de Duve, Beuys teria sido o último grande pedagogo bauhausiano, ainda que seu estilo nada tenha a ver com geometrismo abstrato e tampouco sua utopia partilhe os ideais de pureza da Bauhaus. Segundo o autor, Beuys assinala a falência do modelo de escola de arte que sucedera o

modelo acadêmico vigente até Reynolds, baseado nos pressupostos do talento artístico, da prática baseada na imitação dos mestres e do desenvolvimento das habilidades requisitadas pelo *métier*. Esta formação garantia ao artista certo padrão de competência artesanal. Acompanhando as transformações da arte no modernismo, o modelo bauhausiano teria se erigido sobre três outros pilares, em substituição aos anteriores: aposta na criatividade irrestrita do ser humano, estímulo à invenção do novo e experimentação das especificidades de cada meio artístico. Quando também estes postulados entraram em declínio no contexto pós-moderno – diz o crítico, então em plena elaboração do projeto da École des Beaux-Arts de Paris – passamos a habitar um edifício condenado, sem conseguir propor novas bases (DE DUVE, 1992).

Apesar da suposta confusão, ou da falta de consenso sobre novos postulados, não há como negar que os anos 1980 e 1990 trouxeram, junto com a crescente exigência de profissionalização do artista, também um fortalecimento da relação artista-universidade, apenas parcialmente resultante de uma relação de causa e efeito recíprocos. Se o modelo de artista bem-sucedido é aquele que se desdobra para atender às múltiplas demandas do mercado internacional, a universidade, por seu lado, parece acenar com espaço de experimentação e tempo de amadurecimento conceitual e artístico. Mas há outros fatores a considerar. Os números crescentes da formação de artistas na pós-graduação atendem à solicitação cada vez maior por professores nos vários níveis do ensino formal e informal, constituindo mercado de trabalho alternativo ao circuito comercial-institucional de arte.

Numa sociedade altamente subordinada às lógicas econômica e técnica, as instâncias de transmissão da tradição artística parecem estar vocacionadas a desempenhar a “parte social” do trabalho de arte, aspiração modernista que retorna com maior premência, segundo Claire Bishop, após a falência do comunismo, assinalada pela queda do Muro de Berlim. Para a autora, o surgimento de práticas artísticas colaborativas orientadas para o social a partir dos anos 1990 está diretamente relacionada à privação sofrida pela esquerda “dos últimos vestígios de uma revolução que outrora vinculava o radicalismo político e o estético” (BISHOP, 2006).

Encontramos aqui uma confluência entre arte *site-specific* e a chamada virada social, na medida em que a atenção ao lugar pode fazer emergir histórias recalçadas e grupos marginalizados, e vice-versa. Entre as críticas recorrentes às práticas colaborativas e *site-specific* consta o equívoco do artista em assumir o papel de prestador de serviços sociais, administrativos ou críticos. Enquanto Kwon alerta para o perigo de comoditização de lugares e grupos sociais e de sua instrumentalização para a ressurgência de marcas autorais, Bishop aponta o problema crítico da desvalorização da estética, entendida por Rancière como “possibilidade de pensar a contradição”, em favor de critérios éticos muitas vezes confusos: piedosos e morais. Em outras palavras, sublinha o risco de recobrimento do artístico pelo discursivo, sua tendência a impor hierarquias e doutrinas, com conseqüente esvaziamento da potência indagadora de uma

arte necessariamente fendida entre anseio por autonomia (não-subordinação a imperativos instrumentais) e desejo de aproximação à vida – no caso, a uma vida melhor, como aspiração política à emancipação social.

No Brasil atual, confrontamo-nos com o desmonte radical de políticas públicas que visavam a atenuar os efeitos da má-distribuição de renda e de oportunidades de vida (educação, saúde, trabalho, moradia, segurança), em grande parte determinados por questões raciais herdadas de uma sociedade escravocrata. A política de cotas desalojou a universidade de sua posição elitizada, abrindo a percepção sobre a dimensão do fosso sócio cultural cavado ao longo de séculos e forçando um ajuste crítico dos parâmetros da educação. Esta percepção solicita a invenção de modos de relação que processos coletivos/colaborativos em arte podem alimentar em via de mão dupla.

Nesse sentido, projetos de pesquisa e de extensão são ou podem se tornar plataformas para criação de ambientes comuns de troca, pesquisa e produção. Pelo envolvimento direto na formação de artistas na graduação (Direção Teatral-ECO) e na Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-EBA) e em Artes da Cena (PPGAC-ECO)¹, os dois projetos de pesquisa em questão, *Poéticas da negação* e *Desilha*, abrangem áreas amplas de interesse. Ambos surgem de movimentos de espanto causados pelo reconhecimento do que Boaventura de Souza Santos chama de “linhas abissais”, encontradas tanto na relação da universidade entre suas partes (institutos, disciplinas, ciências) quanto com seu entorno, entendido por diferenciação e antagonismo como campo do não-saber.

Segundo o autor, linhas abissais atravessam o pensamento moderno provocando divisões de tal ordem que há sempre um “outro lado da linha que desaparece como realidade, torna-se inexistente e é mesmo produzido como inexistente”. Ainda que “deste lado da linha” possam haver divisões internas e tensões, por exemplo, entre regimes de verdade concorrentes entre si como filosofia, religião e ciência, sua visibilidade se assenta sobre a invisibilidade de todo um campo de saber que desaparece porque escapa às alternativas do verdadeiro e do falso. O outro exemplo vem do Direito, em que legal e ilegal estabelecem os paradigmas que fazem desaparecer todo um território sem lei, ou fora da lei. O nome desse território é colônia. Historicamente ele é desenhado pelas linhas abissais que separam Velho e Novo Mundo. Sua primeira manifestação cartográfica é Tordesilhas. Mas essas linhas não param de redesenhar o mundo atual de forma tão caprichosa quanto cruel, separando “o mundo humano do mundo subumano, de tal forma que princípios de humanidade não são postos em causa por práticas desumanas” (SANTOS, 2007).

¹ Direção Teatral-ECO: Curso de Graduação em Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro; PPGAV-EBA: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro; PPGAC-ECO: Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No campo da arte, as linhas herdadas do modernismo, demarcadas pelo preceito do “entrancheiramento das disciplinas artísticas em suas respectivas áreas de competência” (GREENBERG, 1997), continuam ativas nas repartições acadêmicas. *Poéticas da negação*, em vigor desde 2011, parte do desejo de pensar gestos iconoclastas, de negação ou recusa como constituintes de um campo rico em tensionamentos recíprocos entre teatro e artes plásticas. Em meio a contaminações das mais diversas ordens observamos intenso “desobramento” (Blanchot). Se os gregos entendiam por “poética” o processo de fabricação humana que faz passar à existência algo que não havia no mundo até então, o que acontece quando esse sentido se inverte e algo trabalha para deixar de ser? Nesse movimento, em vez de “morte da pintura”, “morte do teatro” e tantas outras, vemos surgir múltiplas possibilidades de criação e investigação conceitual.

Desilha problematiza a metáfora modernista da ilha como paradigma arquitetônico e urbanístico, tomando como ponto de partida o projeto de cidade universitária que dá origem ao *campus* da Ilha do Fundão. Ao olhar para o histórico dos projetos urbanísticos que antecederam sua instalação nesse local, percebemos certa afinidade entre universidade e ilha. Compreendendo-se como projeto de pesquisa e extensão em arte e cidade, interessa-nos aqui reconhecer linhas abissais que se traçam no entorno imediato da universidade, por exemplo, em sua relação com a vizinha Maré, a fim de propor atravessamentos estéticos e políticos através de ações artísticas, ativando potências de invenção capazes de instaurar movimentos de reciprocidade e diálogo.

/ Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. "A Retórica e a arte barroca". *História da arte italiana* 3. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BASBAUM, Ricardo R. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2008.

BISHOP, Claire. "The social turn: collaboration and its discontents". *Artforum*. Disponível em: <http://cam.usf.edu/CAM/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/The_Social_Turn_CBishop.pdf 2006>. Acesso em: 5 outubro 2017.

_____. "A virada social: colaboração e seus desgostos". *Revista Concinnitas*, nº 12. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes, IA-UERJ, 2016.

BUENO, Guilherme. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DE DUVE, Thierry. *Faire École*. Paris: Les Presses du Réel, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GREENBERG, Clement. "Rumo a um mais novo Laocoonte". *Clement Greenberg e o debate crítico*. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). Rio de Janeiro: Funarte / Jorge Zahar, 1997.

FLORES LOPES, Lúvia. *Sobre a cura da arte: Nietzsche, Beuys, Clark*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), 1998.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Massachusetts: The MIT Press, 1996.

KAPROW, Allan. "A educação do não-artista, Parte I". *Revista Concinnitas*, nº 4. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes (IA-UERJ), 2003.

KWON, Miwon. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity". *Revista Arte & Ensaios*, nº 17. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (EBA-UFRJ), 2008.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura. vol. 7: O paralelo das artes*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RESENDE, José. "Formação do artista no Brasil" in *Revista Malasartes*. Rio de Janeiro, 1975.

SANTOS, Boaventura de Souza. "Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes" in *Novos Estudos* nº 79. São Paulo: Cebrap, 2007.

deslocamentos e processos criativos na contracultura

/ Alessandra Vannucci

Pesquisando-se processos de criação e seus impactos políticos no teatro do século XX, emerge a trajetória do Living Theatre, companhia norte-americana de origem, mas nômade por opção. Especialmente, a viagem ao Brasil do grupo em 1970-71, na fase mais brutal do Regime Militar, proporcionou a descoberta de novos caminhos na arte, nas ideias e nos comportamentos cotidianos, através da experiência de uma realidade de extrema opressão. Em busca de espaços mentais e geográficos onde realizar sua utopia revolucionária não violenta, prosseguindo percurso iniciado pelo grupo em Paris, nas manifestações de maio de 1968 e na impactante passagem pelo Festival de Avignon daquele verão, com a peça libertária (e censurada) *Paradise now*, tais caminhos se traduziram na experimentação de táticas de resistência que questionariam frontalmente o poder e o Estado.

Após conhecer morros, teatros, carnavais, terreiros, favelas e coletivos artísticos como o Oficina, em São Paulo, surge a ideia de “saturar” uma cidade inteira, ou seja, preenchê-la com cenas que visavam a “revelar” a memória dos muros e a sombra da opressão em cada esquina, praça, monumento. A missão estético-política (nomeada de *Legado de Caim*) mobiliza o grupo numa jornada Brasil adentro, até o coração das minas de Ouro Preto, onde permanece trabalhando intensamente, de janeiro a julho de 1971. Por hospedar o Festival de Inverno, manifestação ícone da cultura *hippie*, a cidade era alvo prioritário da repressão por parte do Regime Militar, agindo em estilo faroeste com tiros, prisões e execuções sumárias. Com suas comunidades miseráveis, sem

acesso à arte e exploradas por séculos de opressão racial, sexual e de classe, a vila colonial fornecia aos artistas (nesta altura uma tribo de 21 integrantes de diversas nacionalidades que haviam se juntado aos fundadores, Judith Malina e Julian Beck) a imagem-síntese do legado da violência – compreendido como dispositivo biopolítico essencial à acumulação mundial do capital. Porém, a expectativa de apresentar a obra, com cinquenta ações cênicas imersivas e interativas montadas na forma de um *happening* urbano com características *site-specific*, na programação do Festival de Inverno, foi impedida pela voz de prisão. Seguiram-se o encarceramento e o processo, por porte de drogas. A nova condição não interrompeu as atividades do grupo, que se desdobraram em uma peça (*Sonho dos prisioneiros*, dirigida por Beck com companheiros de cela) e na redação de um diário (*Diário da prisão*, escrito por Malina e publicado como reportagem diária pelo jornal *Estado de Minas*). Sob intensa pressão da opinião pública internacional, a ação na justiça foi interrompida por decreto de expulsão assinado pelo presidente Médici sob alegação de que o grupo estaria instigando campanha difamatória contra o Brasil.

A interrogação sobre o que pode a arte diante da persistência dos sistemas de dominação alimentará o meio século de trabalho sucessivo do Living Theatre, até hoje, determinando uma transformação radical dos hábitos artísticos e cotidianos do grupo bem como de comunidades teatrais no mundo inteiro, influenciadas ou diretamente afetadas por sua passagem – como foi o caso, no Brasil, do Oficina. A jornada brasileira do grupo, por sua singular condição de processo estético-político tendo um evento teatral que não aconteceu, mas que provocou uma espetacular auto-exposição dos dispositivos de repressão do Regime Militar, parece capaz de revelar estruturas constitutivas daquela fase histórica da nação – e que permanecem operantes até hoje. Prisioneiros do DOPS, apontando ao mundo aquela única cena irrepresentável, os artistas do Living constituíam, para o governo golpista, um problema muito mais sério do que soltos e apresentando suas cinquenta cenas nas ruas.

Contudo, o episódio foi omitido pela história política e esquecido pela historiografia teatral, como vários outros que não se tornaram “marcos” da cultura produzida e registrada pela mídia no Brasil durante a Ditadura Militar. Mesmo limitado (1970-71), oferece uma abordagem privilegiada dos procedimentos poéticos e ideológicos de um movimento global de longo prazo que veio a ser desqualificado no Brasil por comentários superficiais, até mesmo moralistas, da crítica produzida pela grande mídia: a chamada “contracultura”. Seus múltiplos legados, como apontam outras pesquisas, revelam-se essenciais na instrumentalização de gerações sucessivas, no âmbito das artes, como da política e da vida. Sem empreender uma revisitação nostálgica, interessa aqui ressaltar a forma singular como um grupo de artistas e intelectuais oriundos de diferentes regiões do mundo, deslocando-se para fora dos centros que poderiam constituir sua zona de conforto, conseguiu articular uma comunidade criativa no Brasil, ao redor de práticas e representações da “contracultura” naquele momento em circulação pelo país e demonstrar o caráter transdisciplinar e contemporâneo – urgente – dos debates que o recorte propõe. Por um lado, a necessidade de

tornar pública a análise dos acontecimentos da época da Ditadura; por outro, a instância de protesto que hoje ocupa as ruas, contra a sorrateira persistência e até mesmo oficial restauração de regimes de exceção. A viagem do Living nos interroga: ainda é possível pensar a revolução, aliás, a Maravilhosa Revolução Não Violenta, como tantos utopistas fizeram no passado? Qual a função da arte e dos artistas nessa luta?

Em primeiro lugar, parece relevante revisitar o panorama da “contracultura” para além do suposto “desbunde” de *hippies* locais e até mesmo para além da marginalidade com que foram representadas as suas pautas transgressivas – as quais ganham ainda mais interesse pela permanência como práticas inspiradoras e ressonâncias teóricas no âmbito contemporâneo. Arquivos pouco visitados (como é o caso dos fundos que hospedam as fontes sobre o período brasileiro do Living) oferecem possibilidade de editar narrativas biográficas capazes de subverter aquele dispositivo desqualificador e redutor, abrindo canais para uma leitura da “contracultura” como movimento incessante da cultura. À luz de recentes propostas teóricas sobre os rumos e as possíveis tarefas da arte neste começo de milênio, como as oferecidas por Jacques Rancière e Giorgio Agamben, mas também da bibliografia clássica sobre temas do interesse da pesquisa (como os estudos de Stuart Hall, Edward Said e James Clifford sobre estéticas da diáspora e escritas autoetnográficas vinculadas a viagens e deslocamentos de ideias; de Paul Ricoeur, Maurice Blanchot, Roland Barthes e Philippe Lejeune sobre relações entre escrita e memória; de Foucault, De Certeau, Deleuze sobre dispositivos de resistência, táticas de criação e de cura; de Walter Benjamin, Gershom Scholem e René Girard sobre as relações entre sacrifício e violência, sob o ponto de vista das tradições judaica e católica; de Wilhelm Reich e Marcuse sobre formas de vida transgressoras) desvendam-se percursos incomuns até mesmo nos arquivos já conhecidos.

O panorama passa a compreender o trabalho de artistas e intelectuais que, a par dos artistas do Living, naquele contexto histórico entenderam a viagem não como mera exploração etnográfica, mas como dispositivo epistemológico de ampliação da visão e da consciência e, portanto, como processo de subjetivação estético-política através da criação e de seu registro. Neste sentido, a “contracultura” precisa absorver o impacto da intensa passagem de Pier Paolo Pasolini (com Maria Callas) por Recife e Rio, em 1970, quando escreveu o poema *Gerarchia* (1971, p. 205) no qual se inclui como um desesperado profeta em sua “descida a Cafarnaum”, lá onde também o Cristo começou a sua pregação. O impacto da tumultuada viagem de Jean Genet a São Paulo, no mesmo ano, para assistir à montagem histórica de sua peça *O balcão*, quando aparece como personagem avassalador, tanto no diário da Ruth Escobar, como no da Judith Malina. Invertendo o mapa, interessa avaliar o impacto da estada do Hélio Oiticica em Nova York (1970-76), quando mergulha no registro gráfico (em cadernos e cartas) de seu processo de criação e vida, abandonando o alvo da obra em favor de procedimentos ambientais e imersivos (“penetráveis”), como a série de labirintos, ninhos e cabines *underground* (“subterrâneos”) que propõem ao espectador uma vivência, mais do que uma assistência contemplativa – cul-

minando nas instruções para as experiências sensoriais (“*experiment-actions*”). E ainda, o impacto da primeira e única leitura, em Nova York, de *Torquemada*, de Augusto Boal, no âmbito da excursão da Primeira Feira Paulista de Opinião, em março de 1972, após o autor ter sido preso e torturado pelo Regime Militar. Leitura, não incidentalmente, seguida por um debate sobre “*theatre and revolution*” com o próprio Boal, Bernardt Dort, Julian Beck e Judith Malina, no Hunter College Assembly Hall. Convidado pelo Boal a realizar cenários para a Feira, Oiticica talvez estivesse na plateia. Beck e Malina acabavam de voltar do Brasil onde haviam vivido um ano e meio.

Em junho de 1970, após um inverno passado em contínuos confrontos com a polícia federal dos EUA, entre fábricas em greve, edifícios ocupados, *campi* universitários, a constatar com “enorme desespero” (assim é o título do diário da Judith daquele ano) que o movimento de maio de 1968, diante do recrudescimento da repressão, poderia perder o caminho pacifista e recorrer às armas, os dois artistas haviam decidido aceitar um convite recebido de Zé Celso e Renato Borghi no inverno anterior, ainda em Paris, para que se juntassem aos artistas brasileiros oprimidos pelo Regime. A *action cell* reduzia-se ao casal e à filha Isha, de seis anos, mas tinha um plano estratégico (*a plot*) para responder ao apelo e preparava cuidadosamente sua missão revolucionária não violenta como uma campanha teatral visando a tornar perceptíveis as estruturas de dominação, através de procedimentos artísticos que funcionassem como dispositivos experienciais capazes de literalmente “sensibilizar” o povo anestesiado por séculos de imperialismo e opressão. Leituras de autores referenciais da sua geração, quais Wilhelm Reich, Marcuse, Jean Genet, George Bataille, Pierre Klossowski, Deleuze (especialmente *O frio e o cruel*, de 1967) e Renée Girard, norteiam a leitura de *Casa grande e senzala* de Gilberto Freyre (traduzido para o italiano em 1965, com título *Il padrone e lo schiavo*) e dão sentido à viagem, que incorpora projeto antigo de montagem inspirado no ciclo de contos *Legado de Caim* do barão Leopold von Sacher-Masoch (*Das vermächtnis kains*, 1870-77). A compreensão, por Freyre, da natureza erótica da mais impactante matriz das relações de poder no Brasil – o “sadismo de senhor e o correspondente masoquismo de escravo, excedendo a esfera da vida sexual e doméstica, em um campo mais largo: social e político” (2002, p. 123) – viria a se encaixar perfeitamente no projeto Sacher-Masoch. Pois, segundo Judith Malina (em um dos ensaios de Ouro Preto transcritos em seu diário, *apud* BECK, 1975, p. 263) a acomodação da escravidão nos mitos eufemísticos de “docilidade” do oprimido *versus* “cordialidade” do opressor em nome da miscigenação racial, que só poderia ter acontecido de forma pacífica em um sistema democrático – o que, evidentemente, não ocorreu – naturaliza a submissão como condição necessária ao progresso ou até mesmo existência presente da nação. Na contramão disso, a criação do Living previa um texto-mapa de uma cidade real, onde a dependência sado-masoquista se manifestaria em todos os níveis da estrutura social, tais quais Estado, Propriedade, Dinheiro, Trabalho, Matrimônio, Justiça, Morte. Para tanto, são montadas cenas imersivas (“rituais”) para a rua, em que atores compartilhariam a dor dos escravos, atuando lado a lado de espectadores “favelados” – aos quais caberia a decisão de tomar parte das ações reconhecendo-se

no papel daquele que cria opressão ou no papel daquele que cria liberdade. A experiência da crueldade seria portal de desvelamento e de transformação pois através dela produzir-se-ia (ao modo de Artaud) uma elevação “alquímica” de consciência de todos os participantes; diante da visão crua da realidade removida e suspensa em fantasma, enquanto impossível de ser padecida, a classe dominada apreenderia (ao modo de Brecht) a não mais imitar a classe dominante.

A hibridação da influência de Artaud (muito presente em espetáculos imediatamente anteriores, como *Paradise now*, de 1968) com o legado de Piscator (que havia sido mestre de Malina) e de Brecht é extremamente relevante; sendo que, após a experiência brasileira, o grupo desloca sua ação estético-política do propósito de “se oferecer como vítima” (Artaud) a uma postura de resistência ativa que implica a elaboração de uma série de táticas para “dizer a verdade” (Brecht) e, mesmo assim, sobreviver. O especial interesse é devido ao fato de que esta hibridação destaca o trabalho europeu do Living nos “Anos de Chumbo” quando, na contramão da maioria dos grupos politizados, busca levar sua luta para fora da clandestinidade e usar a arte como arma radicalmente não violenta para a revelação dos conflitos, oferecida e possivelmente apropriada como meio de expressão e de transformação das relações sociais por cidadãos-atores. Neste sentido, seu compromisso para com o sonho de Artaud de um teatro “sem espectadores”, ou seja, um teatro de encontro no qual ninguém estaria excluído da experiência estética, distanciando-se das formas exotéricas de outros grupos “artaudianos” como o Teatro-Laboratorium do Jerziz Grotowski, aproxima-se das modalidades interativas do arsenal do Teatro do Oprimido, como o Teatro Invisível e o Teatro-Forum, desenvolvidas por Augusto Boal em seu exílio europeu, no mesmo período.

No âmbito do teatro produzido no Brasil na década de 1970, fica evidente a influência desta ideia no percurso do Oficina imediatamente sucessivo ao cruzamento dos dois grupos em São Paulo, em 1970, apesar da prevista parceria ter sido interrompida por desentendimentos até hoje não esclarecidos, porém expostos com fartas e contraditórias informações, seja nos diários do Julian Beck como em entrevistas por mim realizadas em 2014 com Judith Malina, em Nova York e com Zé Celso, em São Paulo. O peculiar processo de criação de *Gracias, señor*, pautado pela convivência comunitária e pela decisão de sair de São Paulo em viagem pelo Brasil (*Utopia*), onde a ocupação de povoados e cidades na modalidade do *happening* seria guiada, não por textos, mas por mapas, constitui uma ruptura estética e comportamental no percurso do Oficina que aponta claramente para uma intensa absorção das ideias e ideologia do Living. O fato de que o Oficina, nos dizeres do Zé Celso, passe então a incorporar “procedimentos do teatro de vanguarda, contracultura e teatro vivencial” (MARTINEZ CORRÊA, 1998, pp.181-182), mesmo que o diretor minimize a eficácia do encontro – que não aconteceu, diz ele em entrevistas, em razão da postura colonizadora dos norte-americanos – parece relevante para a nossa pesquisa. Pois estimula uma análise comparativa das fontes que desvende, ao menos, a lucidez com que, nos cadernos de Julian Beck, a experiência etnográfica assume a literalidade de seu ponto de vista e discurso, adotando uma série

de significativos ajustes na escrita (assunção da terceira pessoa no registro dos ensaios, versões repetidas da mesma crônica, colecionismo de objetos, desenhos, símbolos e dados catados na mídia) que são anunciados como procedimentos de não interpretação e dispositivos anticoloniais. Neste ponto, a postura que virá a ser chamada de “contracultura” revela determinação de manter-se em luta “contra a cultura”, ou seja, contra todas as formas de institucionalização da vida que, na sociedade afluente então descrita por Marcuse (muito citado nos cadernos de Beck e Malina) mercantiliza qualquer valor, até mesmo a transgressão, em um fluxo obscuro de mercadorias. Importa ressaltar que o convite do Zé Celso para que o grupo conhecesse a “realidade” brasileira (em português e entre aspas nos cadernos, como se fosse algo complexo, ainda sujeito a interpretação) encaixava em uma fase de subjetivação do Living como tribo nômade, em permanente deslocamento por festivais europeus. Tal opção, aparentemente uma estratégia de sobrevivência após o primeiro autoexílio dos Estados Unidos (1956), nesta fase é assumida como opção ética, solidamente ancorada nas leituras anárquicas que os alimentavam (Proudhon e Paul Goodman, aos quais junta-se a obra de José Oiticica, avô do Hélio e responsável pela sua educação, que Beck começa a traduzir logo que recebe o convite). O grupo buscava uma forma transgressora de existência recusando limitar-se à sua representação – recusando até mesmo convites europeus para a sua institucionalização, pois esta comportaria também a aceitação de aparatos de controle de uma ou outra nação.

Em alternativa só aparentemente paradoxal, em junho de 1970 escolhem a dispersão e a viagem da *action cell* ao Brasil. Mesmo que tocasse uma corda sensível – uma certa idealística necessidade de pôr-se a serviço dos menos afortunados – o apelo ecoava uma convocação ideológica essencial à geração 1968: o chamado para que empregassem “seus músculos e cérebros em outra direção, para inventar o homem total que a Europa foi incapaz de fazer triunfar” (último parágrafo de *Os danados da terra*, de Franz Fanon, 1961, leitura obrigatória na época). Alimentada pela compreensão de que qualquer luta de libertação é antes de mais nada uma luta cultural, ou melhor, contracultural, a viagem do grupo ao dito “Terceiro Mundo” vinha sendo organizada por Julian e Judith como uma ação de guerrilha teatral radicalmente pacifista e anticolonial, capaz de dar sentido prático à utopia anárquica da convivência sem classes e sem nações, em um espaço geopolítico e estético à margem do dito “Primeiro Mundo”. Assim como para o amigo poeta Pier Paolo Pasolini, cuja citada viagem ao Brasil integra périplo cinematográfico “sob o imundo estupendo sol” (1971, p. 23) de países pós-coloniais, o mergulho na “realidade” brasileira significou também abdicar da degeneração da língua, da cultura, da paisagem italiana, assumindo o fracasso da realidade conhecida. Da mesma forma, para Hélio Oiticica, o deslocamento para o lugar marginal (a favela), mesmo com toda aura romântica, significava uma opção ética, de entrada em um tempo de subjetivação fora dos carimbos, implicando assunção da diferença como forma de vida e de criação e absorvendo a luta pelos direitos civis que no Brasil se dava, mal ou bem, em plena Ditadura. Em seus diários, Judith Malina (como Beck, de origem judaica), filha de um rabino de tradição nômade, articula seu perpétuo deslocamento

como “nomadismo” desancorado da ideia de cosmopolitismo intelectual (privilégio das elites e legado do imperialismo ocidental). Além de clássico dispositivo anárquico (sendo uma eficiente tática de fuga da repressão), o nomadismo significava assumir, segundo Judith Malina, a entrada no tempo messiânico, aquele “tempo que resta” que pulsa no interior do tempo cotidiano, desarticulando as relações com espaço e tempo instituídas por pertencimentos, residência, fronteiras e calendários – o tempo no qual prepara-se a revolução final.

Incidentalmente, nesses casos (Beck e Malina, Pasolini, Oiticica) o deslocamento coincide com a deflagração de uma prática compulsiva de escrita em cadernos pautados, não pelo perfeccionismo dos conteúdos em vista da produção de um texto, mas sim pela permanente reinvenção de registros, cânones e modos de recepção, manifestando a pujança dos processos criativos dos quais a eventual obra é nada mais do que um resto. É fato muito relevante para a pesquisa que procedimento similar caracterize a opção estético-política do Boal – o qual, uma vez no exílio e divorciado dos modos teatrais “engajados” de sua geração (CPC da UNE), renuncia aos conteúdos politizados (o espetáculo formatado e apresentado por atores a espectadores) em favor da multiplicação da forma como dispositivo político (o jogo que ainda deve ser jogado por “espect-atores”). As fontes manifestam atitudes de pesquisa autoetnográfica paralelas às práticas de criação, repercutindo a ideia de performance nas artes plásticas, onde o procedimento substitui a obra; mas o que é relevante aqui é que as fontes assumem o deslocamento geográfico como processo criativo em si, sempre alternativo enquanto sugere ao corpo outros caminhos de existência. A pesquisa de documentos que relatam os fatos vivenciados pelo Living em Ouro Preto revela que, após o encarceramento, o grupo entende que não haveria impedimento à missão revolucionária, mas somente à forma canônica de espetáculo como havia sido pensada. A prisão fazia parte das expectativas; o temperamento messiânico do casal o predispunha a um estado de alerta, de prontidão para atravessar qualquer fronteira, não somente geográfica, para compreender a si mesmo e seu papel naquele contexto. O acaso da voz de prisão ter acontecido na Praça Tiradentes, embaixo da estátua do herói “barbado e de cabelo comprido, como nós”, torna-se, na escrita, imagem reveladora que compensa a frustração:

Enquanto éramos removidos da cena do Festival, fizemos parte de sua noite inaugural. Foi nossa a noite de estreia. Nossa e do herói com a corda no pescoço. Ninguém se mexeu, ninguém disse nada, todos ficaram olhando em silêncio enquanto o camburão fez a curva e deixou a praça. Nossa única, inesquecível cena para o Festival foi nossa partida (MALINA, 2011).

Da montagem prevista, o *Legado de Caim*, haviam sido realizadas poucas cenas, como dissemos, visando a revelar o dispositivo sado-masoquista nas instâncias sociais, através de histórias ficcionais de conflito entre personagens. Já no tribunal, atores e atrizes atuavam em seu nome, tendo seu destino pessoal em jogo, e ao mesmo tempo atuavam no papel público de prisioneiros sendo julgados. Compreendeu-se então que somente assim (sendo encarcerados,

sendo julgados) haveria a possibilidade de “saturar” até aquelas instâncias de autorrepresentação do poder, penetrando com seu dispositivo de subversão no coração do Estado. Em um bilhete carinhoso, Beck convida Malina a considerar o julgamento uma “oportunidade descontada de qualquer eventual sentença” (*apud* MALINA, 2008, p. 91) já que, mesmo decretada, a prisão não poderia ter sobre eles nenhum efeito corretivo; pelo contrário: seriam eles que, no tribunal, dentro dos muros do cárcere, provocariam um lento processo de corrosão e ruína de tais estruturas. Seria então, continua Beck, “um vigoroso momento de teatro, porque altera o plano concebido e nos leva para uma estratégia ainda melhor”. Pelas notícias recolhidas, a presença do grupo no Fórum de Ouro Preto foi marcada por uma curiosa contracena, uma verdadeira performance com efeito que não se limitava a ultrajar a corte: “Judith recitava trechos da *Antígona*. Tom abençoava o juiz. Jimmy explicava que sua euforia não era causada por maconha, mas por suas experiências na macumba” (*idem*, p. 147). Julian Beck rezava, em posição iogue.

Da mesma forma, a condição um tanto anômala de ter seu diário de prisioneira censurado, traduzido e publicado diariamente no *Estado de Minas*, é aproveitada como dispositivo de subversão do *panoptikon* prisional, pois, acatando preventivamente a censura imposta pelo estar entre grades, Judith Malina pode encenar a si mesma e aos seus carcereiros, naquele cenário, com relativa liberdade. Ao passo que é vigiada, a prisioneira/autora vigia e denuncia. A escrita do diário é confeccionada como texto, sim, mas como texto performático e autoficcional, que comporta suspensão do pacto de sinceridade e alteração das normas do calendário, em nome do poder estratégico da palavra. Anos depois, a autora comentou a sua atuação de personagem de atriz presa, porém boa mãe, boa esposa e – cereja no bolo – boa prisioneira em boas relações com seus carcereiros: “É tudo mentira”. Os efeitos são clamorosos: pois a ficção subverte a verdade imposta pelo saber público (de que se trataria de uma perigosa subversiva de hábitos imorais, cujo encarceramento seria justificado como atitude corretiva). A subversão, porém, se dá sutilmente, sem enfrentar tal poder, ao contrário atribuindo-lhe tratamentos de cordialidade até mesmo no exercício da mais extrema violência. A dialética sado-masoquista que sustenta o dispositivo repressivo do cárcere torna-se claramente perceptível mesmo a leitores desavisados; o pressuposto saber dos carcereiros se volta contra a instituição.

Fica claro que o que está no diário e no caderno do artista nem sempre é, ou definitivamente nunca é, a obra que está sendo realizada, assim como não é a vida que está sendo vivida. No lugar disso, o diário aponta exceções, desejos, irrealidades e outras obras possíveis – um acervo de gestos inoperosos nos quais, diria Giorgio Agamben (2014), contempla-se a potência-de-não, a potência do artista sem obra. A escrita do diário em si é contemplação de tal potência, pois desloca o gesto da escrita de sua tarefa de utilidade comunicativa, normativa e o suspende em pura potência – assim como a poesia faz com a linguagem. De tal modo não é de se estranhar que tal escrita se inscreva no arsenal de práticas ascéticas que, na filosofia antiga, preenchiam o tempo do *otium*: aquele tempo dedicado ao cuidado de si, que a mera necessidade obriga a interromper com

atividades negativas (*negotium*). No caso de uma escrita em situações-limite, como é o caso da reclusão de Malina, tal gesto cumpre função de uma terapia autoaplicada, seja para controlar os impulsos e transcender a rotina, seja para compreender, analisar, fixar ou, eventualmente, esquecer os traumas vividos. Por este viés, “o lugar da obra é o sujeito que, transformando-se, se faz capaz de escrevê-la” (AGAMBEN, *idem*, p. 119). Realizada ou não, a obra nada mais é que uma pedrinha no itinerário de edificação da vida. A verdadeira obra é a vida, não a obra.

/ Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 2004.

BECK, Julian. *La vita del teatro*. Torino: Einaudi, 1975 (orig. San Francisco, 1972).

MALINA, Judith. *Diário da prisão*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais, 2008.

_____. Palestra dramática para o Forum das Letras de Ouro Preto, 2011.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

PASOLINI, Pier Paolo. *Trasumanar e organizzar*. Milano: Garzanti, 1971.

O QUE ESTÁ EM QUESTÃO É A NATUREZA PERFORMATIVA DAS IDENTIDADES DIFERENCIAIS: A REGULAÇÃO E A NEGOCIAÇÃO DAQUELES ESPAÇOS QUE ESTÃO CONTINUAMENTE (...) SE ABRINDO, RETRAÇANDO FRONTEIRAS, EXPONDO OS LIMITES DE QUALQUER ALEGAÇÃO DE UM SIGNO SINGULAR OU AUTÔNOMO DE DIFERENÇA — SEJA ELE CLASSE, GÊNERO OU RAÇA (...) ONDE A DIFERENÇA NÃO É NEM O UM NEM O OUTRO, MAS ALGO ALÉM, INTERVALAR (...). TRATA-SE (...) DE UM FUTURO INTERSTICIAL, QUE EMERGE NO ENTRE-MEIO ENTRE AS EXIGÊNCIAS DO PASSADO E AS NECESSIDADES DO PRESENTE.

Homi Bhabha /

teatralidade circense e teatralidade contemporânea

O PALHAÇO TUBINHO E SUA PERFORMANCE NO CIRCO-TEATRO

/ Daniel Marques da Silva

A epígrafe ao lado pode caracterizar a compleição do circo moderno, que tem sua origem na aristocrática exibição das habilidades de ginetes, da destreza que estes demonstravam a cavalo, e que se converte em um espetáculo de forte apelo popular, com a introdução e um espaço cada vez maior dados a elementos ligados às artes espetaculares tradicionais – funambulismo, acrobacia, trapézio, adestramento de feras – e o surgimento da figura que marcará o circo, dando-lhe sua feição definitiva, estando presente em toda e qualquer configuração com que o espetáculo circense se estabeleça: o palhaço¹. Assim, ao equacionar formas distintas e distantes, criando uma nova configuração e uma nova forma de espetáculo, o circo moderno se estabelece não confrontando o antigo e o novo, o nobre e o popular, o passado e o presente, em esferas entendidas como opostas e resumidas a polaridades e contrários, mas realizando operações profundas e criando um espetáculo híbrido, mestiço, sincrético. Em um outro espaço, além. Neste “entre-meio” de que fala Bhabha.

Por volta de 1770, em Londres, o suboficial da cavalaria inglesa Philip Astley, desligado de seu regimento, se aproveita da pista circular já utilizada para as aulas e treinamento com os cavalos para adequar o espaço a uma configuração que permita a exploração comercial de suas habilidades como cavaleiro,

1 Para uma descrição mais completa sobre a formação do palhaço, ver BOLOGNESI, 2003, pp. 57-90.

criando assim uma nova forma de espetáculo². Batizada de “Anfiteatro Astley”, com um conjunto de arquibancadas e tribunas de madeira rodeando uma pista circular de terra batida, essa configuração espacial definiu o circo moderno.

Na França, para onde o antigo suboficial do exército britânico estende as atividades de seu negócio, Astley conta com a colaboração de Antonio Franconi, que introduz no espetáculo artistas ambulantes oriundos das feiras e praças dando ao circo moderno seu aspecto de programa de variedades. Além de cavaleiros e Amazonas, o espetáculo passa a contar com exibições atléticas e acrobáticas, adestramento de outros animais além do cavalo e funambulismo.

Herdeiro de toda uma linhagem de cômicos – jograis e bufões medievais, saltimbancos, mimos, comediantes ambulantes, *comici dell'arte* – o palhaço do circo moderno nascerá com o intuito de parodiar os números realizados sobre os cavalos, como um *intermezzo* dos grandes momentos do espetáculo³, causando na plateia uma espécie de relaxamento cômico.

O relaxamento cômico provocado pela inversão das qualidades esperadas de um cavaleiro pode ser evidenciado na performance de um dos primeiros palhaços circenses, John Ducrow. John cria uma cena em que, com as vestimentas de palhaço, serve o distinto chá da tarde inglesa a dois pôneis sentados a uma mesa, usando chapéus (BOLOGNESI, 2003, p. 67). O domínio sobre a besta é evidente na cena, já que os pôneis obedecem aos comandos do artista. Mas a supremacia do humano sobre o animal é propositalmente invertida, sendo o cavalo servido pelo homem. A irreverência é ainda ampliada pelo motivo da cena cômica: a requintada instituição britânica do chá da tarde é ridicularizada pela presença dos animais.

Em sua configuração inicial na Europa, os espetáculos do circo moderno dar-se-ão em um edifício especialmente construído para tal intento, chamado de circo estável. O nomadismo, que tanto caracteriza o circo no Brasil, será mais uma solução encontrada pelos artistas circenses para adequarem sua forma de organização artística e empresarial ao continente americano. Nas Américas, contornando as condições territoriais do Novo Mundo, os circenses passarão a se estabelecer em tendas móveis, vagando de cidade em cidade, de vila em vila, de lugarejo em lugarejo, em busca de melhor bilheteria⁴.

O primeiro registro da chegada de uma companhia circense formalmente constituída no Brasil é de 1834, com o circo de Giuseppe Chiarini. Essa companhia irá, através de sua experiência cotidiana em terras brasileiras, adequar sua organização interna, as relações de trabalho estabelecidas e o espetáculo, dialo-

2 Sobre a formação do circo moderno, ver SILVA, 2007, pp. 33-53 e BOLOGNESI, 2003, pp. 19-56.

3 No Brasil, essa espécie de paródia realizada pelo palhaço do número apresentado por um artista de outra especialidade, recebe o nome de reprise, posto que a exibição configura uma reprise cômica do número apresentado.

4 Ver SILVA, 2007, pp. 50-52 e BOLOGNESI, 2003, pp. 47-48.

gando com a realidade que aqui encontra (SILVA, 2007, pp. 58 e ss). Vindos de uma antiga linhagem de artistas saltimbancos, os Chiarini chegam ao Brasil após passarem pela América do Norte, a Argentina e o Uruguai. Em seu repertório, além dos números de variedades, constava também a pantomima, que virá ocupar parte cada vez maior nas funções circenses aqui no Brasil. Em sua consolidação como atividade artística e como organização empresarial, os circos percebem o potencial dessas pequenas representações e absorvem elementos do teatro ligeiro e do melodrama, introduzindo lentamente o uso do diálogo.

O nomadismo que caracteriza o circo no Brasil resultou em uma especial – e paradoxal – contração entre movimento e tradição, que fez com que os circenses – empregando um antiquíssimo recurso já utilizado pelos artistas ambulantes medievais e pelas trupes de *commedia dell'arte*, por exemplo – transmitissem seu legado e procedimentos artísticos e técnicos em espectro doméstico e familiar, trazendo a memória dessa metodologia inscrita em seus corpos. As possibilidades de seu espetáculo múltiplo, que abriga manifestações de ordens e origens diversas, foram ampliadas em contato com o que encontraram aqui, adequando números, utilizando novos ritmos musicais, ampliando a importância da pantomima, tanto a cômica como a melodramática, introduzindo diálogos, conformando o espetáculo ao jeito de seu público, dando ao circo uma feição brasileira, híbrida e mestiça.

O hibridismo e a mestiçagem na composição ficam mais evidentes quando se trata do circo-teatro. Essa conformação específica se dá por conta de exigências de mercado, de público. A constituição do circo-teatro é decorrência do desenvolvimento de uma longa tradição de pantomima cômica e melodramática e números musicais e de dança, incluindo uma segunda parte na função circense. Assim, uma primeira parte é dedicada aos números de variedades – acrobacia, funambulismo, trapézios e números aéreos, mágica, adestramento de animais, etc. Na segunda parte a trupe apresenta um espetáculo teatral. Ao tratar de circo-teatro no Brasil, deve-se uma referência à figura de Benjamim de Oliveira, que consolidou a formação híbrida. Palhaço, cantor, músico, autor teatral, o negro Benjamim de Oliveira estabelece uma prática artística que oferece a um público emergente na cidade do Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX, novas modalidades de consumo de uma incipiente indústria cultural.

Durante sua trajetória profissional, Benjamim de Oliveira irá recombina elementos da tradição artística com exigências de um mercado cultural crescente. Fazendo deslizar conceitos estanques através de canais transversais e oblíquos, consegue destaque e se integra no panorama sociocultural carioca do período. Suas peças testemunham tais operações de hibridização e mediação cultural assim como o esforço empregado nas tentativas de se fazer aceito na sociedade. Ao conjugar no texto dramático pantomima circense, mutações de mágica, apoteoses, apresentações musicais, declamação, números de palhaços, oferece ao público uma nova forma de entretenimento. O artista circense Benjamim de Oliveira “escapa” de uma categorização mais rígida realizando sua

obra em uma área intervalar. Sem enfrentamento direto, vai ocupando espaços vagos e construindo a identidade artística, ao mesmo tempo em que muda definitivamente as feições do circo no Brasil. Ele adequa, portanto, “as exigências do passado e as necessidades do presente” de que fala Bhabha (1998, p. 301), construindo sua obra em um espaço intersticial.

Sobretudo os circos de pequeno e médio portes se organizam, no Brasil, durante o século XX, em torno de famílias. Famílias de artistas especialistas em determinada técnica ou número se juntavam, sendo usual sua contratação por um circo também organizado em torno de um núcleo familiar. Criava-se uma espécie de clã, sendo o chefe do núcleo familiar formador o dono do circo⁵.

Antes de começar o espetáculo, o papai ficava sentado numa cadeira, já pronto, mais ou menos 45 minutos antes do espetáculo começar. A companhia, que no caso era a família e mais uns três ou quatro casais contratados, tinha que passar por ele, para ele olhar se estavam prontos para entrar em cena (ACHCAR, 2016, p. 162)

Assim relata o artista Teófanos Silveira, mais conhecido como palhaço Biribinha, em rico depoimento no belo livro organizado pela professora e pesquisadora Ana Achcar. No mesmo depoimento, Teófanos Silveira conta ainda que seu aprendizado de cena, a descoberta da vocação e até a primeira maquiagem de palhaço foram responsabilidade do pai.

“Vou lhe testar dos dois lados da moeda. Fez drama e fez comédia, fez chorar e fez rir, não tem alternativa, tem que ser palhaço.” Ele estava certíssimo, porque tinha o lado do riso e o lado da emoção, e essa é a maior obrigação do palhaço, emocionar, né? Não tem obrigação restrita de fazer rir, mas de comover, sim (ACHCAR, 2016, p. 165)!

Como já foi dito, a aprendizagem em círculo doméstico, não somente da arte, mas de todas as atividades que envolvem a vida no circo, é prática cotidiana nas famílias circenses.

Artista de circo de quinta geração⁶, Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, rege por essa tradição sua prática artística e empresarial à frente do Circo de Teatro Tubinho⁷. Zeca, como é chamado pelos familiares, herdou o nome de palhaço do tio, Juvenor Ferreira Garcia Filho – o primeiro palhaço Tubinho. Desde o início dos anos 2000, retomando uma prática que remonta ao princípio do século XX, a família volta a se organizar como circo itinerante.

5 A esse respeito, ver SILVA, 2009.

6 É comum os circenses referirem-se à família de origem indicando a partir de que geração ela faz parte do universo artístico profissional do circo. Assim, o primeiro membro da família a trabalhar em circo é “circense de primeira geração”; o filho deste, de “segunda geração”, e assim por diante.

7 As informações referentes ao Circo de Teatro Tubinho se baseiam em relatórios da pesquisa de campo de meu Pós-Doutorado e ao artigo de Ana Lúcia Marques Camargo Ferraz (2010).

Viajando pelo interior do Estado de São Paulo, o Circo de Teatro Tubinho hoje se apresenta em uma tenda de lona que abriga cerca de seiscentos e cinquenta lugares, conta com eficiente sistema de iluminação e sonorização cênicas, e de climatização. Numa pequena lona – chamada de marquise, localizada na entrada da tenda principal – se comercializa comida e bebida aos espectadores e num *trailer*, souvenirs do circo, livros, CDs, DVDs, camisetas e brinquedos ligados ao palhaço Tubinho. É importante registrar que o circo moderno se constitui como arte, mas também como empreendimento comercial, de modo que são indissociáveis as atividades artísticas e as comerciais, como evidenciam a “praça de alimentação” e a “lojinha”. Também é necessário informar que o Circo de Teatro Tubinho dedica-se exclusivamente ao circo-teatro, não oferecendo números de variedades.

A agenda de espetáculos do circo é extensa, com seis sessões semanais, de quinta a terça, e apenas uma folga na quarta-feira. As apresentações obedecem a uma rotina flexível em que aos domingos, segundas e sábados são montados espetáculos cômicos – comédias, comédias de palhaço e esquetes. As terças são destinadas ao público infantil. Nas quintas os espetáculos destinam-se a um público adulto – com recomendação para a faixa etária de maiores de dezesseis anos – geralmente comédias de apelo erótico. Às sextas são apresentados dramas. Mesmo em dias de drama, em uma segunda parte do espetáculo apresenta-se um esquete cômico.

Uma característica essencial da dramaturgia levada à cena pelo Circo de Teatro Tubinho, em suas comédias, comédias de palhaços e esquetes cômicos, está no fato dela constituir uma dramaturgia em aberto, que somente se conclui com a presença dos espectadores. A triangulação entre artistas em cena e público configura um de seus principais recursos. A dramaturgia encenada se baseia em um procedimento de produção que pressupõe a complementação do texto dramático pelos artistas. São artistas que trabalharam a maior parte de sua trajetória profissional – por vezes toda ela – em espetáculos com tais características de participação ativa. Assim, eles têm a possibilidade de somar ao texto preexistente do espetáculo uma série de aditamentos – no Brasil, denominados “cacos” – improvisados durante a representação. Contudo, é necessário frisar que a improvisação, mais do que ao virtuosismo dos cômicos, está ligada ao conhecimento que cada um deles tem dos tipos, personagens e situações em que pode estar envolvido e à adaptabilidade dos textos ao público presente. Piadas, expressões faciais, situações, bordões e trejeitos acumulados pelo palhaço e conhecidos de seus parceiros são reelaborados em novas cenas, sempre que houver oportunidade e pertinência, auscultada a plateia no transcorrer do espetáculo.

Detentor de enorme conhecimento da teatralidade circense, Pereira França Neto, o palhaço Tubinho, é saudado pelos espectadores desde sua entrada em cena e responde a aclamação com um bordão de saudação: “Deus te ajude!” Os bordões – palavras, frases e expressões típicas – adquirem apelo cômico não somente pela forma como são ditos, mas também por sua repetição. Tubinho usa inúmeros: o já relatado “Deus te ajude!”, característico de sua entrada em

cena; a interjeição “impcionante!”, corruptela de “impressionante!”, utilizada para denotar surpresa; a expressão “ai, que tonto!”, indício de espanto com a própria estupidez ou a de outrem; a afirmação “eu sou fodex!”, indicando convicção e confiança em suas qualidades; as respostas “então chacoia!” e “então senta e arrudeia!”, acompanhadas de gestos de apelo chulo ou obsceno, mostrando impaciência ou irritação.

Outro fator que qualifica a atuação de Tubinho como de grande expressividade oral é seu conhecimento de amplo conjunto de piadas e anedotas de que lança mão em cena. Esse recurso está presente na performance dos palhaços que se caracterizam pela citada expressividade oral. Geralmente é acionado junto com os colegas de elenco, sobretudo os “escadas” – companheiros de cena que ou iniciam a piada ou dão destaque à conclusão cômica de uma piada lançada. O conhecimento prévio do anedotário é preponderante para a atuação em conjunto do palhaço e seu “escada” – com a necessária atenção à expectativa e resposta da plateia por meio da já citada triangulação. Ao ser acionado o recurso pelo cômico principal, por vezes em ação improvisada, o coadjuvante deve saber que perguntas fazer, em que momentos manter uma espécie de suspensão dramática, como encaminhar a piada até a tirada final – executada com maestria pelo palhaço, para receber os aplausos e gargalhadas da audiência.

Não é somente na capacidade verbal, porém, que está sedimentada a atuação do palhaço Tubinho. Um grande número de caretas, gestos, modos de caminhar, cair e tropeçar qualificam sua performance. A execução desse repertório consiste de uma franca e desabusada exibição corporal que recorre a ações hiperbólicas, exageros cômicos, sinais grotescos ou obscenos, acionados conforme a escuta da cena, dos parceiros e do público, sempre em evidente triangulação.

Curioso é notar que toda essa atuação de Tubinho, que se baseia numa dramaturgia em aberto, prioriza a cena em detrimento do texto teatral, constrói-se na presença imediata dos espectadores – contando de antemão com sua participação, apesar de firmemente ancorada na tradição de comicidade do palhaço popular e por isso mesmo excelente exemplo de teatralidade circense – pode também ser considerada, tomados os parâmetros expostos acima, como instância de teatralidade contemporânea. No teatro contemporâneo, devido à crescente influência da *performance art*, passa-se a considerar a cena não mais como o local de uma representação, cujo centro regulador seria o texto teatral, mas sobretudo “a execução de uma ação é o ponto nevrálgico de toda performance, que se estrutura com base em um fazer e não no ato de representar” (FERNANDES, 2010, p. 126).

Essa configuração da cena contemporânea, que recusa a “representação enquanto processo centrado na ilusão e no traçado ficcional, em proveito da ação cênica real e do acontecimento instantâneo e não repetível” (FERNANDES, 2010, p. 126), na qual a arte do ator passa a ser caracterizada pela declinação do verbo “atuar”, em detrimento de “interpretar” ou “representar”, pode, de modo análogo, configurar o trabalho do palhaço Tubinho e os espetáculos apresenta-



/ Circo de Teatro Irmãos Garcia, com Tubinho e sua companhia, década de 1960



/ Pereira França Neto se maquiando como Tubinho. Foto: Rafael Covre

dos em seu circo. A performance de Tubinho condiciona toda a ação espetacular, potencializando a cena teatral levada em sua tenda de lona, estabelecendo novas dinâmicas a cada apresentação e podendo ser tratada como um fim em si.

Ao invés de *interpretação* ou *representação*, enquanto território genético iniciando um processo num ou noutro elemento diferencial específico, seja o corpo, o texto, a encenação, etc, pensemos na atuação enquanto processo em si – diferença, singularidade potente – cuja gênese pouco importa. Mais importante, é a capacidade operacional da atuação de possibilitar uma relação dinâmica dos elementos diferenciais, sejam eles quais forem, dentre as opções dramatúrgicas (FERRACINE, 2010, p. 328).

Ao pesquisador da cena teatral cabe vislumbrar um aparente e belo paradoxo no qual elementos de teatralidade contemporânea estão, como já dito, alicerçados na tradição da teatralidade circense.

Acredito, portanto, que essa prática artística deve ser continuamente pesquisada e, de certa forma, incorporada aos processos de formação de artistas da cena. Somente uma pesquisa atenta e sistemática será capaz – ao entrever as potencialidades dessa prática laboral e desse conhecimento, passados na maior parte em ambiente doméstico, onde arte, exercício profissional e vida cotidiana e familiar apresentam caráter indissociável – de equacionar procedimentos que possam vir a ser empregados em outro ambiente, o das escolas de formação artística e profissional de nossos jovens artistas da cena.

/ Referências bibliográficas

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINE, Renato. "Nem interpretar, nem representar. Atuar". *Para uma História Cultural do Teatro*. MOSTAÇO, Edécio (Org.). pp. 309-331. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010.

FERRAZ, Ana Lúcia Marques Camargo. "O drama de circo e o circo-teatro hoje: uma experiência de representação de papéis com artistas circenses". *Repertório*, nº 15, pp. 83-91. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFBA), 2010.

SILVA, Daniel Marques da. *O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro: Benjamim de Oliveira e a consolidação do circo-teatro no Brasil - mecanismos e estratégias artísticas como forma de integração social na Belle Époque carioca*. Tese de Doutorado em Teatro. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro (UNIRIO), 2004.

_____. "O palhaço negro que dançou a chula para o Marechal de Ferro". *Sala Preta*, nº 6, pp. 55-64. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes (USP), 2006.

_____. "Do moleque Beijo ao Mestre de Gerações". *Repertório*, nº 15, pp. 131-138. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (UFBA), 2010.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Editora Altana, 2007.

_____. e ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável público... o circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

/ Imagens

Publicadas no jornal Comércio do Jahu, 2016. Disponível em: <<http://www.comerciodojahu.com.br/noticia/1358382/oi-que-toooooonto>>. Acesso em: 16 dezembro 2017.

formas de composição do ator contemporâneo brasileiro

POSSÍVEIS INSERÇÕES, CONGRUÊNCIAS E FRICÇÕES EM POÉTICAS DE ENCENAÇÃO

/ Jacyan Castilho

Este artigo abarca o projeto de pesquisa desenvolvido na Escola de Comunicação da UFRJ cujo objeto é o ator-bailarino brasileiro, estudado em suas habilidades na composição da cena, o que implica dizer a composição de uma dramaturgia própria. O objetivo é levantar procedimentos de pesquisa e criação da cena, tanto em seus aspectos conceituais, quanto em seus aspectos laboratoriais, com efetiva experimentação prática. Para isso, são levantadas abordagens que se caracterizam pela pluralidade de metodologias de encenação, sempre atravessadas pelos estudos corporais como eixo norteador dessas vertentes. Inserem-se neste horizonte as noções de “performatividade” (FÉRAL, 2009), e de teatro “infradramático” (SARRAZAC, 2002) que dão suporte à prática como pesquisa performativa.

O título abrangente do projeto de pesquisa integra a complexidade das formas de relacionamento do ator contemporâneo brasileiro com as poéticas de encenação nas quais ele se insere: ora contribuindo de forma complementar na linguagem da cena (isto é, em harmonia com esta), ora convergindo para sua finalização com notável contribuição autoral, ora atritando-se em contraponto ao horizonte de expectativa de seu público. Em pesquisa contínua junto aos alunos do Curso de Graduação em Artes Cênicas – habilitação em Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ (ECO-UFRJ), essas vertentes têm

sido discutidas em experimentações práticas, revisão de literatura e estudos de caso. Neste artigo faremos um recorte de um tipo de confrontação com a cena que tem grassado com mais vigor nos últimos anos no cenário teatral nacional, e por isso mesmo suscitado interesse também em nível acadêmico: a diluição das fronteiras, ou antes, o transbordamento da realidade biográfica na ficção, culminando em um tipo de atuação que é híbrida de uma personagem fictícia e do próprio atuante, ora tendendo mais a um, ora a outro, em um trânsito propositivamente indefinido, porém decididamente performativo.

ENTRE O SER E O ESTAR

A dicotomia entre o ator que simula uma identificação com a personagem (seja ou não em poética ilusionista) e aquele que assume a narrativa (mesmo em primeira pessoa) perpassa boa parte da pesquisa teatral dos séculos XX e XXI.

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes o apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente (BRECHT, 1978, p. 81).

A rigor, a utilização de elementos épico-narrativos está presente desde o surgimento do teatro ocidental. Mesmo em suas formas canonizadas clássicas como tragédia e comédia, às quais Aristóteles atribui qualidades dramáticas em distinção às epopeias, ainda se pode efetuar uma leitura híbrida dos procedimentos miméticos. Este hibridismo de formas se fez presente séculos afora e pode ser observado de forma flagrante nas dramaturgias de Gil Vicente, Shakespeare, Wedekind, Büchner e, notadamente, Brecht, os quais vez por outra “desativam a mola dramática por cenas de relatos, intervenções do narrador [...]” (PAVIS, 1999, p. 130). Por vezes subjugado pelo predomínio do diálogo como única forma dramática, como no período de surgimento do drama burguês ou drama “absoluto”, no dizer de Szondi (2001), o épico ressurge com força a partir do final do século XIX, atingindo com Brecht o apogeu de uma função social e reflexiva da qual o modo mimético de representação já não dava conta.

Mas é no período pós-brechtiano que Szondi reconhece a emergência com mais força dessas formas híbridas, nas escritas dramáticas contemporâneas que misturam o dramático ao épico e ao lírico, constituindo uma “terceira margem”, isto é, um terceiro modo poético de escrita que tenta dar conta das vicissitudes da cena moderna: um caleidoscópio de fontes, recursos e leituras do mundo, construído em camadas que se interpenetram na cena, mas não necessariamente se harmonizam nem amalgamam.

É o que Sarrazac vai conceituar como um teatro rapsódico (SARRAZAC, 2012), de múltiplas narrativas, que não se reduz ao caráter épico, mas assume a junção

de recursos teatrais e extrateatrais para promover uma fratura das unidades de ação, tempo e lugar; promovendo, portanto, a irrupção de uma forma estilística que incorpora o devir como estrutura, que deflagra uma mudança ainda em processo nas formas dramáticas. Desse conceito deriva o conceito análogo de ator-rapsodo, aquele que é capaz de promover operações de afastamento e proximidade com a narrativa, de incorporar-se a ela e comentá-la, de assumir os riscos do acaso e de deixar claro que o próprio ato de narrar é uma criação. O ator-rapsodo transita entre os eixos dramático e não-dramático, fazendo desta transitoriedade o cerne mesmo da linguagem cênica.

O gesto do rapsodo tenta circunscrever onde o cruzamento de diferentes *desvios* dramatúrgicos permite a criação de uma “dramaturgia do tempo – do tempo da vida”. Nesta dramaturgia “do tempo da vida”, os grandes acontecimentos, as grandes reviravoltas da fortuna parecem diluir-se e dar lugar aos acontecimentos minúsculos, insignificantes, que instalam a confusão entre felicidade e infelicidade, onde os heróis se retiram para que o mais banal dos homens possa tomar a palavra e fazer-se ouvir, onde as pequenas catástrofes se sucedem. (...) A este novo regime do drama, que vê não como uma substituição, mas antes como uma ampliação do dramático, Sarrazac chama “*infradramático*” (SILVA, 2015, p. 60).

Este teatro “infradramático”, no dizer de Sarrazac, é o que traz para primeiro plano as banalidades de um cotidiano que, banhadas de teatralidade, adquirem luz e sentido, capazes de mobilizar a percepção. Acender luzes sobre essa dramaturgia do banal foi tarefa de expressivos dramaturgos, mas não é sobre tal linhagem que este trabalho se debruça: é sobre o espectro de escolhas que o ator-rapsodo elege para viver, fazer e narrar a banalidade.

INTIMIDADES EXPOSTAS NO TRÂNSITO ENTRE REAL E FICÇÃO

Em dois exemplos de encenações recentes fica evidente o estado de “flutuação” do atuante entre ator e personagem, estado cambiante entre a autobiografia, a biografia e a ficção. Um é o mais novo espetáculo com texto, direção e interpretação de Michel Melamed, estreado em 2017, intitulado *Monólogo público*¹. O segundo tem texto, direção e interpretação de Jacyan Castilho – autora deste trabalho – intitulado *L. recebe*². Em ambos, a mescla de funções revela que cada artista tomou para si a tarefa de entrelaçar texto e direção como procedimentos indissolúveis, frutos de uma metodologia de criação que incorpora a reflexão à prática já durante o processo criativo, que se completa – ou melhor, que se deixa completar em suas lacunas – na performance ao vivo perante o público, também levada a cabo pelos autores. No primeiro exemplo, a pesquisa teatral resulta em evento cênico e talvez aí se encerre. No segundo, os

1 Espetáculo estreado no Auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 18.03.2017.

2 Estreado em dezembro de 2013 e apresentado pela última vez em janeiro de 2016 no Instituto Feminino da Bahia, Salvador, dentro do projeto *Um piano, o bolero e a galinha*, que reuniu três solos de artistas então residentes em Salvador.

procedimentos de criação resultaram em um espetáculo que consiste, também ele, em um projeto de pesquisa acadêmico, sendo sua exibição o relato dessa pesquisa – o que Haseman defende como “pesquisa-guiada-pela-prática” ou ainda “pesquisa performativa” (HASEMAN, 2006). E, em ambos, o espectro “infradramático” do cotidiano é trazido a primeiro plano pela reinvenção de espaço e tempo presentificados.

Em *Monólogo público*, Melamed pretende “romper fronteiras entre dentro e fora, público e privado, ator e personagem” (BRASIL, 2017). Narrando memórias familiares, aliadas a uma mirada didática sobre o teatro contemporâneo, e sempre entremeando comentários críticos à situação política nacional, o texto de Melamed mescla a esfera íntima do ator com sua figura pública, de forma sempre poética, mesmo quando apela para uma suposta “cruza”. O espetáculo ganha ritmos diferentes, por vezes uma aceleração vertiginosa e encantatória, auxiliada pela poderosa trilha sonora e pelo atordoante jogo de luzes, que acrescentam muitas camadas de significação ao que é dito – e dançado. Atuando sobre e ao redor de um palco em cima do palco, Melamed transita entre as áreas de sombra e luz, de luz de cena e “de serviço”, de cena e “coxia”, ora usando a voz de forma acústica, ora com reprodução amplificada da fala. Mistura assim as “linguagens” cênica e “comum”, para reforçar ainda mais que é sobre a mistura do artista e do homem, do palco e da coxia – portanto, da escancaração do privado a que somos submetidos (e desejamos tanto) – de que trata o espetáculo. “É um espetáculo sobre a linguagem e não sobre a narrativa”, diz o autor (MELAMED, 2017), na expectativa de “criar uma disputa pela linguagem na qual a forma de dizer é mais importante do que o conteúdo” (*idem*). Ainda que ressalte a potência da forma como é dito (e incorporado, encarnado, agido) o texto, é possível perceber que também seu tom confessional atrai a plateia – como uma meditação interior que se exterioriza. Convidado a acompanhar o atuante que, ao mesmo tempo em que se desnuda, também se assume raposo, o público oscila entre identificar-se e afastar-se, sem chegar jamais a responder a pergunta o tempo todo lançada na encenação: se todos somos públicos, também somos todos artistas? E se todos somos artistas, quem o é?

Em *L. recebe*, a autora Jacyan Castilho convida o público restrito de vinte pessoas a ceiar em uma cena-jantar, com serviço à francesa e ambientação que se pretende suntuosa, enquanto a atriz assume a narrativa de trechos da biografia de Laurita Mourão (octogenária socialite carioca, filha do general Olympio Mourão Filho, um dos artífices do Golpe de 1964), intercaladas com passagens autobiográficas. Como Melamed, Castilho contribui com texto, atuação e direção, em processo de montagem onde o conteúdo – memórias familiares, ideologia política, História do Brasil e assuntos mundanos – se entrelaça de forma indissociável à forma – um certo ar decadente na louça gasta e *menu* datado da década de 1970 – desde o início dos ensaios. Essa experiência cênico-gastro-nômica resultava diferente a cada dia, já que a narrativa entre ficção e realidade operava no cruzamento do texto dramatúrgico e o improviso, abarcando, em atitude performativa, a relação da atriz com o público, com o ambiente e até com a comida. Evoluindo entre as cadeiras dos convidados com a desenvoltura

da socialite acostumada a receber em seus salões, conversando com intimidade com aqueles que conhecia, recebendo com simpatia os desconhecidos da plateia, a atriz mesclava suas memórias pessoais às da personagem Laurita sem nunca esclarecer ao público qual das duas era a protagonista em cada história narrada. Se, em um primeiro momento, a plateia sentia-se convidada a desfrutar de uma noite agradável, aos poucos, sutis fatores de estranhamento eram introduzidos na cena, levando o público a se confrontar com o fato de que aquilo absolutamente não consistia em um inofensivo jantar-dançante para o qual julgara ter sido convidado: mesclar as protagonistas na mesma narração exigia uma audição ativa do texto por parte do público; apresentar-se como personagem, mas chamar os convivas por seus próprios nomes confundia história e atualidade; ter o filho adolescente executando música ao vivo no piano era pretexto para explicitar relações familiares reais; praticar *gags* de improviso com os acontecimentos do dia podia provocar certo desconforto entre os de opinião contrária. Recursos como esses levavam o público a perceber que, mais que uma experiência supostamente agradável, ocorria ali uma construção de partituras que, à maneira sinfônica, punha em primeiro plano ora algumas “vozes” (o texto, a intérprete), ora outras (a música, o serviço, a comida, o silêncio constrangedor). Vozes às vezes colocadas de modo dissonante.

Como resultado dava-se a cada noite a constituição de um ser cambiante entre as subjetividades da atuante e da personagem, ressaltando o que Josette Féral destaca como estado “performativo” (FÉRAL, 2009). Ou, como chamamos aqui, a construção de uma personagem “em trânsito”, suscitando todas as noites um estado transitório de envolvimento entre intérprete e personagem: ora mais próximo, assumindo em primeira pessoa a narrativa que o público reconhecia pertencer a Laurita; ora afastando-se, com a narrativa – também em primeira pessoa – da *performer* que se apresentava àquela noite. Desenvolvendo um pouco cada um desses recursos, chegamos a identificar procedimentos não de distanciamento emocional, mas talvez aqueles que promovem certo estranhamento no espectador (ora convidado a imergir na ação, ora surpreendido por uma ruptura em seu envolvimento), que conferem a esse tipo de atuação caráter tanto epicizante quanto performativo.

O gesto do rapsodo, quando incorpora o acaso e a concretude espaço-temporal onde se realiza, acusando a forma como se apropria do aqui-agora, ancora-se no estado de performatividade a que Josette Féral se refere, quando lembra que, para Richard Schechner, a noção de *performer* implica pelo menos três operações:

1. ser/estar (“*being*”), ou seja, comportar-se (“*to behave*”);
2. fazer (“*doing*”), a atividade de tudo o que existe, dos *quarks* aos seres humanos;
3. mostrar o que faz (“*showingdoing*”), ligada à natureza dos comportamentos humanos. Esta consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou mostrar-se). (...) É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo

– vem do fato de que esse “fazer” se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (FÉRAL, 2009).

Eis que Féral nomeia, portanto, de teatro performativo todo aquele que confere uma carga específica de comprometimento com o “fazer” da cena, com a “descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, [sendo] o espetáculo centrado na imagem e na ação” (FÉRAL, 2009, p. 198):

Logo, quando Schechner menciona a importância da “execução de uma ação” na noção de *performer*, ele, na realidade, não faz senão insistir neste ponto nevrálgico de toda performance cênica, do ‘fazer’. É evidente que esse fazer está presente em toda forma teatral que se dá em cena. A diferença aqui – no teatro performativo – vem do fato de que esse ‘fazer’ se torna primordial e um dos aspectos fundamentais pressupostos na performance (p. 201).

Um tal sentido de performatividade, não custa repetir, poderia é claro ser atribuído a todo e qualquer fazer cênico. De fato, a narrativa que se incorpora à frente da plateia, impregnada pelo tempo presente e pela concretude do material que aparece na cena não é prerrogativa da cena contemporânea. Vimos como o teatro de características épicas se apoiou nesse pensamento que, já em seu tempo, não era novo. O que desejamos ressaltar aqui é o tipo de narrativa cada vez mais em voga que parece corroborar um desejo de autoria por parte do intérprete. Uma autoria que não mais está apenas a serviço do texto pré-definido (que, aliás, pode ser dele mesmo) e nem a serviço do grande organizador de partituras em que se converteu o diretor teatral contemporâneo, o “encenador”. A cena performativa parece traduzir cada vez mais o desejo de trazer à cena o “infradramático”, as pequenas grandezas do cotidiano, o comentário pessoal e as ideologias pessoais. Nada disso passaria de dramaturgia de redes sociais, não fosse o ator “fazer” em público. Ou seja, espetacularizar pela ação – segundo uma linguagem consciente e escolhas estéticas definidas – o que seria de ordem íntima, corriqueira, irrelevante.

O ator aparece aí, antes de tudo, como um *performer*. Seu corpo, seu jogo, suas competências técnicas são colocadas na frente. O espectador entra e sai da narrativa, navegando segundo as imagens oferecidas ao seu olhar. [...] Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, estão no domínio do desempenho. O espectador, longe de buscar um sentido para a imagem, deixa-se levar por esta *performatividade em ação*. Ele *performa* (FÉRAL, 2009, p. 202).

Poderia ser esta a resposta à indagação levantada pelo espetáculo de Melamed? Não seria esta, finalmente, a condição que faz de uns, público, e outros, artistas?

/ Referências bibliográficas

BRASIL, Ubiratan. "Monólogo Público ressalta a força da linguagem". *Estado de São Paulo*, 17 de março, 2017. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,monologo-publico-ressalta-a-forca-da-linguagem,70001703064>>. Acesso em: novembro 2017.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

HASEMAN, Brad. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia Incorporating Culture and Policy, Theme Issue "Practice-Led Research". Quarterly Journal of Media Research and Resources*, nº 118, pp. 98-106, 2006. Disponível em: <<http://eprints.qut.edu.au/3999>>. Acesso em: 10 novembro 2017.

MELAMED, Michel. "Em nova peça, Michel Melamed debate os limites entre o público e o privado". *Folha de São Paulo*, 18 de março, 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/03/1867396-em-nova-peca-michel-melamed-debate-limites-entre-o-publico-e-o-privado.shtml>>. Acesso em: 20 novembro 2017.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Seuil, 2012.

SILVA, Alexandra Moreira. "As possibilidades do drama". *Manual de Leitura*. Porto: TNSJ, 2015.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

nós e eles, gregos

/ Carmem Gadelha

Tenho estudado o trágico a partir de duas tentativas fundamentais: a primeira é distingui-lo da tragédia grega, para apanhá-lo no entrecruzamento de aspectos anteriores e/ou posteriores à eclosão dela. Em segundo lugar, observo possibilidades e modos de comparecimento do trágico na sociedade contemporânea, globalizada e superinformada. Nela, a verificação da presença do gênero dramático definido como tragédia encontra-se impedida, conforme têm demonstrado os estudos da cena teatral. Basta ver que, se acompanharmos Nietzsche (1982), o gênero tragédia nasce e morre entre os gregos. Em Aristóteles (1966), a *Poética* tenta propósitos políticos que demonstram a falta de diálogo com as origens. É que a razão não suporta enigmas – demonstra o drama euripídico. Abordei, em trabalhos anteriores, as dificuldades em admitir a permanência da tragédia entre os cristãos, embora processos de tragicidade operem das mais diversas formas ao longo da história do teatro (GADELHA, 2013A). Trabalho, portanto, com rastros e indícios, ligados tanto a nós quanto a eles, os gregos.

Artaud (1985) atua, para mim, como Virgílio para Dante. Guiada e sempre desviada por aquele corpo sem órgãos, vou, venho e volto para tornar a ir e retornar. Abraço a errância e o erro. Tomo atalhos, sou um pouco Ulisses, à diferença de que me deixo encantar por sereias. Escuto frequentemente reverberações e dissonâncias. Pasma diante de perguntas que já deveria ter feito; felizmente, outros as formularam por mim, em alguns casos. Como o de Derrida, a respeito de que gregos são aqueles dos quais falamos.

Aqui, é preciso fazer uma parada para indagar sobre nossa relação com eles, observando problemas de identidade. Artaud me traz a Derrida (1994), que aponta para “nosotros otros griegos, nosotros los griegos”: designações equívocas, no espanhol em que leio o texto *Nos-otros griegos*. Cabem em português, “nós, outros gregos”, “nós, gregos outros”, “nós-outros”. Aqui nos deparamos todos com heranças, convenções, interpretações dominantes. Derrida se sente, nesse texto, incompetente; mas, como se formam a competência, seus pressupostos e estatutos, em meio a cruzamentos de signos, seus lugares e não-lugares; deslocamentos de horizonte do grego e suas delimitações? Os textos são rastros (restos) em duelo entre si e conosco; fraturas dos gregos consigo mesmos; eles são “outros”, espectrais e instáveis. Dizemos “gregos” dizendo “nós” e “eles”, traçando afastamentos e aproximações, em rotas de analogias e partilhas, dessemelhanças. Dizemos, sobretudo, da precariedade das nomeações e configurações, sempre anacrônicas. Neste caso, as analogias, são, antes, anomalias: rugosidades, dobras, desvios. Perguntar sobre os gregos (que gregos?) é perguntar sobre nós (que nós?), todos fendidos, abissais – contemporâneos deles e de nós. Quer Derrida que falemos dos gregos não paradigmática ou epistemicamente, mas fazendo pulsar as “diferenças” e os “diferendos” – certamente atribuindo a estes últimos as incompletudes próprias de todo processo. O que é diferendo está sempre gerundivamente diferindo, sem jamais abandonar ou adotar, em definitivo, semelhanças e diferenças. As anomalias habitam as analogias. Conservamos palavras gregas que, frequentemente, nomeiam sentidos e coisas improváveis. Inventamos etimologias e arqueologias, ativamos e ocultamos memórias porque ansiamos pela legitimidade da erudição. Assim estatuímos poderes sobre nós e eles. Mas não sejamos severos: lidamos com simulacros em cujo interesse e fertilidade apostamos, conforme veremos mais adiante.

A tradição se enraíza e desenraíza, em alteridades irreduzíveis a qualquer ontologia ou hierarquia. No resto, resta o indecível, apropriações de heterogeneidades, inclusões e exclusões. As (des)identidades, na qualidade de simulacros, são incontroláveis; impedem a unidade do grego em geral, numa despossessão de origem, deles e nossa. Eles quem, se já eram outros de si mesmos? Nós quem, herdeiros e outros, hereges e bastardos?

Este “outro”, estrangeiro onde quer que se apresente, é Dionísio. Mas então estaríamos, desde sempre e já, (des)alojados, (des)figurados e (des)apropriados do outro de nós e dos gregos. Nós: outros, porém gregos, devedores de conceitos desde sempre em nós, desde sempre devolvidos à origem? Ou nós, completamente outros? A permanente ruptura nos dota de uma história e uma memória impuras – somos gregos e outros; gregos alterados, porque alteramos “al griego em nosotros” (DERRIDA, 1994, p. 191).

É possível ler ingenuamente os gregos? Pergunta em si mesma ingênua. Somos *in-génos*; vivemos a ambiguidade do prefixo: sem *génos*, no *génos* – somos o enigma posto entre nós e eles, que nos (des)possui deles e de nós; nós-eles-outros. Diante deles, somos fascinados e atirados a infundáveis interrogações,

abismos entre verdades e obscuridades. Mergulhamos no problema trágico da individuação. Desarmados, estaremos libertos para tecer possíveis fabulações, no lusco-fusco das verdades, numa atitude ativa – não defensiva ou esquiva. Investidos pelas palavras herdadas, sabemos de suas instabilidades e inapropriações. Sabemos de seus turbilhões, sempre à espreita; e indecidibilidades, partes da de-cisão de cindi-las, para trafegar através de forças instáveis e conflitivas. As palavras impedem as identificações serenas. Derrida (1994, p. 197) define a grande herança grega: o “uno diferente de si”, de Heráclito, falando-se a partir do lugar do mesmo e do outro.

É necessário estudar os gregos aceitando o fascínio e a dívida com eles, seus excessos e suas reservas corporificados nos enigmas, pois eles se oferecem copiosamente, mas também são avaros de si. É preciso ser surdo e incompetente perante eles para melhor representar o papel do outro e dar, assim, um possível contorno a sua estranheza e beleza – maneira de manter o encantamento. É preciso também, ao contrário, transitar através de perguntas irrespondíveis e, ainda assim, reiteradas, do mesmo modo como talvez eles tenham feito a si mesmos e a seu próprio respeito. As linhas se cruzam em “mim” (eu, Derrida; eu, Carmem; eu, Artaud).

Na segunda parada, Artaud me leva a lembrar que Dionísio morre e renasce na *polis*, no momento mesmo do surgimento do teatro. Então penso, a propósito de que gregos falamos, se não haveria outros gregos, além dos pré-socráticos e dos democráticos, outras gerações, menos evidentes a nossas memórias habitadas a esquecer.

Tal como fiz com Derrida, aproveito mais esta oportunidade para me insinuar entre as linhas e respirações (inspirações) de *Lógica do sentido*. O encontro agora é com Deleuze (1974) e suas considerações sobre os estoicos. Claro, aprecio paradoxos. E me comprazem as reviravoltas da representação (afinal, é de teatro que tratamos). Alice não é ao mesmo tempo maior e menor, mas torna-se ambos, num devir que se furta ao presente, sem distinguir antes e depois e puxando nos dois sentidos. O devir é processo permanente; ele é deixando de ser para tornar-se o que já é e nunca será – diferença consigo mesmo, negando-se e afirmando-se: acontecimento puro, a desorganizar os saberes, o senso comum (terreno das identidades) e o bom senso (seta que aponta e afirma um sentido único). Questão de temporalidades e espacialidades. *Cronos*, segundo Platão, faz distinguir coisas, qualidades fixas ou temporárias. Os repousos são tempos presentes que designam sujeitos, coisas e seus estados de presença. Mas há também *Aión* – devir sem medida e sem repouso no presente, coincidência de passado e futuro. Não se trata das dicotomias inteligível/sensível, Ideia/matéria; algo se oculta nos corpos sensíveis e furta-se às ações da Ideia, num devir ilimitado e relacionado aos simulacros, não às cópias ou às ideias.

O *Crátilo* de Platão (1963) traz perguntas sobre a relação do devir com a linguagem: as palavras deslizam sem se deter sobre aquilo a que se remetem? Há dois tipos de nomes, um que recolhe a ideia e faz cópia; outro que expressa

devires rebeldes (simulacros)? Seriam estas as duas dimensões da linguagem? A ligação do nome às coisas é natural ou arbitrária? As perguntas não são respondidas. Mesmo assim, Platão decide trocar a incerteza de *aletheia* (verdade do ser que se esconde no mesmo movimento de manifestar-se) pela verdade da metafísica e sua representação pensante da coisa, sob o domínio da Ideia.

A lógica do simulacro, penso, produz a ruptura do sujeito e do objeto, da sua relação, no âmbito do rizoma. Os paradoxos definem – infinitamente – passado e futuro, mais e menos, causa e efeito. Aqui se instala a simultaneidade da representação/não-representação artaudiana, numa lógica de multiplicação daquilo que ela solapa: a representação se põe, agora, no terreno instável do devir-louco – pois se trata de pensá-la e vivê-la no mesmo lugar onde o teatro da crueldade faz, desfaz e refaz as suas narrativas. A luta é contra o duplo (ARTAUD, 1985), numa permanente e inócua tentativa de encontro com as coisas mesmas (GADELHA, 2013).

A linguagem fixa os limites, mas também os ultrapassa e os lança ao devir: afirmação de sentidos opostos (passado e futuro), furto do presente, inversão de causa e efeito. As identidades se perdem, com seus nomes próprios (caso de Alice), demais substantivos e adjetivos. O abalo ativa as subjetivações em processo. O próprio é propriedade constantemente alienada de si. O *idem* não é o *ipse*. Sou Carmem sempre que Carmem sou eu; sou Carroll quando autora de minha leitura de Alice: ordem de apropriação que destitui a mim e a Carroll, pondo-se entre nós. Este “nós” compõe-se de identidades, ipseidades e subjetividades em trânsito, com ganhos e perdas de cada um; deslocamento permanente, eternas trocas de posição que subjazem à propriedade do nome e a pressionam. Ao que parece, não haveria mesmo resposta às perguntas de Platão, no *Crátilo* (*idem*).

Os devires fundem substantivos, arrastam os verbos nos acontecimentos onde se perdem o eu e o mundo, em provação e privação de saber e enviesamento das palavras – diagonais entre elas e as coisas. A efetivação dos verbos é agir e fazer: *poiesis*. Ela transita entre o sujeito e o objeto, pondo-se a si mesma. Se o devir existe sem se realizar, ele dá-se como pura potência. E potencial é modo subjuntivo, infinitivo, modal. “Posso escrever” ou “Escreveria” são diferentes de “Eu escrevo”. O paradoxo não repousa no sujeito ou na obra, mas os torna possíveis. O processo é semelhante ao de autoria, porque o “Eu” é incerto de si, já que a obra é lugar de atravessamentos de identidades, trocas de nomes, paradoxos. Por aqui desliza o autor: no autopoético da *poiesis*. Não é excessivo lembrar Foucault (1992), para quem o sujeito autor não é mais do que parte do funcionamento da linguagem.

Com os estoicos, corpos, tensões, qualidades, relações, ações, paixões e estados de coisas se misturam; o único tempo é o do presente, ato que se estende em ação e paixão. Os corpos são causas uns para os outros. Os efeitos são incorporais, sem qualidades e propriedades; não são coisas nem estados de coisas. São acontecimentos que, como tais, não existem, mas insistem num



/ Desenho de Antonin Artaud, 1948

mínimo de ser. São verbos, não agentes nem pacientes; mas impassíveis resultados de ações e paixões. *Aión* infinitivo e infinitamente dividido.

Sobre esta dupla apreensão do tempo, diz Deleuze: “Só o presente existe no tempo e reúne, absorve o passado e o futuro, mas só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente. Não três dimensões sucessivas, mas duas leituras simultâneas do tempo” (1974, p. 6).

Acrescento, ao verbo, o advérbio: o efeito não é qualidade ou ser, mas maneira de ser; não é passivo nem ativo. Ele multiplica incorporais, distinguindo-se dos seres e forças de profundidade – onde estão as misturas, a produzir estados quantitativos e qualitativos. Os incorporais habitam a superfície dos corpos, retirando uns dos outros.

Aqui nos deparamos com a demolição do edifício platônico, pois as misturas são entre corpos e de corpos: trocas e interações imanentes. Só na imanência pode dar-se o trágico, na cisão das relações causais e no âmbito das quase-causas dos efeitos incorporais. O “divino labirinto dos efeitos e das causas” (Borges) comprime-se e estreita-se, na reta de *Aión*.

Os epicuristas mantêm a homogeneidade da causa e do efeito, mas, com eles, a causalidade não tem destino: o *clinamen* se localiza numa fenda ínfima entre o círculo e a reta que o tangencia. Aí se aloja o acontecimento – desvio pelo inesperado, um mínimo que mobiliza turbilhões. Os estóicos têm a linguagem como um si-mesmo, independentemente da descrição do real e das causalidades que ligam o sensível ao *logos*. Em Aristóteles, diferentemente, as substâncias vinculam-se ao ser; os acidentes do ser são inessenciais. Para os estoicos, os incorporais são extra-seres não existentes, “alguma coisa” vagueante entre as existências e insistências. Anti-aristotelismo que fratura a ação teatral e a cronologia nela implícita. Inverte-se o platonismo, porque os corpos são substâncias e causas; a Ideia torna-se extra-ser ineficaz na superfície das coisas. O que era impassibilidade e eternidade em Platão, é não-ser. Mas aquela “alguma coisa”, que não se submete a ser cópia e se furta à Ideia, não se deixa recalcar completamente. Permanece na resistência e insistência dos simulacros. O simulacro é i-mundo, não mundo: resíduo do caos recusado pelo cosmos. Deleuze (1974) faz lembrar que Sócrates pergunta se a lama se esquiva à Ideia; ou, ao contrário, se a Ideia abarca tudo. Artaud se atormenta com a in-sistência (trágica) de suas feses, o ilimitado e desmedido (*hybris*), que vem das profundezas para tornar-se efeito e cumprir um papel. Os efeitos são óticos e hápticos, incorporais que são agora fantasmas subindo à superfície da linguagem. Imperam aí os paradoxos. O acontecimento é demasiado, mas também insuficiente.

O outro nome do fantasma é a arte, em sua plena potência de produção de imagens (não-coisas) incorporais. Dá-se, aqui, oposição ao aristotelismo e à tragédia grega que ele viu ou pretendeu ver domesticada. Oposição háptica e ótica também ao aristotelismo renascentista de uma arte e uma ciência “de Estado” (SZANIECKI, 2007). Convenhamos que qualificamos como “tradição

aristotélica” uma normatividade inaugurada com a *Poética*. Trata-se, nela, de uma gestão das boas sensações: *aisthésis* contra *poiesis*.

“A véspera e o amanhã”, conforme indica Artaud, através de Derrida (1995), indicam lugares e tempos “entre”. Permito-me, com ele, pensar o trágico na ordem dos pré e dos pós-socráticos, sendo estes os estóicos e suas reversibilidades e conjugações (*confatalia*). Deleuze (1974) mostra, com Alice e suas aventuras, que só as meninas entendem a linguagem dos acontecimentos incorporais. Penso que talvez também as mulheres, sacerdotizas como Cassandra, rebeladas contra o modelo masculino e adulto. Elas fogem, diga-se, por uma banda de *Möbius*, resvalando na reversibilidade e continuidade do dentro e do fora, na passagem direta do real ao sonho. Os acontecimentos tornam-se dobras, redobras e desdobras da profundidade; o espaço é de não-orientabilidade. O tempo, o de *Aión*. Quem está em êxtase é um coro – múltiplo, anterior e posterior a qualquer de suas máscaras; polifônico, desmedido, dissonante.

Novamente Artaud (1985) me desloca, para repetir uma de suas indicações mais férteis, ao tratar de acabar com as obras-primas. Estou agora no Teatro de Bayreuth, onde o apagar das luzes sobre a plateia e o uso do espaço – praticado como um cubo – fazem o coroamento e a derrocada da estética clássica. Wagner quis uma cena harmoniosa, capaz de realizar a experiência totalizadora da reunião das artes, sob a égide do drama e da música. Adoto aqui a noção de drama como gênero dramático (ROSENFELD, 1985), obra de arte literária destinada ao palco e suas coordenadas de fruição e virtualidade. Assinalo a forte coloração aristotélica emprestada por Wagner ao seu projeto de um eixo narrativo capaz de, através dos corpos e vozes, harmonizar as diferentes linguagens. Deleuze e Guattari (2012) fazem lembrar o cubo, que, na geometria euclideana, define o teorema do espaço. Mas, já com Appia (s.d.), as forças da cena (corpos, movimentos, durações) forçam os limites do palco e o rasgam, quebrando a quarta-parede e mostrando as fraturas, heterogeneidades e desarmonias provocadas por focos de luz descontínuos, fragmentadores do olhar. É que a cena tem mais afinidade com arquimedes e os problemas da experiência no mundo.

De Appia ao corpo sem órgãos, alguns pulos. Soltam-se as cadeias do drama e da encenação moderna para dar passagem a uma expressão que, na cena contemporânea, apresenta-se nos limiares entre espaços, corpos e identidades – façanhas de coro. Nesta operação, o pós-moderno é, ao mesmo tempo, pré-moderno, pré e pós-teatro, tal como indica Artaud. Habitamos os intervalos e interseções, as demolições e reconstruções das paredes de Bayreuth. Nosso teatro é total por assumir a incompletude como condição de sua existência feita de insistência e resistência. Nele, reverberam retornos, não no seio do platonismo, que representa a ordem da Ideia, impondo o mesmo e o semelhante – espiral onde um centro copia o eterno. Mas num platonismo revertido, onde os simulacros saem de sua condição recalçada e impõem-se como “a mais alta potência do falso” (DELEUZE, 1974), devorando os fundamentos, superpondo máscaras a máscaras – dionisismo a descentrar o círculo, destruir os ícones e pulverizar as semelhanças, impedindo-as de retornar ao mesmo.

“Cada cual com sus griegos, y a cada cual según sus griegos”, diz Barbara Cassin (1994, p.12). Meus gregos incluem Zé Celso, o grupo carioca Bonobando e João Pedro Orban, com seus sátiros e bacantes, afeitos às correrias, à alteridade e à multiplicidade. A cena onde se movem é a de não-heróis coletivos: figuras não referidas a uma progressão passado/presente/futuro. As nomeações são tão precárias quanto as máscaras. As formas se formam e desformam, em lirismo coral. Tanto EU quanto NÓS são eternas terceiras pessoas a se multiplicar em teias referenciais e jogos de atravessamentos de singularidades. São todos impuros como aqueles outros sobre os quais diz Nietzsche:

Nada há de mais absurdo que atribuir aos Gregos uma cultura autóctone; pelo contrário, assinalaram a cultura viva de todos os outros povos e, se chegaram tão longe, foi porque souberam continuar a arremessar a lança onde um outro povo a tinha deixado (1987, p. 19).

/ Referências

APPIA, Adolph. *A obra de arte viva*. Lisboa: Arcádia, s.d.

ARISTÓTELES. *Poética*. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARTAUD, Antoine. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

CASSIN, Barbara (Org.). *Nuestros griegos y sus modernos – estratégias contemporâneas de apropriação de la Antigüedad*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. & GUATTARI. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2012, v. 5.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. "Nos-otros griegos". CASSIN, Barbara (Org.). *Nuestros griegos y sus modernos*. Buenos Aires: Manantial, 1994.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

GADELHA, Carmem. *Corpo, espaço, tempo – indagações sobre poética do teatro*. Rio de Janeiro: Editora Aretê, 2013.

_____. "A respeito de trágicos e ébrios". *Pitágoras 500*. Revista do Instituto de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas, v. 3, nº 1, 2013A, pp. 28-36.

NIETZSCHE. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães e Ca, Editores, 1982.

_____. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 1987.

PLATÃO. *Crátilo*. Lisboa: Liv. Sá da Costa, 1963.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*, São Paulo: Perspectiva, 1985.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da multidão – a política no Império*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.



/ Máscara *Zaumdata* vertical. Encapuzado: Fernando Gerheim. Foto: Hugo Houayek

zaumdata

O TEMPO DO AGORA

/ Fernando Gerheim

O ponto de partida de *Zaumdata* - quando ele ainda não tinha esse nome - foi a ideia de um trabalho de vídeo que usasse a tela ou monitor como imagem. O vídeo deveria converter em imagem a tela em que passasse. Devia ser um vídeo que, por assim dizer, tornasse qualquer tela, fosse de TV, celular, sala de cinema, algo significativo. Ele agiria assim como uma intervenção, passando a tela da condição de invisibilidade à de parte evidente e constitutiva da imagem.

A motivação do trabalho era a aclamação da dimensão material e sensorial e o repúdio a qualquer concepção instrumental da linguagem. Se em outros trabalhos outros elementos do vídeo foram atraídos, por assim dizer, para dentro da imagem, ou esta foi expandida até eles, neste era o monitor que me interessava. Esses elementos que, à primeira vista, parecem propriedades físicas do vídeo, são na verdade o fruto de decisões estéticas, não determinadas pelo *medium*. Usar o meio da maneira como aqui é proposta mostra que, ao invés de conduzir a uma essência, há muitos modos de explorar o meio, e o leva a diferir de si mesmo. Em lugar de uma concepção instrumental, em que algo se comunica através da linguagem, o trabalho deveria afirmar que o que se comunica é a própria linguagem. Isso equivale a dizer que o que se comunica é o próprio meio, mas não como uma essência, e sim como um evento, algo dotado de performatividade, um uso. Em lugar de comunicar algo através da linguagem, o trabalho deveria comunicar a própria linguagem. Podemos dizer que o problema número um do conhecimento humano – a apreensão do objeto pelos sentidos – no final

das contas parece levar ao paradoxo de que a linguagem é, ao mesmo tempo, um meio e imediata. Em *Sobre a linguagem humana e sobre a linguagem em geral*, Walter Benjamin diz: “A medial é o imediatismo de qualquer comunicação intelectual, é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se se quiser chamar mágico a este imediatismo, então o problema original da linguagem é a sua magia”¹ (1992, p. 179).

O homem não se comunica *através* da linguagem, como se houvesse uma essência espiritual e outra linguística. Ele comunica a própria linguagem, e *nela* as coisas, como numa tradução para a linguagem dos nomes. A reflexão filosófica sobre a linguagem que motivava o trabalho utilizando o vídeo como aglutinador de imagem, som e objeto, é aquela segundo a qual a tradução, enquanto conceito nuclear para pensar a linguagem, está ligada a séries contínuas de metamorfoses, e não a regiões abstratas de igualdade e de similitude. “Mesa” não comunica a mesa *através*, mas a mesa *na* linguagem. “Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente, uma comunicabilidade” (1992, p. 178).

HUMANOS: NOMES

Mal comparando, o monitor não seria algum tipo de essência linguística e a imagem, por sua vez, uma essência espiritual. De outra perspectiva, Philippe Dubois propõe uma indissociabilidade entre o dispositivo, no sentido tecnológico do termo, e a imagem. “Eu diria que para “pensar o vídeo” (como estado e não como objeto), convém não somente pensar junto a imagem e o dispositivo como também, e mais precisamente, pensar a imagem como dispositivo e o dispositivo como imagem” (2004, p. 47).

E ainda de uma terceira perspectiva, genealógica, Hans Belting, citando o mi-diológista Régis Debray, afirma que o campo de observação enquadrado da tela de TV e outros meios contemporâneos tem dois pressupostos:

[...] primeiramente confiou em uma arquitetura mais específica baseada em panoramas, que se desenvolveu na Idade Média europeia, e depois, confiou numa mentalidade europeia correspondente, ansiosa por controlar o mundo através de uma televista a partir de uma posição interior, o que significa a partir de uma posição à parte (um dualismo separando interior e exterior, sujeito e mundo) (BELTING, 2006, p. 74).

Em uma concepção instrumental, a linguagem possui um objeto, ao qual remete, como se este fosse dotado de uma unidade dada no real, *a priori*, e não

1 Há outra tradução para o português, de Susana Kampff Lages: “A característica própria do meio, isto é, a imediatidade de toda comunicação espiritual, é o problema fundamental da teoria da linguagem, e, se quisermos chamar de mágica essa imediatidade, então o problema originário da linguagem será sua magia” (Benjamin, 2011, pp. 53-54).

construída na linguagem. Esse dualismo rígido entre interior e exterior, sujeito e objeto, é exatamente o que o trabalho deveria contradizer.

A onipresença das telas em nosso cotidiano, com sua portabilidade junto ao corpo, levou à ideia de que o trabalho poderia infiltrar-se como um hospedeiro, contaminando qualquer tela. Além de um trabalho em que a imagem e o dispositivo fossem indissociáveis, seria um trabalho feito para a multiplicidade de telas, potencialmente para todas, como uma plataforma de disseminação, evidenciando a face que leva o vídeo a ser confundido com mera mídia – “puro processo (sem objeto) e simples ação (uma pragmática)” (2004, p. 74), como diria Dubois.

*

Com três “janelas”, seções de retângulo, ativei o quadro que deveria, de modo neutro, emoldurar as imagens, evidenciando a própria tela, que passou a sugerir uma máscara, com dois olhos e uma boca. A primeira imagem que me ocorreu colocar nas “janelas” foi a da pura estática. Acrescentei depois ao simples sinal de transmissão de vídeo a imagem da luz refletida na água do rio. Luz em movimento, imagem mais próxima, metaforicamente, do cinema. Esta forma extremamente simples de humanização da técnica foi a célula inicial do trabalho.

Como as telas de celular e *tablet* podem ser posicionadas na horizontal ou na vertical, se estiver acionada em “configurações” a opção “girar tela”, fiz um vídeo também para tela vertical. Dois retângulos mais alongados e finos em cima, como olhos, e um mais estreito e grosso embaixo, no lugar da boca.

Imaginei os *tablets* espalhados no espaço público, numa área de solo vazia, onde o brilho do monitor, com sua luz emitida, pudesse ser visto de longe, e atrair o observador para uma visão mais próxima, descobrindo uma nova distância nos detalhes. Requisitando a atenção de pessoas que passassem desprevenidas, o trabalho estaria assim vinculado ao mesmo tempo a uma recepção distraída, a um encontro único e à possibilidade de ser reproduzido em múltiplas telas.

O vídeo também tinha som: a voz pré-linguística de um bebê. O trabalho indagava como, no fluxo de percepções, a linguagem surge e se forma diante dessa característica, à qual o vídeo respondia, de não comunicar ou expressar nada através dela, mas de ser ela própria aquilo que se comunica. Passei das imagens de estática e da água corrente do rio, que simbolizavam o fluxo pré-linguístico, para imagens de cinema e para a voz dizendo palavras, frases sobre a própria linguagem.

As três janelas me permitiam, e mesmo me obrigavam a articular três diferentes imagens. Tratava-se de uma questão de montagem, característica do cinema, mas acrescida das possibilidades do vídeo. Não uma montagem sequencial, ou horizontal, que se desenrola no tempo, mas uma montagem sincrônica, ou vertical, espacializada, característica do vídeo (DUBOIS, 2014).

As possibilidades de montagem abertas aí respondiam à intenção do trabalho de apresentar a linguagem em continuidade com esse som pré-linguístico, como se investigasse sua lógica para além da dimensão analítica, linear e causal, que domina o pensamento conceitual. Essa inquirição sobre a linguagem por meio do vídeo buscava sondar um conceito mais forte que o da experiência empírica direta, primitiva e evidente, que, nas palavras de Benjamin, reduz a experiência “ao nadir, a um mínimo de importância” (BENJAMIN *apud* GASHÉ, 1997, pp. 211-212). No artigo em que aponta como Benjamin ao mesmo tempo toma como ponto de partida e rompe com a filosofia kantiana, Gashé afirma, em nome de um conceito mais forte de experiência, que Benjamin supera o que chama de “os remanescentes em Kant da cegueira religiosa e histórica do Iluminismo”, abandonando distinções fundamentais na “Primeira crítica”, como as de “intuição/intelecto, sujeito/objeto, epistemologia/metafísica” (1997, p. 211). Isso não faz com que Benjamin encontre “algo de absoluto”, embora possa apagar os limites nítidos entre filosofia crítica e metafísica. A metafísica não seria retomada de modo tradicional, mas como programa para uma filosofia futura. A experiência para Benjamin, como se sabe, apesar de seu sentido rico, é feita de incompletude e inacabamento. Do mesmo modo que ele refuta os dualismos da filosofia kantiana, recorre a ela quando precisa dispersar a magia da aura, e também o objeto “aurático”, consequentes às transformações da obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. De modo kantiano, ele concebe a aura em termos de um fenômeno de tempo e espaço.

Partindo da indissociabilidade entre linguagem e percepção, de modo também crítico à tradição metafísica ocidental, as palavras irrompem do fluxo de luz e de som, como se deles nascessem, e com eles compartilhassem zonas de contágio, tons, matizes, nuances, não-sentidos. Não poderia ser de outro modo, se a imagem é inseparável do meio, assim como a linguagem é inseparável do corpo. O vídeo, para Dubois, não constitui uma nova categoria da imagem, mas faz parte do ato constitutivo de toda imagem, o ato de olhar. A questão da imagem-ato que o vídeo coloca se relaciona de alguma forma com a questão da relação entre a imagem e o corpo. As “imagens inerentes”, em oposição às imagens artificiais fabricadas, têm como suporte o corpo, de acordo com a perspectiva antropológica de Hans Belting. Mas a questão que me interessa desenvolver aqui, e que vai ao encontro dessa temporalidade espacializada própria do vídeo, é justamente a da forma do tempo que corresponde a essa concepção de linguagem. Se a imagem de vídeo é inseparável de seu suporte, essa espécie de condição material faz com que no interior dessa própria imagem haja uma temporalidade diversa daquela sequencial e sucessiva. Ao mesmo tempo, a relação entre o meio e a imagem é tal que, ao invés de ser reduzido a uma suposta essência, o meio passa a ter uma lógica agregadora².

*

² Para as ideias do medium agregador e como um horizonte de eventos, no lugar do medium essencial modernista, ver KRAUSS, 1999.



/ Máscara *Zaumdata* horizontal. Encapuzados: Nathanael Sampaio e Thaís Inácio. Frame de vídeo

A abordagem do vídeo como meio específico levou à agregação de várias camadas, e não a uma suposta essência da linguagem deste meio. A estratégia de evidenciar a tela, além de tornar visível a materialidade diversificada das telas, apontou para a relação das imagens nas “janelas”, que podem ser combinadas de diversas maneiras, com a montagem. À questão da onipresença das telas e de sua contiguidade ao corpo, própria das tecnologias da comunicação, foi agregada outra, ligada ao cinema.

Adotei um procedimento: coloquei uma cena de montagem, muitas vezes antológica da história do cinema, em cada uma das “janelas”. Produziu-se um imbricamento da montagem entre múltiplas “janelas”, característica do vídeo, e a montagem temporal única, própria do cinema. Se podemos dizer que o cinema estrutura profundamente nossas formas de ver e de pensar em imagens, a montagem é o *topos* dessa operação.

A ambivalência do vídeo, ligado por um lado com as tecnologias da comunicação e, por outro, com o cinema, é apontada por Dubois.

Se o cinema é, sobretudo, uma arte da imagem e atua sobre o vídeo pelo alto, as “últimas tecnologias” informáticas e digitais são sobretudo dispositivos, sistemas de transmissão (mais do que obras) e o prolongam por baixo. O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente



/ Máscara *Zaumdata* vertical. Encapuzados: Nathanael Sampaio e Fernando Gerheim.
Foto: Hugo Houayek

por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples “sinal” (2004, pp. 73-74).

Nesse cruzamento, o cinema ressurgue submetido à lógica da nova mídia, ou seja, como um arquivo. Por estar nesse lugar ambivalente entre cinema e imagem informática, o vídeo pode servir de passagem entre eles. O cinema aqui é pensado sob uma forma diferente daquela do “cinema de exposição”³. A utilização de mídia móvel – *tablets* – e da intervenção aproximam o trabalho mais da crítica institucional incorporada pela arte contemporânea, em sua crítica aos espaços expositivos. O trabalho aponta para a dissolução do tempo e do espaço, e portanto para certa condição de desprendimento do objeto, no sentido pós-midiático de Krauss tanto quanto no de pós-aurático de Walter Benjamin. A troca da distância do objeto aurático por um presente sem distância, ou melhor, em que a distância pode surgir de modo não cultual, mas profano, na esfera política, é discutida por Hans Belting em *O tempo na arte multimídia e o tempo na história*. Belting parece ver a “magia digital” no lugar da magia “aurática” como uma forma de evanescência:

³ Para uma análise do desdobramento da relação do vídeo com o cinema na arte contemporânea sob a forma do “cinema de exposição”, ver o capítulo “O ‘estado-vídeo’: uma forma que pensa” (DUBOIS, 2004).

Também as barreiras temporais entre passado e presente caíram diante do alcance da “magia digital”, como é chamada pelo autor de ficção científica A. C. Clarke. Do ponto de vista técnico, abre-se caminho para a dissolução da história num presente inevitável, em que tudo e todos estão disponíveis e tudo pode ser feito e refeito (2006, p. 119).

A onipresença das telas e o desprestígio da imagem na cultura contemporânea, que as tecnologias da comunicação parecem submeter ao simples consumo, me levaram ao desejo de deslocar justamente as imagens no terreno desse seu uso dominante, empregando tanto um de seus suportes físicos – *tablets* – quanto seu modo operativo – o arquivo virtual. Batizei o trabalho de *Zaumdata*, montagem verbal entre “poesia *zaum*” e *big-data*. A invenção do poeta construtivista russo Velimir Khlébnikov, também chamada de “língua transmental”, entra, na palavra *Zaumdata*, numa relação de oposição com *big-data*, termo que designa a grande quantidade de dados armazenados na rede mundial de computadores, que não possui aplicativo capaz de processá-la e que, nas mãos do “grande irmão”, serve à venda de informações privadas e à vigilância. Todas essas imagens poderiam agora ser submetidas a uma lógica *zaum*, que indaga como podem se combinar as imagens em diferentes modos de montagem, e como seria possível conceber uma atualização da dimensão sensorial da linguagem, um campo de contrastes co-presentes ao mesmo tempo pré-linguístico e verbal, poético e racional.

Os momentos de montagem colocados um em cada uma das janelas superiores foram sincronizados no instante do corte. A montagem sucessiva do cinema foi usada em proveito de uma montagem sincrônica das multitelas própria do vídeo. Os trechos dos filmes interrompem o fluxo da imagem e a fala irrompe no intervalo entre os planos. Esse corte do puro fluxo visual para as imagens de cinema e do som pré-linguístico para a entrada das palavras expressa certa violência do ato simbólico como interrupção e questiona os limites e convergências entre palavra e imagem, mostrando o ritmo temporal da dimensão sensorial da linguagem. Esse experimento poderia ser relacionado também com a forma icônica que, segundo Anne Marie-Christin (2004 e 2008), está na origem da escrita⁴.

Assim, temos, por exemplo, numa “janela”, o corte da nuvem fina que cobre parte da lua para a navalha que corta o olho em *Cão andaluz* (1929), de Buñuel e Dali, e na outra “janela” o corte do ralo por onde escoar a água para o olho da mulher assassinada na banheira em *Psicose* (1960), de Hitchcock. Em outro par de montagens, o close do rosto de Ingrid Bergman de olhos fechados é cortado para a sucessão de portas se abrindo, uma atrás da outra, em *Spellbound* (1945), também de Hitchcock, enquanto na outra “janela” vemos, sincronizado, o corte da cauda do pavão para a bota do general em *Outubro* (1929), de Eisenstein. E ainda: o corte do rosto de perfil de Peter O’Toole riscando o fósfo-

4 Para o desenvolvimento deste argumento, ver CHRISTIN, 2004 e 2008.

ro e acendendo o cigarro para a imagem do nascer do sol no horizonte alaranjado em *Lawrence da Arábia* (1962), de David Lean, em sincronia com o corte do osso girando no ar para a espaçonave voando no espaço sideral, em *2001 - Uma odisséia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick.⁵

No primeiro par de montagens citado, a voz que interrompe os balbucios diz: “Como o reencontro, depois de longa separação, de dois pensamentos amigos”. No segundo: “Captar nas palavras, a experiência do tempo que passa”. Duas citações de Walter Benjamin que aliam a linguagem ao tempo, e que dão o tom das frases, a maior parte colhida de pensamentos sobre a linguagem.

Os momentos de montagem usados não representam o modo narrativo dominante no cinema, baseados na continuidade e na homogeneidade, que têm o plano, enquanto bloco de tempo e espaço, como modelo de seu ideal de transparência. Como se sabe, Eisenstein compara a imagem com o processo mental. A proposta de sua “montagem intelectual”, inspirada nos ideogramas, é criar ideias por imagens. O processo é o mesmo da metáfora na linguagem verbal, que pede que comparemos dois termos, estabelecendo uma similaridade entre eles. Eisenstein estipula parâmetros da imagem, como tom, grafismo, escala, etc, que devem orientar justaposições de dois “fragmentos” (a unidade mínima, para ele, é o fragmento, não o plano) (EISENSTEIN, 2002). Assim, a colocação de dois planos lado a lado obedece a critérios de similaridade visual. E mesmo que ele ponha duas qualidades da imagem em conflito – como um ídolo de madeira de barba escura espetada e um rosto de Buda de porcelana branca lisa –, cria uma forma de similaridade invertida, sob a forma do antônimo (GERHEIM, 2014).

O pressuposto da montagem eisensteiniana é uma similaridade presente na base das abstrações da linguagem. Ele pretende criar ideias gerais e legíveis por imagens particulares e concretas. Mas ainda que sua concepção dialética proponha uma sensibilização do conceito, relaciona os fragmentos por semelhança, aproximando-se muito mais de um pensamento linguístico do que propriamente visual. Conceitos que relacionam coisas distintas por semelhança para criar unidades simbólicas ou abstrações. A dialética de Eisenstein quer que a combinação de imagens por ele criada determine uma síntese sem ambiguidade.

Ao contrário do ideal de transparência, o modo de montagem eisensteiniano quer tornar a montagem visível. Como a montagem cinematográfica é usada aqui em favor do vídeo, ela está envolta no modo plástico, e, ao mesmo tempo, num senso constante de ensaio e experimentação. Assim, o vídeo se apresenta como “travessia, campo metacrítico” do cinema. Ou, nas palavras de Dubois, “maneira de ser e pensar ‘em imagens’” (2004, p. 110).

5 A questão da montagem foi parcialmente elaborada, numa etapa anterior do processo do trabalho (ver GERHEIM, 2016).

A concepção de Walter Benjamin de “imagem dialética” ou “dialética parada” ou “interrompida” forneceu outro modelo de montagem para pensar, no vídeo, as possibilidades sensoriais da linguagem. Para fazer jus à singularidade dos fenômenos, a linguagem para Benjamin deve criar sínteses não por semelhanças, apagando as diferenças, como fazem os conceitos; ela deve, isto sim, proceder como uma dialética em que tese e antítese não se resolvem numa síntese “dedutiva e óbvia”, como queria Eisenstein. Elas formam uma configuração saturada de tensões, que interrompe o fluxo, provocando uma mudança de curso. Para Benjamin não se trata da semelhança no sentido de uma adequação da linguagem à realidade, mas da força criadora que reside na dimensão nominativa da linguagem, a qual deve ser sempre restaurada, num trabalho nunca acabado, uma vez que a dimensão sentenciadora, ajuizadora, é própria daquilo que ele chama de linguagem pós-adâmica⁶. Tal dimensão sensível da linguagem, identificada com o Nome, em que a linguagem guardaria o seu teor criador, é identificada também com a Ideia, que Benjamin entende de modo oposto ao de Platão. Entre o mundo dos fenômenos e os conceitos, Benjamin concebe o mundo das ideias, mas entendendo na Ideia uma configuração tensa, que não se resolve em uma síntese, identificada com a simultaneidade da imagem, e não com a sequencialidade verbal. A ideia se dá no tempo, de modo transitório; possui o ritmo da revelação. Os conceitos são o meio de recuperá-la, não de fixá-la. “Momento fugaz da flama. Equívoco.” Diz a voz do áudio do vídeo em outro momento de “montagem benjaminiana”.

As ideias são inseparáveis de sua apresentação. Se podemos dizer que para Benjamin, como para Eisenstein, pensamento é montagem, sua concepção de “imagem dialética”, como diz Rodolphe Gashé, é diferente da fenomenologia da experiência em que se baseia a doutrina kantiana do juízo estético. Isso ocorre simplesmente porque, para o autor de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “não há objeto a ser superado” (1997, p. 212).

Fazendo jus ao mundo singular dos fenômenos e ao mesmo tempo salvando-o da catástrofe, que arrasta o que é particular e concreto, a Ideia, na concepção barroca de Benjamin, não apaga as diferenças. Ela é como um torvelinho, que emerge interrompendo o fluxo. Propus em *Zaumdata* uma “montagem benjaminiana” em que, de modo análogo, uma configuração saturada de tensões justapõe fragmentos não por semelhança, mas pelos extremos opostos. O pensamento, nesse tipo de montagem, é uma “imagem dialética”.

Ao invés de imagens apropriadas de filmes, utilizei imagens originais. Se nos exemplos de montagem intelectual havia uma sincronização pelo momento do corte, é a duração que aqui organiza o tempo. As duas imagens permanecem como planos-sequência lado a lado, ao mesmo tempo. Nessa reflexão sobre a linguagem, feita de imagens e sons, a montagem benjaminiana aproxima-se de uma lógica que privilegia a dispersão e a diferença. Ela pode ser relacionada a

6 Benjamin usa a narrativa do *Gênesis* bíblico no sentido literário, não religioso, como uma metáfora (2011).





uma “consciência empírica”. Argumentando sobre o que diz ser a “estética empírica” da arte “pós-aurática”, desprendida do objeto de culto e que troca o ritual pela política, Gasché rastreia, no próprio Kant, os pontos de contato e de ruptura com o pensamento de Benjamin. A estética do choque benjaminiana mantém a tendência subjetiva kantiana, mas rompe com o seu transcendentalismo.

Em contraposição à unidade transcendental da consciência, ou percepção pura, que assegura a completa identidade de uma multiplicidade na intuição, a “consciência empírica que acompanha diferentes representações, é em si diversa (*zerstreunt*) e sem relação com a identidade do sujeito”, afirma Kant na Primeira Crítica. Essa consciência distraída é incapaz de combinar coerentemente uma multiplicidade de intuições numa só consciência porque carece de capacidade de representar, em seus esforços sintéticos, a identidade da consciência na consciência das múltiplas intuições elas próprias. A consciência empírica não é diversa e distraída somente nas diversas representações que ela pode acompanhar, ela é distraída *em si mesma*, não tendo assim quaisquer condições de assegurar com autoridade a autoconsciência ou a autoidentidade (GASCHÉ, 1997, pp. 208-209).

A voz que entra junto com os dois longos planos-sequência simultâneos – tronco de árvore enraizado na terra e jorro de água de uma cachoeira – diz, parafraseando Benjamin: “Origem é o que emerge agora, interrompe a continuidade e mergulha para dentro do tempo. Força criadora que reside na dimensão nominativa da linguagem”.

*

O vídeo se tornou literalmente máscara, com os *tablets* sendo colocados na frente do rosto. Eles foram presos por toucas ninja e meias-calça pretas. Até então vinculando indissolivelmente imagem e dispositivo, o vídeo adquiriu, ao agregar essa nova camada, caráter performativo. As imagens em suas “janelas” eram uma atividade eletrônica como metáfora de atividade mental, sendo esta concebida como uma dimensão sensorial da linguagem. As imagens cinematográficas eram como a face mais simbólica da imagem. A mobilidade com as máscaras, porém, era limitada. A pressão dos *tablets* contra o rosto e o calor da lã das toucas ninja impediam vesti-las por muito tempo. Somado a isso, o menor deslocamento causava reflexo nas telas, tornando as imagens invisíveis para o observador. O rosto como suporte foi substituído por cabeças de manequim. Vestidas com as máscaras, elas foram colocadas no chão de asfalto, ao qual pareciam organicamente ligadas pela cor preta. Deste modo, podiam ficar fixas, e ser observadas com a atenção mais prolongada que o vídeo exigia.

As telas ganharam uma camada simbólica a mais: manifestantes encapuzados em tempos de recrutamento civil e guerrilha urbana, *black blocs*, figuras ambíguas entre bandidos e militares, e ao mesmo tempo janelas para o trânsito entre vídeo, cinema e tecnologias da comunicação, materializando a dimensão tem-



/ Máscara *Zaumdata*: touca Ninja e cabeça de manequim encapuzada sobre o chão de asfalto.
Fotos: Fernando Gerheim

poral da linguagem, aberta ao contexto, em que se coloca como intervenção. Indagação do próprio lugar da arte para além de molduras prévias.

O trabalho caracteriza-se por certa intermitência, em que pode atualizar-se aqui e acolá, de modo diverso de acordo com o contexto. Ao mesmo tempo que a imagem torna evidente a tela em que se materializa, pode migrar de um meio para outro, desprendendo-se do objeto. O deslocamento do uso comum do *tablet* na vida cotidiana ao mesmo tempo alude a essa relação íntima com o corpo, primeiro suporte das imagens. *Zaumdata* cria uma relação diferente com o meio, própria, segundo Rosalind Krauss, da arte sob a condição pós-midiática. A humanização da técnica de modo extremamente simples indaga sobre o teor das imagens em um mundo em que elas são tão onipresentes quanto homogêneas e vazias, e vislumbra, ao mesmo tempo, de acordo com a leitura benjaminiana de Gashé, sua forma ou antiforma “pós-aurática”. É essa indagação que surge dos intervalos em que a linguagem, sob a forma nominativa, irrompe do fluxo e nos faz mergulhar em outra temporalidade, em que a origem é o que emerge agora, e o presente é o momento da transformação, não o instante efêmero.

Todas as etapas do trabalho devem ser consideradas parte integrante dele, que não se realiza como um produto, através de um projeto, mas como um processo. Se há uma espécie de evolução é como a de um corpo que se desenvolve organicamente. Os diferentes estágios podem ser considerados, antes, consequência de uma relação diferente com o meio. Ao pensar a imagem inerente

ao dispositivo, o que se revela não é uma essência do meio, dotado de alguma espécie de pureza, como em certa concepção modernista, mas a capacidade de agregar várias camadas e de diferir de si mesmo. O trabalho cria uma espécie de serialidade que nada tem a ver com a da standardização, como afirma Rosalind Krauss. O meio, seja qual for sua manifestação, e por mais eventual que ela possa ser, é como um vetor que conecta objetos a sujeitos. *Zaumdata* agrega várias camadas e pode manifestar-se de modo múltiplo, talvez como a Ideia benjaminiana que pode se apresentar sob modos diversos, todos eles, paradoxalmente, inseparáveis tanto do meio quanto do contexto em que se manifestam.

/ Artigo foi publicado na Revista do Instituto de Artes da UERJ Concinnitas – ano 17, vol. 02, nº 30, dezembro 2017.

/ Referências bibliográficas

- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014.
- _____. "Por uma antropologia da imagem". *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, nº 8, julho 2005.
- _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- _____. "Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana". *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2011.
- _____. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.
- CHRISTIN, Anne-Marie. "Da imagem à escrita". SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas da escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, 2004.
- _____. "A imagem e a letra". *Revista Escritos*, ano 2, nº 2, 2008. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero02/FCRB_Escritos_2_15_Anne-Marie_Christin.pdf>. Acesso em: 16 outubro 2017.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. "A questão da 'forma-tela': espaço, luz, narração, espectador". GONÇALVES, Osmar (Org.). *Narrativas sensoriais*. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2002.
- GASHÉ, Rodolphe. "Digressões objetivas: sobre alguns temas kantianos em 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica' de Benjamin". BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Orgs.) *A Filosofia de Walter Benjamin: Destruição e Experiência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1997.
- GERHEIM, Fernando. "Relato de pesquisa: da similaridade na montagem à tela em movimento". *Ars*, vol. 12, nº 23, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202014000100160&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 16 outubro 2017.
- _____. "Zaumdata: imagem-objeto, montagem sincrônica e multitelas". *Passages de Paris*, nº 12, 2016. Disponível em: <http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016vol1/articles/pdf/PP12_Varia1.pdf>. Último acesso em: 6 novembro 2017.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: the art in the age of post-medium condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

os sonacirema, um filme-dispositivo performático

/ André Parente

Quando, hoje, dizemos que a arte contemporânea e as novas tecnologias estão transformando o cinema, precisamos perguntar: de que cinema se trata? O cinema convencional ou a “forma cinema” – expressão que cunhei (PARENTE, 2007), é apenas uma forma que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente. O cinema, enquanto sistema de representação, não nasce com sua invenção técnica, pois leva algo em torno de uma década para se cristalizar e fixar como modelo de representação.

Cada uma das dimensões do dispositivo é, por si só, um conjunto de técnicas voltadas para a realização de um espetáculo que gera no espectador a ilusão de que ele está diante dos próprios fatos e acontecimentos representados. Tanto assim que às vezes desejamos ir ao cinema não para ver este ou aquele filme em particular, mas para nos entregarmos a essa situação na qual, durante duas horas, esquecemos nossa vida lá fora. A “forma cinema” é uma idealização: deve-se lembrar que nem sempre há sala, a sala nem sempre é escura, o projetor nem sempre está atrás do espectador ou é silencioso, o filme nem sempre conta uma história (ele pode ser abstrato ou experimental) e muitos filmes – na verdade a grande maioria – não duram o tempo de um espetáculo cinematográfico. A historiografia do cinema recalca os pequenos e grandes desvios produzidos

nesse modelo, deixando de lado tudo o que não contribuiu para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento.

A grande vantagem de se pensar a partir da noção de dispositivo é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção, etc.). A noção de dispositivo nos permite repensar o cinema evitando clivagens e determinismos tecnológicos, históricos e estéticos. O dispositivo é, por natureza, rizomático, o que, de certa forma, nos permite dissolver certas clivagens e oposições que, em muitas situações, não apenas paralisam nossos pensamentos como criam falsas contradições.

Desde sempre, e ao longo de toda a história do cinema (para não dizer antes de ela começar, na medida em que o cinema começou bem antes de seu certificado de nascimento), muitas obras cinematográficas reinventaram o dispositivo cinematográfico, multiplicando as telas, transformando a arquitetura da sala de projeção, utilizando outros sistemas de captura e mostração da imagem, explorando outras durações e intensidades, entretendo outras relações entre as imagens e os sons que não as da narrativa clássica. Hoje, cada vez mais, quando falamos das transformações em curso no cinema, somos levados a problematizar o dispositivo no que diz respeito a seus aspectos conceituais, históricos e técnicos.

Também na esfera do pensamento, assistimos claramente ao processo de transformação da teoria cinematográfica: esta pensa a imagem não mais como objeto, mas como acontecimento, campo de forças, sistema de relações que coloca em jogo diferentes instâncias enunciativas, figurativas e perceptivas da imagem. Importantes questionamentos parecem girar em torno do modo como diversas revisões e formulações dos dispositivos imagéticos, aliadas às novidades tecnológicas, estão afetando a nossa relação com as imagens.

A pluralidade de dispositivos é, hoje, quase tão grande quanto a quantidade de discursos por eles criados. As miscigenações e as mediações que caracterizam o cenário imagético contemporâneo nos levam a repensar as estratégias dos dispositivos como percurso de análise, como vemos em inúmeras pesquisas recentes. São pesquisas sobre o “cinema dos primeiros tempos” (anteriores à constituição do modelo narrativo-representativo-comercial criado por Hollywood), os “pré-cinemas” (anteriores à projeção realizada pelos Irmãos Lumière, que marca o nascimento do cinema), a relação entre cinema e vídeo ou a ida do cinema para o “cubo branco” dos museus e galerias. Nosso ponto de partida é a problematização do dispositivo cinematográfico, tendo em vista uma tensão entre seu modelo hegemônico e suas possibilidades de desvio e reinvenção no contexto das novas tecnologias. As atuais relações entre cinema e arte indicam interseções que nos permitem interessantes abordagens a partir da filosofia, do cinema e da arte.

CINEMA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Nesse contexto de trânsitos entre suportes e indefinições das imagens, Raymond Bellour vai se interessar pelas “passagens”¹ e pela introdução de novas formas de temporalidade produzidas nas “passagens entre as imagens”, à medida que alteram a natureza e a percepção das imagens. Um novo paradigma estético se configura a partir da diversidade de dispositivos e de experiências, caracterizando um lugar intermediário de instabilidades, multiplicidades e hibridismos. As passagens do móvel ao imóvel, as alterações nas velocidades das imagens e o trânsito entre os suportes são pensados por Bellour a partir da noção de “entre-imagens”, e também por Philippe Dubois a partir da ideia de “movimentos improváveis”. Suas pesquisas nos chamam a atenção para a importância da miscigenação do cinema com outras práticas como as das artes contemporâneas e as da nova mídia.

A atual aproximação entre cinema e artes faz com que se estabeleça uma arte dos dispositivos sob diferentes lógicas, como mecanismos de resistências, de novas subjetividades e experiências inéditas. As instalações se tornam o modo privilegiado para a apresentação dos trabalhos de um cinema do dispositivo incorporado às artes plásticas. Elas se apresentam como um espaço de pesquisa onde as experiências do espectador respondem às dos artistas, onde a representação pode ser testada em todos os seus estados e limites e onde o dispositivo se revela como o modo de concepção de tais obras.

Podemos dizer que a atual relação entre arte e cinema está fortemente marcada pela ideia de que o dispositivo cinema vem sofrendo modificações sem, no entanto, deixar de ser cinema. A possibilidade de um cinema que é simultaneamente o mesmo e outro, não designa necessariamente uma crise de sua forma dominante. Como um duplo movimento que se desdobra em um eu e em um outro, como em um deslocamento que cria uma tensão entre o cinema dominante e seus desvios, o cinema contemporâneo cria novas subjetividades que ultrapassam o dualismo e que só podem se apresentar nesse ato simultaneamente ativo e passivo, subjetivo e objetivo, verdadeiro e falso, narrativo e a-narrativo. Se, hoje, as produções visuais reinventam o cinema de diversas maneiras, multiplicando telas, diluindo narrativas, espacializando as imagens, é porque a subjetividade-cinema está profundamente interiorizada em todos nós, e é essa interiorização que torna possível o diálogo com outras modalidades de fazer cinema sob outros regimes técnicos e estéticos.

Mais do que um cinema de ruptura, o cinema de artista é marcado pelos deslocamentos que produz em relação aos próprios modelos hegemônicos, buscando novos modos de ver e de ser. O cinema de museu se diferencia de outros cinemas por uma dimensão que evidencia o dispositivo, as forças atuantes e as

1 Raymond Bellour foi comissário da exposição *Passages de l'image*, realizada no Centre Georges Pompidou, em 1987, onde os artistas apresentaram obras que relacionavam cinema e arte de diferentes maneiras.

estratégias em questão. Não se trata de produzir um novo modelo de subjetividade, mas subjetivações – criadas nas brechas dos dispositivos. A obra se dá nessa disjunção entre o reconhecimento e o deslocamento, em um jogo criativo de relações travadas pelos espectadores com os dispositivos.

O que os dispositivos colocam em jogo são variações, transformações, posicionamentos, que determinam o horizonte de uma prática em ocorrência – a prática cinematográfica – em um feixe de relações. Entre elas podemos distinguir algumas esferas: as técnicas utilizadas, desenvolvidas, deslocadas; o contexto epistêmico em que essa prática se constrói, com suas visões de mundo; as ordens dos discursos que produzem inflexões e hierarquizações nas “leituras” e “recepções” das obras; as condições das experiências estéticas, entre elas os espaços institucionalizados, bem como as disposições culturais preestabelecidas; por fim, as formas de subjetivação, uma vez que os dispositivos são, antes de qualquer coisa, equipamentos coletivos de subjetivação.

O conceito de dispositivo surgiu inicialmente no cinema, para depois contaminar outros campos teóricos, em particular o da arte-mídia, no qual ele se generalizou – fotografia, cinema, vídeo, instalação, interface interativa, videogame, tele-presença, etc. Isso se deve ao fato de que as obras de arte e as imagens não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se “desmaterializam”, se “dispersam” em articulações conceituais, ambientais e interativas. As imagens passaram a se estender para além dos espaços habituais em que eram expostas, como a sala de cinema e a televisão doméstica, e passaram a ocupar as galerias, os museus e mesmo o espaço urbano.

A produção visual contemporânea é marcada pela utilização de dispositivos que ativam novas respostas imprevistas, difíceis de serem nomeadas e classificadas, cujo resultado é algo que se aproxima de uma experiência sem garantias ou especificidades.

A ida do cinema para o museu tem a ver com uma série de questões que emergem na arte do pós-guerra, na passagem do modernismo para a arte contemporânea: a arte *pop* coloca em primeiro plano a questão da apropriação da imagem; o neoconcretismo e o minimalismo trazem à tona a questão da participação do espectador; o movimento Fluxus promove o uso de novos meios (fotografia, filme, vídeo, arte sonora, fotocópia, arte postal, entre outros); a arte conceitual cria uma situação na qual a proposição do artista é mais importante do que o objeto de arte. Em todos os casos, a obra deixa de ser um objeto (único, acabado e autônomo) e passa a ser uma situação, uma proposição, a ser explorada, uma situação aberta, processual, que se temporaliza e dependa a cada vez de uma interação com o espectador. A obra é assim concebida a partir de parâmetros elementares susceptíveis de manter relações constantemente modificadas, entre os quais estão o espectador e os objetos que compõem o ambiente.

É nesse contexto que fotografia, audiovisual, cinema, vídeo, sobretudo em suas formas expandidas, vão se inserir no novo circuito como novos meios, para nele criar situações que demandam a participação dos espectadores e, por outro lado, introduzir novas formas de temporalidade num campo até então principalmente definido pelos processos de espacialização (pintura, escultura, gravura e desenho).

Atualmente, é possível identificar o surgimento de novas problemáticas tendo em vista a entrada do cinema nas galerias e museus. Enquanto no cinema o observador está submetido a um acontecimento com duração própria, no chamado cinema de exposição não há como instituir um tempo único. Uma espacialização da obra é responsável pela implosão do tempo, que passa a se submeter ao percurso e à experiência individual de cada espectador. Não há sequencialidade, mas diferentes modalidades de percepção, edição e temporalidade. Ainda que seja possível encontrar ressonâncias do cinema expandido no cinema de museu, por exemplo no que diz respeito à duração dos filmes – como em *Sleep* ou *Empire* de Andy Warhol – hoje, cada vez mais, o último convida o espectador a atravessar as imagens, a adentrá-las. Promove assim uma espécie de corpo a corpo entre imagens e espectadores que constitui a experiência com a obra.

OS SONACIREMA, UM FILME-DISPOSITIVO

O filme *Os sonacirema* (André Parente, 1978, 35mm) é um documentário experimental sobre uma tribo que supostamente se estende do Oiapoque ao Chuí. O som do filme é constituído de narração realizada por quatorze pessoas lendo o texto, que descreve uma tribo obcecada pelos cuidados com o corpo.

O filme baseia-se em “The body ritual among the Nacirema”, texto do antropólogo norte-americano Horace Miner, publicado originalmente em 1956 no *American Anthropologist*. Descreve uma tribo que vive na América do Norte e desenvolveu uma série de obsessões em torno do corpo. Segundo Miner, as crenças e práticas mágicas dos Nacirema (anagrama perfeito de *american*) apresentam aspectos tão inusitados que descrevê-los nos permite discutir os extremos a que pode chegar o comportamento humano.

Como num texto situacionista, em “The body ritual among the Nacirema” Miner nos leva a repensar não apenas os limites entre o “normal” e o “patológico”, mas principalmente os próprios instrumentos (dispositivos) utilizados para descrever os comportamentos culturais. Na verdade, o texto fala sobre a cultura ocidental como se ela fosse uma cultura “primitiva”. É sobretudo a objetividade da descrição dos nossos gestos do dia-a-dia que produz em nós uma cegueira em relação ao objeto do texto. Como se, ao nos olharmos no espetáculo especular dessa “tribo de bárbaros que vieram do leste”, não nos reconhecêssemos.

UM FALSO DOCUMENTÁRIO

O filme, um falso documentário, usa a tela de cinema para fazer “refletir”, literalmente, os espectadores – verdadeiro objeto do filme. Na realidade, não possui imagens figurativas, apenas pontas pretas e transparentes, além de transições realizadas por meio de *fade in* e *fade out*. Nele não foram usadas câmera nem moviola (mesa de montagem de cinema).

O filme poderia ser comparado à tentativa de fazer uma imagem que viesse a espelhar a condição do espectador, como se sua posição/condição no dispositivo cinematográfico fosse apenas uma alucinação. Entretanto, o processo de ilusão que o cinema cria é tão forte que o espectador não se reconhece nas imagens (sonoras) dele criadas.

É assim que, para Jean-Louis Baudry, o dispositivo do cinema – a projeção, a sala escura, a imobilidade do espectador – reencena a “alegoria da caverna”, ao mesmo tempo em que remete ao aparelho psíquico na medida em que, nele, o sujeito é uma ilusão produzida a partir de um lugar. Por se encontrar no centro do mundo que é projetado, “o espectador se identifica menos com o que é representado no espetáculo, do que com o que produz o espetáculo: com o que não é visível, mas torna visível”. Trata-se, tanto no cinema, como na constituição do sujeito, de um sujeito transcendental, que se constitui por meio da ilusão de se encontrar no centro e, estando no centro, se sentir como condição de possibilidade do que existe.

O filme *Os sonacirema* se ancora na ideia de dispositivo, ou seja, de um cinema verdadeiramente estrutural. Como no dispositivo de representação conhecido como campo/contracampo, o dispositivo cinematográfico é, ao mesmo tempo, um conjunto de relações no qual cada elemento se define por oposição aos outros (presente/ausente), e no qual o espaço do ausente (imaginário) se torna o lugar (é ele que torna visível) onde uma não-presença se mistura, ou melhor, se sobrepõe a uma presença. O filme se dá como o canto das sereias, puramente virtual, a partir do qual o espectador, em contracampo, é convocado a imaginar o que seria aquela cultura descrita – que é a sua própria, mas que ele, no entanto, não pode perceber, porque ela está sempre à distância, como o lugar a ser percorrido.

Há dispositivo desde que a relação entre elementos heterogêneos (enunciativos, arquitetônicos, tecnológicos, institucionais, etc.) concorra para produzir no corpo social um certo efeito de subjetivação, seja ele de normalidade e de desvio (FOUCAULT, 1976), seja de territorialização ou desterritorialização (DELEUZE, 1997), seja de apaziguamento ou de intensidade (LYOTARD, 1978). O que é interessante no pensamento estruturalista e pós-estruturalista – um pensamento do dispositivo por excelência – é que ele procura pensar os campos de força e relações que constituem os sujeitos e signos dos sistemas culturais para além de suas particularidades psicológicas (pessoalidade) e metafísicas (significação). Para essas correntes, o que pensamos, sentimos

e fazemos não se deve à nossa essência, mas consiste apenas de efeitos criados por nossa posição em um determinado campo de forças e relações.

O DESOCULTAMENTO DO DISPOSITIVO

No final dos anos de 1950, vários cineastas experimentais norte-americanos utilizaram a imagem da luz do projetor com efeitos de tremidos e flicagens, criando um tipo de cinema abstrato que renunciava ao motivo para explorar os elementos estruturantes do cinema: a projeção, a luz, a cintilação, o grão, etc. Ou seja, tudo o que de certa forma está ligado ao cinema dito estrutural (SITNEY, 1974), o que se volta para a exploração dos elementos de base do cinema.

Entretanto, alguns cineastas pertencentes ao Situacionismo e ao Letrismo foram um pouco além. Ao invés de criar uma imagem puramente luminosa e gassosa – com efeitos de flicagem muito rápidos, que fazem a imagem cintilar até nos deixar num estado de transe sensorial –, eles criaram situações outras de frustração do espetáculo cinematográfico. Em 1952 Guy Debord faz um filme chamado *Hurléments en faveur de Sade*, no qual vozes falam de maneira monocórdica, enquanto vemos um filme sem imagens: a tela se ilumina apenas nos momentos em que há fala. Mas as falas são tão dispersas e digressivas quanto as imagens. De *Le film est déjà commencé?* (1951) a *Toujours à l'avant-garde de l'avant-garde jusqu'au paradis et au-delà* (1970), Maurice Lemaitre faz uma série de filmes e de sessões de cinema onde o espectador é solicitado a participar de várias formas, inclusive como parte do espaço onde é projetado o filme (ele pede que os espectadores venham vestidos de branco).

Em *Corpo-cinema* (1967), Jeffrey Shaw faz uma série de *happenings* cinematográficos ao ar livre, projetando, com vários projetores, películas figurativas e abstratas sobre os espectadores/performadores situados dentro e sobre um domo de PVC inflado.

Todos esses projetos tinham em comum criar uma situação de desocultamento do dispositivo do cinema espetáculo. Neles, a obra é, em grande parte, o próprio processo de experiência da obra.

CINEMA MOVIDO: CINEMA PROCESSUAL, PERFORMÁTICO

Em uma versão mais recente do filme *Os sonacirema*, intitulada *Cinema movido*, criamos o *Cine-movido – happening*-instalação realizado na Escola de Audiovisual de Fortaleza, em 2007 – envolvendo os espectadores. Ao mesmo tempo em que o filme é projetado, uma câmera de vídeo capta a imagem dos espectadores vendo o filme, de costas. Essa imagem é projetada sobre a imagem do filme.

Os espectadores levam um bom tempo para se dar conta de que a imagem projetada é a sua própria, captada em tempo real. A imagem resultante é uma

imagem em espelho, infinita. A imagem de vídeo feita e projetada em tempo real cria um jogo de espelho com planos infinitos.

Esse tipo de situação nos faz pensar nos pioneiros da videoarte, como Peter Campus, Bruce Nauman e Dan Graham, que fizeram instalações nas quais o circuito fechado e as arquiteturas constritivas levavam os espectadores a viver suas próprias presenças como sendo o ponto nodal da obra – experiência que, de alguma forma, confirmava a ideia, cara a Maurice Merleau-Ponty, de que “ver é ser visto”.

Os sonacirema – documentário experimental, um falso documentário, um filme sonoro processual – cria um processo de frustração do espetáculo cinematográfico instituído, ao mesmo tempo em que produz um desocultamento do dispositivo do cinema e do lugar do espectador, colocando-se como uma instalação especular, na qual a experiência da obra não é apenas o centro: o espectador se torna espectador implicado, que se vê vendo-se como parte do filme.

/ Referências bibliográficas

- BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros, 1978.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité. Tome 1: La Volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- LYOTARD, Jean-François. "L'acinéma". Noguez, Dominique (Orgs.) *Cinéma: théorie, lectures*. Paris: Klincksieck, 1978.
- PARENTE, André. "Cinema do dispositivo". PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã/Portugal: LABCOM, 2007.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito. Cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Rio de Janeiro: Editorial Azougue, 2012.
- MINER, Horace. "The body ritual among the nacirema". *American anthropologist*, vol. 58, nº 3, pp. 503-507, 1956.
- SHAW, Jeffrey; WEIBEL, Peter (Orgs.). *Future Cinema: The cinematic imaginary after film*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American avant-garde 1943-1978*. New York: Oxford University Press, 1974.



/ Manifestação holográfica organizada pelo grupo *No somos delito*.

esse espaço me pertence

REFLEXÕES SOBRE A APROPRIAÇÃO DO ESPAÇO PÚBLICO POR MANIFESTAÇÕES POLÍTICO-ARTÍSTICAS

/ Elizabeth Jacob

Minha trajetória de pesquisadora tem origem nas questões relativas ao espaço urbano. Nos primeiros anos da minha vida profissional, meu olhar de historiadora esteve especialmente atento às questões sociais que desenhavam e definiam o uso do espaço público. Mais tarde me tornei cenógrafa e diretora de arte, o que levou meu trabalho de pesquisadora para esse campo pouco explorado academicamente.

Pensando esse universo, meu olhar recaiu sobre a construção da espacialidade e de visualidades no cinema e, mais tarde sobre as experimentações em vídeo – vídeo-Warte, performances, *vídeo-mapping*, projeções holográficas.

As questões relativas ao espaço urbano me interessam especialmente porque este não se constitui apenas de elementos formais e construídos; ele é determinado pelo contexto social no qual está inserido e é caracterizado pelas relações de uso e apropriações feitas por seus usuários. A cidade é um espaço de constante reescritura, reescritura esta realizada por diversos tipos de práticas do espaço e de intervenções artísticas capazes de alterar a fisionomia do espaço urbano.

As manifestações que vêm a me interessar têm caráter variado, muitas vezes envolvendo ativismo político, em alguns casos promovidas por cidadãos co-

mundos, muitas convocadas e organizadas através do uso da mídia social. Têm fins de diferentes naturezas e alcance variável conforme sua extensão, localização e impacto do trabalho do ponto de vista conceitual, artístico e político. Nesses atos públicos meu interesse está em entender as experiências estéticas particulares e de grande impacto que promovem e, em muitos casos, a relação com a motivação política que gestou tais criações.

Muitas manifestações têm ocorrido, promovidas por grupos com perspectivas e abordagens distintas. Vão me interessar a maneira como essas apropriações do espaço público se dão e as transformações que promovem, seja de forma perene ou efêmera, no espaço no qual interferem.

Os usos e impactos das novas tecnologias e o surgimento da comunicação em rede, em especial das redes sociais, bem como a contundência das suas manifestações, vêm sendo assinaladas por autores como Manuel Castells. Em sua obra *Redes de indignação e esperança* (2013), Castells evidencia o potencial de reverberação da ação política canalizada por estas redes e por estas orientada. Tendo em mente, como nos diz Habermas, que o espaço público é eminentemente o lugar do espaço político (HABERMAS *apud* GOMES, 2002), devemos considerar as transformações sofridas pelo espaço público e a complexidade de seu uso através das novas formas artísticas, culturais e políticas apoiadas nos elementos virtuais que agora ampliam e engendram novas formas de apropriação desse mesmo espaço.

Cabe ainda analisar o uso dado por essas manifestações às novas tecnologias de produção de imagem, bem como as relações que estabelecem com as redes sociais – meio através do qual mobilizam seus participantes e expressam seus conceitos, reivindicações e esperanças de forma a agregar pessoas de diferentes matizes sociais.

Começou nas redes sociais da internet, já que estas são espaços de autonomia, muito além do controle de governos e empresas – que, ao longo da história, haviam monopolizado os canais de comunicação como alicerces de seu poder. Compartilhando dores e esperanças no livre espaço público da internet, conectando-se entre si e concebendo projetos a partir de múltiplas formas do ser, indivíduos formaram redes, a despeito de suas opiniões pessoais ou filiações organizacionais. Uniram-se. E sua união os ajudou a superar o medo, essa emoção paralisante em que os poderes constituídos se sustentam para prosperar e se reproduzir, por intimidação ou desestímulo – e, quando necessário, pela violência pura e simples, seja ela disfarçada ou institucionalmente aplicada (CASTELLS, 2013, p. 12).

Este ano duas manifestações em particular dominaram meu estudo. A primeira se deu com a ocupação do espaço urbano através de imagem holográfica no dia 10 de abril de 2015 pelo grupo *No somos delito*, contra uma nova lei de segurança cidadã em Madri, Espanha. A segunda é uma manifestação que



/ Integrante de manifestação holográfica do grupo *No somos delito*

se realiza todos os anos, desde 2012, em Barcelona, Espanha, promovida por ativistas contra o consumo de carne. No primeiro caso a tecnologia atravessa todas as etapas da manifestação, desde a convocação e coleta de depoimentos via redes sociais, filmagem, montagem das imagens, projeção, criação dos hologramas e apresentação final com tecnologias variadas e complementares¹. No segundo caso as redes sociais são ativadas para a convocação das manifestações e demais ações promovidas pelos ativistas da ONG Igualdad Animal. No entanto, o ato em questão não se utiliza de tecnologias de produção de imagem.

No ato hologramas desfilam, recriando desta forma a imagem típica de uma manifestação, e porta-vozes discursam sobre as implicações contra a liberdade que serão impostas pela nova lei – que entraria em vigor a partir de 1 de julho de 2015, tendo sido aprovada no Congresso pelo Partido Popular apesar da oposição de todos os outros grupos da Câmara.

Tecnicamente o holograma da manifestação consistiu de uma projeção sobre uma superfície de tecido semitransparente de sete metros, segundo Javier Urbaneja (El Mundo, 2015), diretor criativo e executivo da DBB, empresa que colabora com a performance. Para dar a sensação de profundidade foram combinadas imagens de estúdio com imagens gravadas e enviadas por manifestantes de cinquenta países. No estúdio, através do uso do croma, foram inseridas as imagens do terreno no qual a gravação foi projetada em diversas camadas

¹ A convocação para participação foi realizada por meio do seguinte site: <<http://www.hologramasporlalibertad.org/#home>>.

assim como as dos voluntários, a fim de obter o efeito de profundidade. Segundo Urbaneja, com a edição, demais recursos de vídeo e a harmonização com o terreno, criou-se a ilusão de tridimensionalidade, integrando assim os manifestantes, suas palavras de ordem, gritos e mensagens dentro da paisagem urbana. Outros hologramas foram preparados de forma a mostrar os porta-vozes que respondem a perguntas feitas pelos jornalistas em tempo real. Neste caso os hologramas foram projetados em lâminas de metacrilato posicionadas em ângulos de 45 graus que reproduzem em tempo real através do *streaming* uma imagem opaca dos porta-vozes e dos repórteres, gerando as ilusões de ótica.

Carlos Escaño, um dos porta-vozes do grupo *No Somos Delito* lembra que “nossa manifestação com hologramas é uma ironia (...). Com as restrições que estamos sofrendo em nossas liberdades de associação e reunião pacífica, teremos ao fim uma única maneira de nos manifestar que será através de nossos hologramas” (El mundo, 2015). Assim, o porta-voz expressa também seu desejo de que esta fosse a primeira e a última manifestação em hologramas da história e que as liberdades e direitos de expressão e manifestação pacífica não fossem reprimidos. Para reforçar essa ideia, a manifestação deveria afirmar seu caráter efêmero, constituir um marco e esvaír-se com a mesma fluidez com que os espectros se desfizeram.

Cabe lembrar que tal manifestação agrega de forma indissolúvel o desejo de expressão política e artística e nos faz recordar a tendência da arte contemporânea a não se amparar em âncoras materiais – o que vem a por em questão o aparato cinematográfico, o suporte da obra de arte, a necessidade de sua permanência.

A manifestação política é desse modo transformada em experiência estética, gerando, por sua própria condição, grande impacto sobre o público. Para além disso, ela transforma a cena urbana. O prédio do Congresso dos deputados assume lugar de cenário, a cena política vira performance e o espaço urbano, palco. Este fato opera transformações significativas no campo da experiência estética.

Durante muito tempo defendeu-se a autonomia da experiência estética, ou seja, o conceito de que esta se dá fora do cotidiano do espectador e nele não interfere. Experiências como as citadas, no entanto, são operadoras de transformações importantes no que concerne a este aspecto. Como nos diz Gumbrecht (2015), na contemporaneidade o cotidiano está cheio de experiências estéticas e, neste caso específico, isso ocorre em dois níveis distintos: em uma primeira instância, a manifestação quebra com todos os paradigmas e expectativas do que venha a ser uma passeata. Ela desconstrói o modelo e gera nova forma construindo novos parâmetros de mobilização política seja em termos estéticos, técnicos e/ou conceituais. Com isso desconstrói também a expectativa do público que sofre o impacto da experiência, vivenciando-a pela perspectiva estética, para além de sua potência política.

O segundo modo em que ela trabalha é impor-se por epifania. Isso quer dizer que permite ao sujeito-espectador vivenciar a essência de tudo que pode estar no âmago das experiências vividas. Isso permite ao público ver as coisas de uma forma nunca antes experimentada. Assim, os efeitos estéticos invadem e impregnam o cotidiano, gerando ou recuperando sensibilidades particulares.

Na medida em que a Lei da Mordança exige ausência de corpos e mentes em movimentos livres em sua expressão, a manifestação citada fantasmagoriza a essência das passeatas transformando corpo em imagem. E é através de um trabalho de descorporificar os manifestantes que o protesto recupera o corpo e o sangue da luta política. É o vazio da matéria que enfatiza a presença. Assim transmuta-se o espaço urbano e dá-se a emancipação de “cada um de nós em espectador. (...) Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história” (RANCIÈRE, 2014, p. 55).

Nesse contexto de formatos híbridos de ativismo político com práticas interdisciplinares e estratégias artísticas se inscreve o ato realizado no dia 20 de março de 2012 – repetido em vários anos, como em 22 de maio de 2016 – pelo grupo de ativistas da ONG Igualdad Animal em frente à Catedral de Barcelona.

Um ato contra o consumo de carne, a performance consistiu na apresentação de vinte ativistas embalados, etiquetados e sujos de sangue artificial em bandejas de grande formato iguais às usadas para a venda de carne nos mercados, com rótulos indicativos do tipo de produto, peso, forma de criação e data da embalagem – dados referentes às características do ativista que ali se encontrava. O objetivo do ato era conscientizar a população sobre o sofrimento e a morte de forma cruel de milhares de animais para consumo humano.

O evento tem caráter pedagógico visando ao fim do consumo de carne. Nenhum artista ou coletivo assina esse ato; sua experiência estética, porém, coloca em tela questões importantes da arte contemporânea. Profanando a antiga imagem do corpo idealizado pela arte, o ato problematiza e ultrapassa a literalidade do corpo humano.

Os corpos trazidos à praça pública nos colocam diante do corpo nu, exposto – desde a antiguidade objeto de aproximação. O interesse pela representação do corpo nu surge como gênero na Grécia Clássica, onde os deuses eram representados em proporções totalmente idealizadas, sem máculas em sua perfeição. Em Roma Antiga, a representação do nu segue a tradição grega com algumas inovações particulares que, no entanto, não romperam esse legado.

Na Idade Média, a representação humana se apoiava em convenções. Não havia retratos como os entendemos hoje, caráter que assumem apenas no Renascimento.

Nesse período, o estudo e representação do corpo nu passam a fazer parte da formação artística e as novas técnicas desenvolvidas colocam a questão

da cópia da natureza, obedecendo a uma série de regras técnicas, ao mesmo tempo em que exigem a inventividade do artista. Assim compreende-se que o corpo era tratado sob a égide da representação, abordagem que privilegia um olhar que transcende a materialidade do corpo, incorporando – por sua beleza e perfeição – valores morais do caráter do representado².

Segundo Pianowski (2011), “na representação a forma é fundamental para a arte e a matéria tem caráter não presencial, sendo ‘representada’ de maneira a criar um efeito ilusório, afirmando a ausência da coisa representada”. Na arte barroca o efeito ilusionista assume outro sentido na medida em que a aparência das coisas se transforma e a marca do pincel e, conseqüentemente da existência do pintor, passa a se tornar visível, indicando um direcionamento à materialidade da arte.

O corpo aparece na arte moderna fragmentado, metáfora da perda de totalidade que vem a caracterizar esse tempo. Na medida em que o homem assume sua origem mundana percebe-se também em sua finitude e transitoriedade. O período da Primeira Guerra fornece imagens da destruição dos homens, das paisagens e do projeto humanista. Não é sem coerência que as vanguardas do início do século XX venham a trabalhar com a desintegração da figura humana.

O procedimento da arte contemporânea não foi outro: abrir-se a um mundo plural e polissêmico, sem se deixar dominar ou estigmatizar, refutando normas do agir e do fazer, já bem distante das restrições disciplinares modernas (CANONGIA *apud* STORI, 2009, p. 6).

A contemporaneidade vai fazer a defesa do corpo na medida em que valores que o desqualificavam começam a desmoronar, surgindo

novos suportes de representação além de todos os meios tradicionais ainda utilizados, gerando novos tipos de relações com a vida. O sangue surge como elemento matérico (...), com o propósito de dialogar com a vida (STORI, 2009, *ibidem*).

A materialidade do corpo se apresenta ao mesmo tempo em que novas tecnologias vão permear a relação do homem com a arte. Por outro lado, o desenvolvimento tecnológico vai também impactar essa relação, na medida em que oferece mediações tecnológicas que virtualizam os sentidos e alteram o uso do corpo e/ou interferem em sua estrutura.

Nesse contexto sociocultural diversas possibilidades foram abertas pela arte contemporânea, levando ao surgimento de *happenings*, *bodyart*, performances.

² Não devemos esquecer que a imagem da nudez no *Quattrocento* é um conjunto impuro que abrange abertura de corpos, escorchados, que seriam outros aspectos da beleza do nu. Sobre isso, ver MATESCO, 2009, p. 27.



Luis Tato, Igualdad Animal
REUTERS, Albert Gea



REUTERS, Albert Gea

As décadas de 1960 e 1970 foram de afirmação de uma ideologia libertária que colaborou no sentido de criar a imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana, como nos afirma Matesco (2009, p. 44). Segundo a autora, surge uma forma de contrariar a cultura oficial pela via do corpo expressivo, usado de forma a romper com a passividade da sociedade, despertar suas emoções, sentimentos, raiva...

Assim a arte contemporânea em muitos casos vai buscar sua força na matéria viva, que se torna mais “viva” do que a sua representação (PIANOWSKI, 2011). Nota-se que esta franqueou o olhar sobre o corpo a partir de sua substancialidade e da utilização do repertório de sensações por ele evocado, criando um território artístico ao reivindicar a expressão e materialidade do corpo. Nele vem buscar a matéria, a carne, os fluidos, chamando atenção para a sua constituição animal.

Para a arte contemporânea não é questão apenas de transgredir as próprias formas já que ela não se encontra restrita a uma estética, mas cabe-lhe profanar espaços, lugares e assuntos sagrados, ou seja, adquirir novos usos para coisas já existentes (AGAMBEN, 2007).

Desse modo ela vem a problematizar os espaços, as relações com os museus e a especificidade de sua relação com o visitante.

A performance avançou sobre o espaço público conectando-se com as leis daquele espaço aberto, social e político. Inaugura, assim, novas experiências

a cada ato, na medida em que está exposta a um público variado e polimorfo. Um novo universo relacional se abre entre artistas e público ao qual o *performer* está exposto.

O ato *Carne humana* se insere nesse território, levando para fora das paredes do museu corpos seminus.

Concretamente, o espaço é considerado como “*bodied*” (corporal) ou “*embodied*” (encarnado), isto é, constituído de corpos atravessados pelas contradições sociais (realçadas no *gestus*), assim de diferentes densidades (os corpos são mais ou menos densos, ou seja, apresentados conforme sua utilização em tal ou qual momento). O corpo é ressentido pelo ator e pelo espectador nas suas qualidades de totalidade ou de fragmentação: é um corpo inteiro ou desmembrado, um corpo em peças (PAVIS, 2013, p. 59, grifos originais).

Tais contradições sociais e a luta desses ativistas trazem o corpo como objeto de observação à praça pública. É um corpo dado à contemplação fora dos espaços do museu, seminu, polissêmico. O público é variado e proveniente de diferentes meios, o que leva a abordagens diferenciadas e novas construções da obra.

Destarte, a história dos instrumentos de percepção da obra constitui o complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, na medida em que toda obra é de algum modo feita duas vezes, primeiro pelo produtor e depois pelo consumidor, ou melhor, pelo grupo a que pertence o consumidor (BOURDIEU, 2009, p. 286).

O espectador pode ser um passante eventual que esbarra no objeto artístico sem o ter desejado. Nesse caso o público não foi necessariamente buscar a obra, ela não está inserida no seio do museu, ela vem até ele e o enfrenta com seu hibridismo constitutivo. Navegando na política e na arte contemporânea, esse ato desestabiliza a noção de manifestação política, posto que artística, e desse lugar aponta para não lugares e deslocamentos.

Na performance, a imagem é ao mesmo tempo substância, matéria orgânica entre o vivo e o não vivo, entre o ser humano e a comida, entre o estranho e o familiar. Partindo de Freud, “consideramos que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1919, p. 138). As bandejas de carne, velhas conhecidas, tornam-se diante de nossos olhos algo muito assustador na medida em que passam a apontar para a nossa finitude. Esse posicionamento em particular nos leva ainda ao cerne da performance. As bandejas de carne fora dos refrigeradores dos supermercados são agora objetos ampliados, simulacro agigantado do consumo diário e constituem imagem que clama, trazendo ao mesmo tempo proximidades e distâncias.

Diferentemente dos corpos estampados nos *outdoors* que recobrem a cidade, estes não estão limpos, não são sensualizados, não estão a serviço de uma empresa e não vendem produtos. Eles são o próprio produto. O corpo se transforma em carne humana, objeto de consumo, inerte, envolto em seu fluido – que, com sua presença vermelha, viva, remete à morte.

No ato, corpos jovens estão presos, embalados, circunscritos ao espaço de uma bandeja. Têm sua integridade humana transgredida na medida em que são “coisificados”. O sangue provoca alerta, tensão, medo, nojo. Cria reação ao mesmo tempo de identificação e alteridade. São corpos, como os daqueles que os olham, que transitam agora, porém fraturados em sua identidade, rotulados, cadastrados por seu peso, forma de criação, recobertos de sangue e embalados. São corpos, inteiros, ceifados, que ao se exporem assim, como a carne de outras espécies no açougue, coloca o público diante de minha própria animalidade, de sua própria precariedade.

Distanciar-se desses corpos embalados, aparentemente inertes, é difícil, pois a imagem construída é pregnante. São corpos presentes e “uma coisa presente deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.12). E este impacto é próprio da imagem criada, imagem insistente, que persiste na memória.

A persistência dessa imagem se dá porque coloca em cena aquilo que queremos negar: a morte. Quando olhamos as bandejas de carne separamos essa imagem da de um ser vivo, sublimamos, ignoramos a origem animal. Sem seu couro, pele, chifres, a carne fica “desanimalizada” e negamos a sua categoria de cadáver.

Mas o que a performance faz é justamente nos aproximar desses corpos, nos revelar sua finitude, sua fragilidade, sua transformação. Ela nos coloca diante de nós mesmos, dos nossos hábitos de consumo e aponta para uma transgressão maior, a antropofagia.

De repente esses corpos mortos-vivos abrem a barreira do plástico, insistem em respirar. Saem, golfam o ar e retornam à sua condição de carne, embalada, morta, ensanguentada.

O gosto da morte se apresenta, e é isso que, em última análise, essa performance vem nos mostrar.

/ Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

BORDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010.

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ECO, Humberto (Org.). *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FREUD, Sigmund. "O estranho". *Obras Completas. Versão Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud vol. XVII*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1972.

GOMES, Paulo César da Costa. *Ensaio de geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Nosso presente amplo. O tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 2015.

_____. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

MATESCO, Viviane. *Corpo, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea. Origens, tendências e perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PIANOWSKI, Fabiane. "Corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense". *Rev. Educ. Fís.* n.º 122, Abril/Maio/Junho, 2011. Disponível em: <<http://www.pparalelo.art.br/docs/el-cuerpo-como-arte-el-accionismo-de-gunter-brus/>>. Acesso em: 24 setembro 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

STORI, Norberto; DE QUEIROZ, Antonio Xavier; PILAN, Hânia Cecília. "O Sangue na Obra de Arte e suas Implicações no Fazer Artístico". *Travessias*, vol. 3, n.º 2, 2009.



/ Condessa de Castiglioni. Foto: Léopold Ernest Mayer
e Pierre-Louis Pierson, 1864

a performance na imagem fotográfica

ENTRE O GESTO, O CÊNICO E O ARTIFÍCIO

/ Teresa Bastos

Minha pesquisa atual compreende questões relativas ao *portrait* e à performance na imagem fotográfica. Em relação ao primeiro, no campo da arte, suas possibilidades estéticas contemporâneas apontam mais para um desejo de experiência que para uma função biográfica, associada a ele desde seus primórdios, como pode ser observado a partir do modelo estético canônico do *portrait* fotográfico do cenário oitocentista francês. Já em relação à performance, o termo vem sendo utilizado na fotografia contemporânea não somente como registro artístico. A “imagem performada” (Michel Poivert, 2010) provoca o deslocamento do olhar para a cena, para o contato direto com o espectador e reivindica uma teoria da fotografia que se ancora na teatralidade. Desta maneira, “performar” uma imagem fotográfica não significa registrar uma performance, mas sim perceber conexões efetuadas entre imagem, teatro e performance.

O *portrait* fotográfico faz parte da minha vida desde os treze anos, quando comecei a fotografar. Encenava produções visuais tomando minhas irmãs e amigas como modelos e mais tarde, com a chance de ter um estúdio em casa, fotografei pessoas comuns, mulheres – em sua maioria grávidas –, mãe e filho(a), crianças, bem como casais. Fazia o trabalho em preto e branco, revelava e ampliava artesanalmente, interferia manualmente na imagem com pintura e lápis pastel. Tinha parceria com uma encadernadora que criava álbuns e/ou

caixas personalizados para mim, de acordo com cada pessoa que fotografava. Minha inspiração primeira era o século XIX, o fotógrafo francês Félix Nadar e a inglesa Julia Cameron.

Considere importante iniciar minha apresentação com um pequeno preâmbulo pessoal porque minhas reflexões e pesquisas acadêmicas conjugam minha vivência com a fotografia e muito do sentido buscado é oriundo desse lugar de criação de imagens, que ecoa na produção de pensamento.

Ao decidir o tema da tese de doutorado¹ como o *portrait*² fotográfico, as questões que nem sabia exatamente que tinha como fotógrafa ganharam corpo e, naquele momento – estando na pós-graduação em estudos de literatura, vinda de uma carreira na área de comunicação – os estudos biográficos me seduziram e deram o tom da tese. O Mestrado também foi marcado pelos estudos biográficos, cujo objeto de pesquisa foi uma autobiografia em forma de carta de autoria do meu avô materno, escrita no final da vida dele e com trezentas e sessenta e três páginas. Como interpretação conjunta de análise, escolhi retratos familiares e produzi um trabalho pensando as duas linguagens: a escrita e a fotográfica. Segui nesse caminho no Doutorado: assim, minha tese abordou fotógrafos que não só produziram *portraits*, mas que tiveram em paralelo uma escrita de vida, ou uma escrita que refletisse sua arte.

Movida por uma grande paixão pela produção retratística fotográfica do século XIX, minha tese acabou versando sobre a cena fotográfica francesa oitocentista, protagonizada por Félix Nadar (1820 – 1910) e André-Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889), com seus modelos antagônicos de retrato, suas práticas – ora díspares, ora convergentes – e seus retratados também divididos entre uma classe aristocrática e uma burguesia ascendente e artistas e intelectuais renomados da boemia. Os dois são considerados cânones da fotografia oitocentista, trabalharam durante o chamado período “de ouro” do gênero na França e seus estilos influenciaram a fotografia no mundo inteiro, inclusive no Brasil. O contexto histórico da época localiza a fotografia nos limiares da ciência e da arte, aproximando-a mais da primeira que da segunda. Os dois fotógrafos não só testemunharam essa realidade, como foram personagens centrais para a afirmação de um paradigma artístico da fotografia.

Mas se Nadar – como disse Gisele Freund – foi o primeiro a descobrir o rosto pela imagem fotográfica, Eugene Disdéri fotografou indivíduos inseridos numa encenação burguesa, independentemente de que profissão pudessem ter. “Diante da câmera, artistas, sábios, estadistas, funcionários, empregados modestos são todos iguais. O desejo de igualdade e o desejo de representa-

1 Tese intitulada *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*, defendida em 2007, no Departamento de Letras/ Estudos de Literatura, da PUC-Rio.

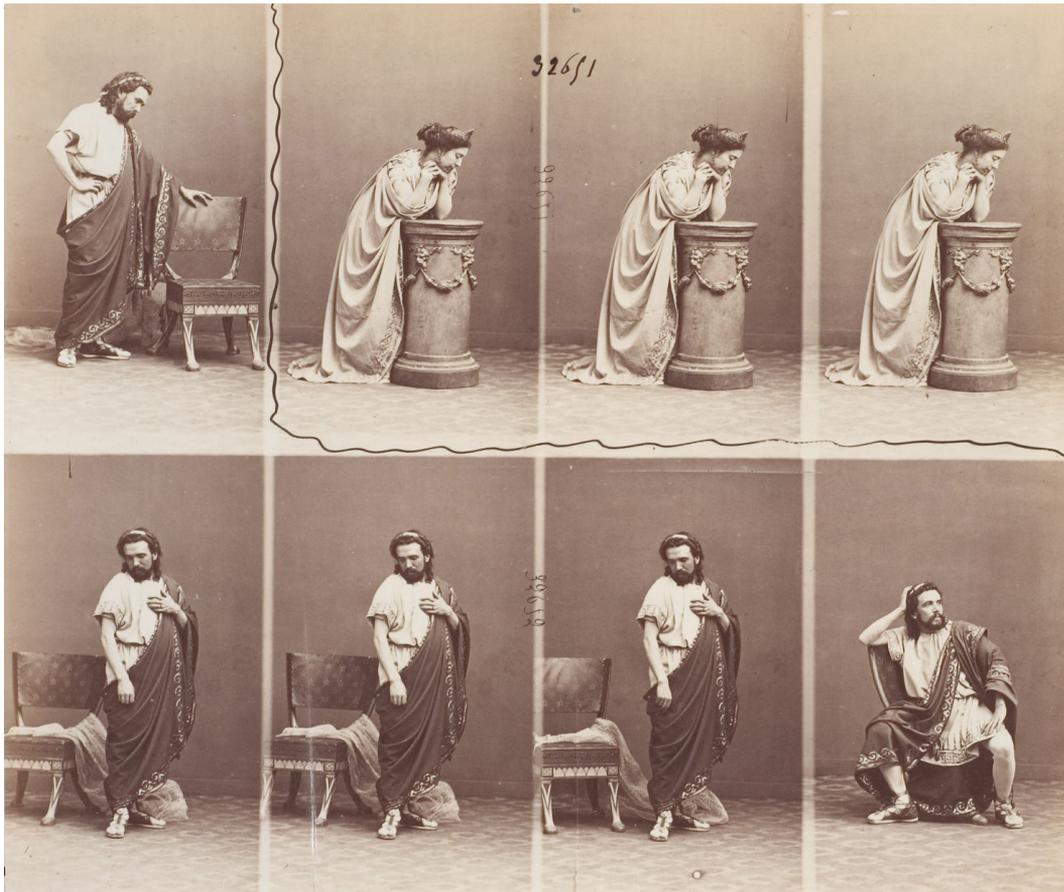
2 Utilizo o termo *portrait*, em francês, no lugar de retrato, por perceber que, em português, retrato se tornou sinônimo de qualquer fotografia, não se referindo especificamente ao gênero em si.

ção das diferentes camadas da burguesia eram satisfeitos ao mesmo tempo” (FREUND, 1974, p.60). Disdéri teve toda a sua pesquisa calcada no desafio do corpo inteiro. Se Nadar considerava que o fundo neutro destacava “verdadeiramente” a personalidade do modelo, para Disdéri a encenação do sujeito o tornava mais real. A balaustrada, os pedestais, a coluna, a tapeçaria, os cavaletes, as cortinas, a mesinha, os *guéridons*... – tudo o que anos depois, em 1931, Walter Benjamin, em sua *Pequena história da fotografia*, critica como sendo símbolo do mau retrato, do consumo, da perda da aura da fotografia, etc. – compunham, na verdade, a crença maior de Disdéri em como obter a verdadeira semelhança. Crença essa que foi copiada pelo mundo afora, a ponto de termos dificuldade de distinguir a localização precisa das produções retratísticas desse período, sendo muito similares retratos produzidos nos Estados Unidos, Brasil, Argentina ou França. Uma boa maneira de ainda sentir isso é frequentar feira de antiguidades. Seja na praça XV, na praça de Santelmo em Buenos Aires ou nos *bouquinistes* do Sena, locais onde hoje se tem acesso a retratos às vezes sem identificação, período ou localização, ficamos perdidos em relação ao lugar em que foram produzidos.

A vasta produção retratística fotográfica de Disdéri tinha como tônica a teatralização do sujeito, mas com uma busca de veracidade. Ambos – Disdéri e Nadar – buscavam a “semelhança” mais profunda. Nadar traduzia sua semelhança como a “semelhança íntima com o modelo”. Já Disdéri esmerava-se para encontrar a “semelhança moral”: era preciso mais que fotografar – dizia ele – era preciso “biografar” o retratado (DISDÉRI, 1862).

Graças à obsessão de reproduzir seus modelos o mais fielmente possível de acordo com os papéis sociais que lhes cabiam, Disdéri desenvolveu várias teorias e publicou três textos. A terceira e última publicação especializada de Disdéri, intitulada *L'art de la photographie*, foi editada em 1862 e compreende duas partes. É na segunda parte que está inserida sua teoria sobre o *portrait*. Dando continuidade aos livros anteriores, *L'art de la photographie* é uma síntese de seus dois tipos de abordagem, técnica e estética, enriquecidos pela experiência prática do fotógrafo. A publicação do livro permaneceu quase confidencial: a notoriedade de Disdéri como fotógrafo obscureceu seu talento como ensaísta. Assim, o *portrait* que hoje julgamos ser o documento do século XIX, resultava de um conjunto de ações preestabelecidas à semelhança das convenções do teatro. Disdéri ensina aos fotógrafos a escolher os objetos e “observar atentamente o espetáculo que oferecerem a seus olhos”.

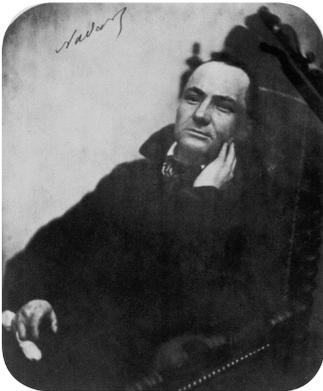
Félix Nadar foi jornalista, caricaturista e escritor de memórias e ficção. Embora não tenha produzido livro com a teoria da fotografia como objeto de análise estético-histórica, deixou uma obra de referência: sua autobiografia. Intitulada *Quand j'étais photographe*, foi publicada pela primeira vez na Exposição Universal de Paris de 1990 – exatamente dez anos antes da morte do fotógrafo – onde também se montou uma retrospectiva com toda a obra de Nadar: *portraits* fotográficos, caricaturas, vistas aéreas e subterrâneas.



/ Superfície de cartão de visitas. Foto: Eugène Disdéri, 1862

Os dois contribuíram assim para a criação de um modelo canônico de retrato, calcado na busca incansável pela semelhança. O gênero reflete então o que foi a tônica da fotografia em seus primórdios e na segunda metade do século XIX: registrar o real. Ou seja, a fotografia como espelho do real. Em 1859, na crítica ao primeiro salão em que a fotografia foi exposta como arte, Charles Baudelaire refere-se a isso. Ele não gostou nada dessa ascensão artística da fotografia. Para o poeta e crítico francês,

ela deveria se limitar a seu verdadeiro dever, que é de ser a serva das ciências e das Artes, mas a humílima serva, como a imprensa e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura... que seja enfim a secretária e o bloco de notas de quem quer que necessite de uma absoluta exatidão material em sua profissão, até aí nenhuma objeção. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobres de nós (BAUDELAIRE, 1988, p.73)!!



/ Charles Baudelaire (1855) e a atriz francesa Sarah Bernhardt (1864). Fotos: Félix Nadar

Antes a fotografia fora exposta como ciência. Reconhecida como invenção pela Academia de Ciências, em 1839. Galgar o caminho da arte foi desde sempre um grande desafio e este é um debate ainda aceso no mundo contemporâneo. Realidade, semelhança, arte, não arte, autenticidade, espontaneidade, encenação, pose, iluminação – são questões que vêm-se delineando como objetos de



/ Salão de pose do estúdio Fratelli Alinari, Florença, Itália, 1899

pensamento e pesquisa. No cenário atual das artes, a fotografia se apresenta de diferentes maneiras: dispositivo, mídia, conceito, tecnologia, arquivo. Em relação a outros meios (analógicos e digitais), conquista espaços que lhe pareciam inadequados ou mesmo já esgotados.

Ao voltarmos os olhos para a produção de Félix Nadar, destacamos estas duas imagens: da atriz francesa Sarah Bernhardt e de Charles Baudelaire. Fundo neutro, tentativa de fazer com que o modelo comunique o melhor de si, como se fosse possível ater-se a um único dado de si mesmo: a semelhança íntima.

Todos os elementos da encenação e muita pesquisa sobre a “pose” – pois a pose é uma criação cênica, austera, em que vários elementos têm que ser minimamente calculados. Disdéri encenava os modelos através da escolha da roupa a ser usada assim como dos objetos da cena. Tudo era escolhido a partir de álbuns pré-produzidos, uma espécie de catálogo para escolha dos clientes que ficava à disposição deles na antessala da pose. Que resultado se buscava com tudo isso? O que satisfizesse a necessidade de um futuro espectador daquela fotografia – ou seja, o marido, a esposa, a filha, a avó... Pois naquele momento seu destino certo seria o álbum de família. Disdéri dizia que era importante a presença do “interessado” da imagem no estúdio no momento da pose para se conseguir a expressão a ser oferecida àqueles de quem se gosta, os que iriam ver a fotografia.

Muito da produção retratística do século XIX – antes da invenção da imprensa e da circulação dos retratos como biografia, que possibilitou ao público conhecer artistas e intelectuais – tinha mesmo como destino a sala de visitas e o olhar de um ente querido.

A busca pela semelhança foi a tônica da época, que como tal chegou a nós através dos historiadores e teóricos, entre eles Nadar, cujo livro autobiográfico *Quand j'étais photographe* reforça esse ideal. Já na metade do século XIX, porém, temos as experimentações de Oscar Gustav Rejlander (1813 – 1875) e Henry Peach Robson (1830 – 1901), com suas encenações.

Muitos modelos são fotografados não como eles próprios, mas como personagens, a serviço da arte, como a condessa de Castiglione (1837 – 1899). Aristocrata italiana célebre por ter sido amante do imperador Napoleão III da França, teve importância na história da fotografia, atuando como modelo e colaboradora do fotógrafo Pierre-Louis Pierson. A condessa já nos oferece uma presença performática: jogava, encenava, “performava” para a câmera. Ao olhá-la metamorfoseava-se já em imagem. De certa maneira, tinha controle sobre a imagem que queria oferecer. Não deixava somente ao fotógrafo a criação.

O que quero dizer é que a leitura a nós proporcionada do século XIX tem como predominância a obsessão pelo real, mas já traz a sede de invenção, teatralidade e encenação potencializada pelo pictorialismo no final do século XIX e início do XX, embora em relação ao retrato a encenação já houvesse sido praticada



/ Detalhe de *The two ways of life*, Oscar Gustav Rejlander, 1857



/ Composição de *Fading away*, Henry Peach Robinson, 1858



/ *Fading away*, Henry Peach Robinson, 1858



/ Ernest e Maggie, Julia Margaret Cameron, 1864-5



/ La Santa Julia, Julia Margaret Cameron, 1867



/ May day, Julia Margaret Cameron, 1866

anteriormente. Destaco aqui Julia Cameron (1815 – 1879), fotógrafa inglesa que começou a fotografar aos cinquenta anos, na década de 1860 – que “duvidava do mero registro topográfico”, referindo-se ao retrato praticado nos ateliês pela maioria dos fotógrafos com a finalidade de produzir uma imagem “fiel”, com traços identitários do fotografado.

Para ela, a figura humana era o ponto central da representação de ideias, emoções e narrativas. Cameron tinha uma visão artística da fotografia e, para obter o efeito desejado, trabalhava de maneira peculiar a luz (plena de claro/escuro), o foco, as camadas e interferências sobre o negativo.

Cameron oscilava do sacro ao profano. A sensualidade nas suas fotografias de crianças é perturbadora. Numa época em que os pequenos eram quase sempre colocados formalmente, bem vestidos, ao lado dos adultos, e mesmo quando fotografados individualmente faziam poses de adultos em miniatura, ela fotografa um abraço e uma sugestão de beijo entre duas meninas.

Onde quero chegar? Questões como teatralidade e encenação sempre estiveram na pauta da fotografia, mas como herdamos um legado histórico e teórico de objetividade, tais elementos passaram a ser considerados “desqualificação”. Durante bom tempo foi isso o que o debate teórico insinuou. É importante colocar que os usos do retrato variam: a produção do retrato visa de um modo geral a uma finalidade, por exemplo, um *portrait* para uma pauta jornalística, para um editorial de moda, um documento de identidade ou trabalho artístico ou documental. Por outro lado, essa função deslocada pode ser justamente o que causa o efeito estético de um determinado registro artístico, como vemos no trabalho *Imemorial*, de Rosângela Rennó, ou nos retratos dos índios por Cláudia Andujar.

Gostaria por fim de ressaltar aqui a pesquisa do professor de História da Arte/Fotografia de Paris 1, Michel Poivert, que tem trabalhado no sentido de reivindicar uma história da fotografia que passe pelo teatro e pela ficção, em vez de somente pelo fio da objetividade. Poivert tem trabalhado a ideia de “imagem performada” – expressão que vem sendo utilizada na fotografia contemporânea, não só como registro artístico. A “imagem performada” (Michel Poivert, 2010) provoca o deslocamento do olhar para a cena, para o contato direto com o espectador. Desta maneira, “performar” uma imagem fotográfica não significa registrar uma performance, mas sim, perceber conexões entre imagem, teatro e performance, como observamos na construção de certos trabalhos contemporâneos. Em seu livro *La photographie contemporaine* (2010), o autor destaca alguns, evidenciando a partir das imagens, estratégias como a artificialidade, a busca por uma fotografia da fotografia – não como janela aberta sobre o mundo, mas como espaço cênico – e o contato direto com o espectador. A teoria de teatro de Sartre, que casa com Barthes.

Para terminar, como consequência de tudo aquilo sobre o que discorri, tento olhar a produção contemporânea de retratos através do que estou chamando de registro artístico. Seu traço específico não mais consiste de um resultado à



/ Imemorial, Rosangela Rennó, 1994



/ Marcados, Cláudia Andujar, 2009

imagem e semelhança de um modelo pré-existente – que compareceu para o registro e cujo retrato seguirá para o espectador como oferta de identidade e inscrição social (nos moldes da retratística pictórica, da qual a fotografia de certa maneira herdou a estética e a obsessão). Muito da produção contemporânea tanto encena e critica essa característica, como se inspira nela para criar um dado de artificialidade, para justamente de cara propor ao espectador um jogo e, com isso, embaralhar as fronteiras entre ficção e real, por fim deixando claro que está tudo junto. Assim, o gênero viaja de suas características primordiais na teoria da arte, conforme diagnostica Edouard Pommier, rumo à reivindicação de imagem autônoma, sem vínculo com a semelhança, como identificam Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot. E também rumo a um investimento no figural, potencializando sua desconstrução, como acentua Deleuze.

Hoje há ainda trabalhos como o de Alexandre Sequeira, em que o retrato, após produzido, entra na cena como elemento, objeto, e menos como indicação de personalidade. É notório que o registro biográfico coexiste neste sistema, como sempre coexistiu. Parte da produção contemporânea, porém, toma o retrato como experiência, sem buscar diretamente a construção de uma identidade. O elemento humano, sobretudo o rosto, tanto se encontra a serviço de uma cena quanto de um imaginário, que não depende especificamente do corpo que aparece representado na imagem.

/ Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. "O espaço biográfico: mapa do território". *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), 2007.

BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

BROOK, Peter. *O espaço vazio*. São Paulo: Editora Apicuri, 2006.

DELEUZE, Gilles. "Ano zero: Rostidade". DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*, vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DISDÉRI, Eugène. *Essai sur l'art de la photographie*. Paris: edição do autor, 1862.

FREUD, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

LUKITSH, Joanne. *Julia Margaret Cameron 55*. Nova York: Phaidon, 2001.

NADAR, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris: Seuil, 1994.

NANCY, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. Paris: Éditions Galilée, 2000.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX. *Nadar: les années créatrices 1854 – 1860: Paris, Musée d'Orsay, 7 juin-11 septembre 1994; New York, the Metropolitan Museum of Art, 3 avril – 9 juillet 1995*. Catálogo da exposição. Paris: Réunion des musées nationaux, 1994.

WRONA, Adeline. *Face au portrait: de Saint-Beuve à Facebook*. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.



/ Practicing golf swing, Larry Sultan, 1986



/ A ventriloquist at a birthday, Jeff Wall, 1990



/ *Dona Benedita*, da série, *Nazaré do Mocajuba*, Alexandre Sequeira, 2005



/ Branca, da série, Nazaré do Mocajuba, Alexandre Sequeira, 2005



/ *(Des)continuidades #1*, Ricardo Aleixo. Frame do artista

entre cena e visualidade

A POÉTICA EXPOSITIVA COMO LUGAR

/ Sonia Salcedo del Castillo

Este artigo continua pesquisa iniciada há duas décadas¹ mediante questões tratadas no Doutorado², para refletir sobre nosso objeto de estudo no Pós-Doutorado: a poética expositiva da arte como lugar entre cena e visualidade. Dada a passagem das exposições de arte à ordem do ato criativo – oriunda de processo histórico subjacente aos limites artísticos –, estudos indicam um deslocamento da discussão das exposições, da visualidade à cena, suscitando novas formulações expográficas.

A intermedialidade concernente ao campo expositivo absorveu elementos de diferentes áreas, a partir das primeiras décadas do século XX. As pesquisas bauhausianas no campo da comunicação e do teatro foram precursoras para nosso objeto de pesquisa, na medida em que se desdobraram em um novo ramo da arquitetura, a arquitetura de exposições. Somam-se a isso as relativas a poéticas da cena que principalmente nas exposições museológicas ganham destaque.

¹ No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), intitulada *Arte de expor*, concluída em 2012 e ora publicada sob o título *Arte de expor – curadoria como exoesis* (2014).

² Ver *Cenário da arquitetura da arte* (Castillo, 2008).

O desejo social de reunir objetos e imagens do passado, de um lado, em resposta à obsolescência da sociedade de consumo, o surto social da museofilia – doença do século XX diagnosticada por Henri-Pierre Jeudy (1990) e de outro, a compreensão da arte como experimento ou estratégia de sabotagem ao sistema de arte instituído (objeto, mercadoria, autoria) concorrem para transformar boa parte das ações institucionais (da experiência artística ao papel das exposições) em eixo de comunicação social. Anulando as distâncias entre arte e público e fragmentando as ideias de memória e patrimônio, como sugere Andreas Huyssen (1997), as exposições tornaram-se fórmulas, ora de compensação de perdas sociais, ora de simulação da memória coletiva, ora de representação para contestação e negociação cultural. Esse é o ponto.

EXPERIMENTAÇÕES DA CENA NAS EXPOSIÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Na medida em que as práticas contemporâneas tornam-se análogas às estratégias museais: colecionar, citar, apropriar-se, transgredindo a ideia de programa estético, antes determinada a cada sucessão de estilo, o tempo no sentido histórico foi posto em xeque e o museu deixou de ser um local que abriga objetos mortos para se tornar um lugar aberto a leituras. Lançando assim arte, público, exposições e história numa mesma reflexão, em que a inserção de poéticas cênicas potencializa novas formas de diálogos.

Em resposta à espetacularização social, práticas que interferem na clareza do conteúdo exposto foram inseridas nas montagens, como a aplicação de uma equivocada ideia de cenografia e/ou argumentos discursivos mediadores culturais. As experiências estéticas pós-modernas, por outro lado, estenderam o âmbito expositivo, mediante poéticas ligadas ao diálogo entre corpo e espaço de vivência, transformando as exposições em meio de experimentação de uma arte como lugar (qual acontecimento que engloba temporalidade): quer fosse ele corpo, palavra e/ou o conceito. Esse contexto experimentalista dos anos 1960 e 1970 concorria para a reivindicação do estatuto de criador ao organizador das exposições, ou seja, ao curador.

Uma das questões da arte contemporânea reside no fato de a atividade crítica ser inseparável da ação textual. E nesse sentido, diferente do crítico, o curador cria temáticas e narrativas para exposições, cuja montagem ou espacialização expográfica, independentemente da quantidade, necessariamente é uma questão de harmonia entre partes (obra-mundo-sujeito) como ópera ou sinfonia.

No exercício desta atividade, é notória a miscigenação poética. Não raro deparamo-nos com situações que dialogam ora com o processo de espetacularização, ora com a distensão dos limites do campo de pertinência da arte. Meios de arte se expandem como capturas de processos, relacionados aos do mundo, causando-nos a estranha sensação de integrarmos uma obra (quicá infinita). Esse dado recorrente na contemporaneidade envolve artistas, críticos, historiadores e curadores em questionamentos sobre um terreno tenso ou campo instável.



/ Nimbo oxalá - Ara Baba Ara Ejá Ô Doiá!!!, Ronald Duarte, 2011.
Foto: Gabriel de Avelar Amorim



/ Divisor, Lygia Pape, 1968. Foto: Projeto Lygia Pape

Se uma exposição é conjunto poético que engloba artes do tempo e do espaço, então podemos tomá-la como uma forma de poesia expandida? O curador poderia ser entendido como poeta e/ou artista, desempenhando função semelhante à do encenador?

Para dirimir nossas dúvidas e questionamentos, voltamos nosso interesse para um determinado segmento expositivo deflagrado com a pós-modernidade: exposições como projetos artísticos. Especificamente, mostras em que o tempo é núcleo de processos e a noção de lugar um termo entre o real e o imaginário. Melhor: curadorias, que articulando arte, arquitetura, expografia, transitem pela órbita da poesia. E que sendo distensão textual mediante imagens tangenciem estruturas cênicas.

CENA E VISUALIDADE NA POÉTICA EXPOSITIVA

Os múltiplos desdobramentos ocorridos nas artes no século XX, em cuja proliferação de “ismos” localiza-se a crise dos movimentos artísticos, como eram entendidos, reforçaram a reciprocidade entre as transformações da produção artística e o surgimento de novas concepções expositivas. Apesar de terem dissolvido a ideia de espaço expositivo ideal, a partir do minimalismo – graças a um novo estatuto de presença que, ao imprimir certa teatralidade ao seu espaço, precipitou o colapso moderno, lançando as bases híbridas da arte dos dias de hoje –, um leque de novos termos e linguagens dotou as concepções expositivas de certo caráter lúdico. Conjuntamente, a crítica tornou-se uma reflexão concomitante à do objeto sobre o qual ela incide e, por sua vez, as exposições um exercício análogo ao fazer artístico, na medida em que, junto à ampliação de seu vocabulário, o espaço passa a ser definido em relação ao tempo da experiência; o sentido da obra se explicita através de procedimento característico da performance; o corpo é envolvido no processo de significação da obra e esta, por seu turno, mais do que objeto, é desenvolvida como um contexto para vivência.

Há escritos importantes tendendo à compreensão da expografia como meio de pesquisa não apenas artística quanto histórica da arte, como os realizados pelo crítico Yve-Alain Bois (2000). Ou sobre as exposições enquanto projeto artístico, como é o caso de textos assinados por Hubert Damish (1998). Mas principalmente publicações que articulam arte e arquitetura, como as de Paola Jacques (2003) e, ainda, recentes abordagens curatoriais, como as organizadas por Alexandre Ramos (2010) ou Hans Ulrich Obrist (2011), nos apontam elementos importantes para uma compreensão da poética expositiva da arte.

Além de autores fundamentais – que de alguma forma envolvem-se em questões que tangenciam a curadoria, o espaço de exposição e a expografia –, estudos de caso e analogias indicadoras são fundamentais à análise e entendimento da poética expositiva como distensão textual entre cena e visualidade. São exemplos as proposições artísticas de Henrique Oliveira, dos Irmãos Guimarães, Ricardo Aleixo, Ricardo Basbaum, Chelpe Ferro, entre outros, bem como

formulações de curadoria como as assinadas por Adolfo Montejo Navas e Ivo Mesquita, entre outros.

Tais escolhas, tomadas como laboratórios poéticos, cujo léxico provém do confronto imagem X escritura, e como paradigma através do qual é possível observar a distinção da ideia de público e sua afinidade com a poesia, possuem elementos potenciais que, pelo viés poético, convergem ao nosso objetivo tal qual hipóteses comprovadas na realidade sobre um processo histórico que subjaz à dissolução dos limites em arte, no qual obra e lugar tornam-se indissociáveis e as linguagens artísticas poéticas miscigenadas ou formas de poesia expandida.

Considerando fluidas as fronteiras das artes, se há uma poética expositiva que se constitui obra, ela parece ser concebida à maneira de estruturas espaciais que aproximam práticas visuais e cênicas. Está dado o cruzamento extenso dos aspectos ceno-visuais pertencentes a entre-áreas de conhecimento, encampado pelo hibridismo característico da arte mais recente, notadamente encontrado em exposições nos dias de hoje.

No campo das artes, a abordagem ao que se concebe e realiza enquanto espacialidade ceno-visual parece se dar a partir da observação e questionamento de três eixos de estruturas expandidas – quer seja no campo das artes da representação, quer no âmbito das artes da interpretação ou na esfera da apresentação. São exemplos os trabalhos de instalação, intervenção, ambientação, performance, obras de caráter metafórico, simbólico, processual e demais montagens espaciais que tratam, em sua totalidade, tanto o aspecto cênico quanto o visual, por meio de ações relacionais, *in situ* e/ou *site-specific*. À maneira de eventos teatrais, interessam a esta reflexão processos expositivos concernentes não só a poéticas construídas no âmbito do espaço material, como também do imaginário: processos criativos que lidam com a invisibilidade do campo mental, feito espacialidades imaginadas.

Nesses termos, podemos citar inúmeros artistas e curadores que, desde a década de 1960, vêm se dedicando à experimentação da cena no âmbito da visualidade ou o contrário. Contudo, a opção pela produção expográfica dos artistas e curadores citados anteriormente deve-se à ênfase com que mesclam cena e visualidade em suas *poéticas*.

Para tanto, propomos pensar sobre nosso objeto de pesquisa – as exposições de arte como lugar entre cena e visualidade – através da comparação de pares de práticas expositivas afins. Deste modo, o confronto entre práticas contemporâneas semelhantes ou opostas constitui-se metodologia de análise crítica da questão. É fator relevante a opção pelos artistas e curadores anteriormente citados.

O curador Ivo Mesquita, por exemplo, ao idealizar uma das mais polêmicas mostras da Bienal de São Paulo, a *Bienal do vazio*, colocou em pauta para nossa reflexão, a expansão da ausência. Note-se, o vazio como expografia se fez espaço

imaginário, conduzindo os espectadores a uma experiência da ordem mental. Na Bienal do ano seguinte, o artista Henrique Oliveira, por sua vez, em *A origem do terceiro mundo*, através da ideia de transbordamento orgânico da materialidade do mesmo espaço expositivo, foi capaz de tornar o fruidor de suas obras habitante provisório de um lugar fantasioso, mediante experiência topológica. Tanto no que tange ao vazio aquele quanto a este transbordamento, vislumbramos nos dois exemplos uma notável sensualização do espaço. E essa relação parece nos revelar uma possível ideia motriz da compatibilização expográfica entre cena e visualidade.

AÇÕES CORPO-PERFORMÁTICAS

Ar menos do coletivo Irmãos Guimarães e *(des)continuidade* de Ricardo Aleixo, bem como *Nimbo Oxalá* de Ronald Duarte e *Divisor* de Lygia Pape são exemplos que nos brindam com essa questão tão cara ao entendimento daquela noção de espaço topológico. Este, aqui, bem entendido, feito algo libertador para a arte no que tange ao seu reduzido e exclusivo pertencimento à esfera retiniana – o que é análogo ao conhecimento do espaço sob a luz da geometria euclidiana. O espaço, portanto, sendo corpo e este, por sua vez, ferramenta para pensar o estar no mundo.

Nesses exemplos vislumbramos um deslocamento de interesse para o espaço de vivência. E, como tal, para a experiência. Cada qual à sua maneira, não por acaso, parece deslocar a atenção do objeto para a cena na qual ele se insere, assim cedendo foco ao espectador.

O leitor pode indagar – mas é isso uma novidade em arte? Decerto que não. Considerando que desde as vanguardas históricas até os dias atuais temos “um século de experimentação em torno da posição do espectador”, reiterando as palavras de Livia Flores (2011, p.1), chegamos ao ponto: “(...) o ponto nodal que nos obriga a uma reflexão tanto sobre o processo de teatralização da arte contemporânea quanto a possíveis reverberações no campo do teatro pós-dramático e da performance”.

Diante dessa tensão espacial inerente ao interesse artístico pela desmaterialização do objeto/imagem da arte, entretanto, nem tudo parece ser tão impalpável assim. *Atos escultóricos* de Franklin Cassaro e a série *Invisíveis* de Ana Linnemann são exemplares distintos dessa hibridização, capazes, no entanto, de saciar anseios por certa objetualidade. E ambos mantendo aquele deslocamento ao espectador, que tem sua atenção capturada por ações de formação e/ou aparição de seu objeto de interesse, a cada distensão ou instante presente.

Mas práticas artísticas da ordem do espaço imaginário à maneira desses exemplos anteriores – não sendo instalação nem escultura, mas um misto de negação – estariam elas no campo híbrido entre cena e visualidade?



/ *Atos Escultóricos*, Franklin Cassaro, 2016. Foto: Clárisse Tarran



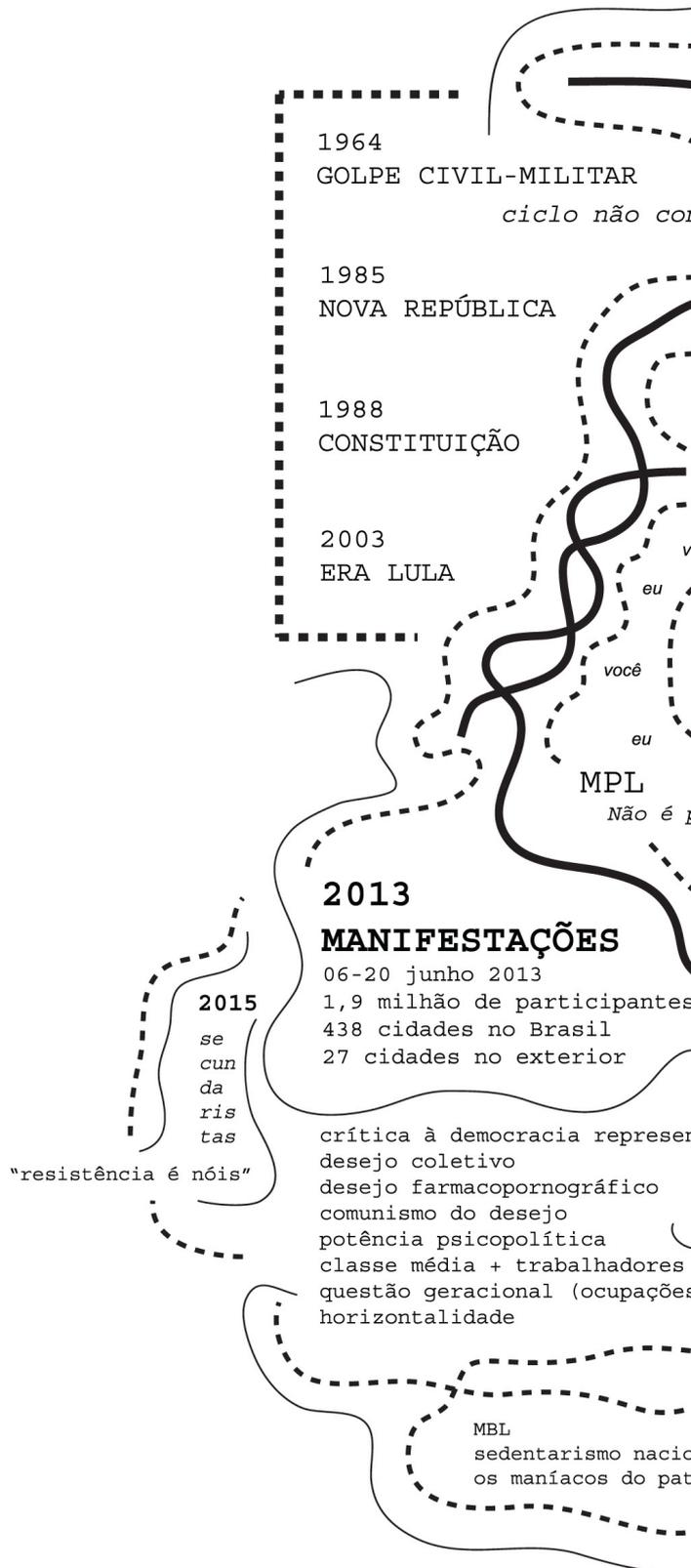
/ Performance sem título do seu poema *Labirinto*, Ricardo Aleixo, 2013. Frame do artista

Os diagramas de Ricardo Basbaum confrontados com a poesia performativa “verbivocovisual” de Ricardo Aleixo nos parecem fundamentais para uma resposta. Assim como as ações de Alex Hamburger relacionadas às experimentações poético-visuais de Alexandre Dacosta ou de Paulo Bruscky.

Na sobreposição de vários campos, o lugar expositivo oscila entre cena e visualidade por práticas híbridas, como formas de poesia expandida, que refletem sobre o ser e estar no mundo, para além das esferas cênica ou visual. Sejam elas eventos performativos sonoros como as apresentações do Chelipa Ferro, ações interessadas na fluidez da contingência como as performances urbanas de Eleonora Fabião ou combinações de ambos – unindo som, fluxo e vida citadina – como as proposições de Floriano Romano com sua mochila falante, por exemplo.

Reiteram essa hibridização da exposição como lugar cenovisual ações relacionais como as do coletivo Opavivará ou as do bloco Vade Retro Abacaxi confrontadas às dirigidas por Bel Garcia dentro de exposições de arte. Experiências fotográficas e fílmicas também nos fornecem exemplos disso. É o caso das imagens construídas na série *Arquitetura do secreto*, de Monica Barki, confrontadas ao *Cinema shadow* de Laura Lima, em que roteiro e acaso indicam novas direções e enquadramento.

Mas se o real é real e, simultaneamente, é imaginário, conforme fórmula Blanchot (1987); e se o espaço-galeria, por seu turno, finda por ser intervalo (quiçá



/ Diagrama (manifestações) versão nº 2,
Ricardo Basbaum e João Camillo Penna, 2016

Sociedade de Controle
neoliberalismo

tradição
escravocrata

**NÃO
SIM**

**2016
GOLPE MIDIÁTICO-CONSTITUCIONAL**

#ForaTemer

"o povo não é bobo, abaixo a Rede Globo"

#nãofoiacidente

produzir a crise
gerenciar o medo como forma de governo

outra
esquerda

mídia corporativa
imprensa golpista
monopólio da mídia

Black Blocks
ataque aos símbolos do capital
criminalização das manifestações

brutalidade da PM

tecnocidadania sincronizada
agências de segurança
corporações informáticas
instituições financeiras

RUAS

ALDEIA
MARACANÃ

Lei antiterrorismo 13.260 março 2016

elas

Genocídio
Negro

nós

megaeventos
Copa das Confederações (2013)
Copa do Mundo (2014)
Jogos Olímpicos (2016)
#naovaitercopa
#naovaitergolpe

minorias
LGBT
ambientalistas

micropercepção

micropolítica

linha orgânica

PERFORMATIVIDADE

não há política sem corpo

mídias sociais
streaming, tempo real
smartphone como ferramenta
mídia Ninja, Fora do Eixo
mídia independente
memes
palavras de ordem

vadias

vírus de grupo

você eu

você eu você eu

eu você

você eu

você eu

multidão

ativa

s)

nalista

o

hífen) entre o espaço de vivência e o de contingência, feito espécie de transição de um enquadramento para outro; então, talvez o lugar expositivo seja, de fato, uma situação híbrida entre realidade e ficção, sendo, portanto e igualmente, algo facultativo comparável à ideia de cinema sem filme, postulada por Livia Flores, como em *Puzzleópolis II*, ou de mero desvio da cena para o olhar, como o cenário-performance-instalação da peça *Nada* do coletivo Irmãos Guimarães.

Em linhas muito gerais, essa reflexão indica que estudos de caso, como os acima citados, podem contribuir para o entendimento da poética expositiva da arte contemporânea, à maneira sugerida no título deste artigo: um lugar entre cena e visualidade. A despeito de produzirem objetos, tais exemplos exploram a ideia de temporalidade estendida – que é da ordem da negação, do intervalo, da ausência –, inerente a estruturas ceno-visuais, assim como as exposições de arte.

/ Referências bibliográficas

BISHOP, Claire. *Artificial Hells – participatory art and politics of spectatorship*. Londres/Nova York: Verso, 2012.

BLANCHOT, Maurice. "As Duas Versões do Imaginário". *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DAMISCH, Humbert. *L'amour m'expose*. Paris: Yves Gevaert Editeur, 1998.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. *Cenário da arquitetura da arte – montagens e espaços de exposições*. Coleção Todas as Artes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *Arte de expor: curadoria como exoposis*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2014.

DE DUVE, Thierry. "Performance ici et maintenant: l'art minimal, un plaidoyer pour un nouveau théâtre." *Essais datés I, 1974-1986*. Paris: Les Éditions de la Différence, 1987.

FLORES, Livia. *Como fazer cinema sem filme?* Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), 2007.

_____. *Poéticas da negação: lugares de encontro pelo avesso*. Rio de Janeiro: Comunicação da UFRJ. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/teorias/62.%20FLORES%20LOPES,%20Livia.pdf>>. Acesso em: 10 outubro 2017.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

JACQUES, Paola Berestein. *Estética da Ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JEUDY, Henry-Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

OBRIST, Hans Ulrist. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

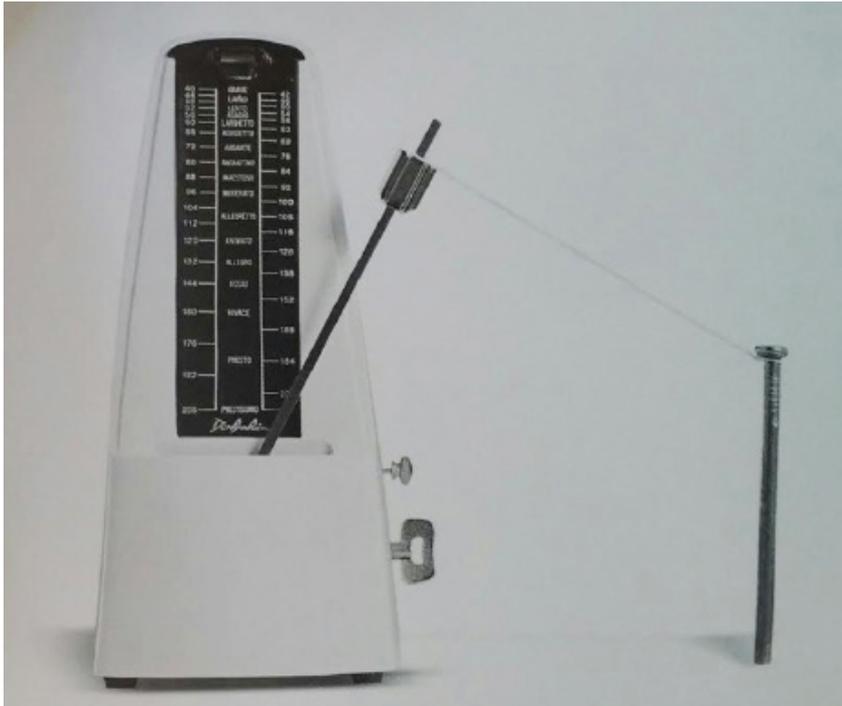
RAMOS, Alexandre Dias (Org.) "Sobre o ofício do curador". *Arte: ensaios e documentos*, vol. 3. Porto Alegre: Zouk, 2010.



/ Respiração, Coletivo Irmãos Guimarães, 2003-2013. Foto: Ismael Monticelli



/ *Invisíveis*, Ana Linnemann, 2007-2008. Foto: Pat Kilgore



/ *Ad libitum*, Alexandre Dacosta. Foto: Marcos Vianna



/ *Serenata inorgânica* da série *Musica de ação*, Alex Hamburger, 2013.
Foto: Fernando Ribeiro



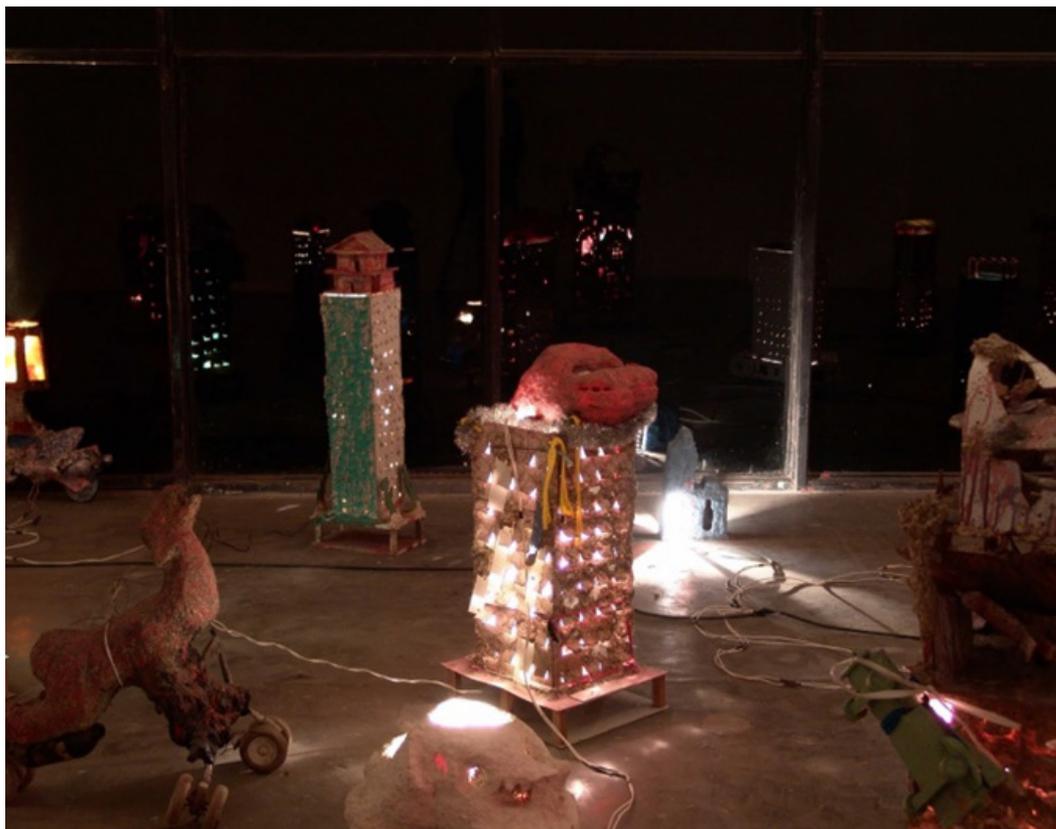
/ *Inventário*. Detalhe de "3", Laura Lima, com desenhos e fotos feitos pela artista como referências para o filme "Cinemashadow"



/ Detalhe de *Arquitetura do Secreto*, Monica Barki, 2017



/ *Nada*, Coletivo Irmãos Guimarães, 2013. Foto: Adriano Guimarães



/ *Puzzlepólis II*, Livia Flores, instalação com objetos de Clóvis Aparecido dos Santos, 2004. Foto: Wilton Montenegro

livro de artista, antiarquivo

/ Luiza Leite

Em contato com o trabalho de artistas-editores em sua estadia em Nova York, na década de 1970, Hélio Oiticica logo percebeu o potencial das publicações de artista como meios de democratização das artes visuais, constatação que ele comunica a Vera Pedrosa por carta: “(...) publicações são coisas tão confortáveis de fazer, fascinantes e portáteis, que dá vontade de não fazer outra coisa” (COELHO, p. 226). Cada vez mais presentes na cena artística das décadas de 1960 e 1970 – seja nos Estados Unidos, Europa ou América Latina –, as obras de artes visuais em formato impresso, ou livros de artista, começaram a figurar como alternativa importante de circulação e exposição. As publicações de Seth Siegelaub e da crítica e curadora Lucy Lippard, em Nova York, bem como os experimentos de artistas que integravam o circuito de correspondências conhecido como arte postal (iniciado por Ray Johnson, do Grupo Fluxus, em 1962, e do qual, no Brasil, o artista pernambucano Paulo Bruscky participou ativamente), constituíram espaços expositivos portáteis e meios de contestação dos procedimentos restritos de curadoria vinculados aos museus e galerias. A preocupação crescente entre os artistas do pós-Segunda Guerra de se retirar do confinamento desses espaços institucionais, considerados excessivamente elitistas e excludentes, foi em parte atendida pelos trabalhos impressos, múltiplos e facilmente transportáveis, que subvertiam as restrições ou condições de visibilidade impostas pelos locais mais consagrados de exposição¹.

¹ *Xerox book*, por exemplo, editado por Seth Siegelaub, em 1968, é uma exposição portátil composta por trabalhos de vinte e cinco páginas de sete artistas visuais, entre os quais os consagrados Carl Andre, Sol LeWitt e

O vínculo das publicações de artista com as artes visuais gerou uma gama de experimentações que envolviam tanto a relação entre texto e imagem como o suporte. Marcados pela intermedialidade², os trabalhos de arte postal prescindiam da mediação de um curador: o artista passou a desempenhar também o papel de editor, multiplicando as possibilidades de leitura, os formatos e modos de ocupação da página. Do panfleto ao *zine*, do cartão postal ao formato sanfona, das técnicas artesanais à impressão em *offset*, a publicação de artista desdobra-se em experimentos gráficos diversos, conseqüentemente expandindo a própria definição de livro (do latim, *codex*). Devido à multiplicidade de experimentos gráficos e visuais, o campo dos livros de artista não se deixa reduzir às classificações. No entanto, diria Vilém Flusser (2010), a especificidade dos códigos que constituem cada linguagem, das imagens tradicionais (desenhos nas cavernas de Lascaux e pinturas, por exemplo) à imagem técnica criada por meio das máquinas, que por sua vez modificaram o lugar reservado à escrita, engendra novas formas de percepção:

Se os sinais gráficos são gravados nos objetos ou aplicados em suas superfícies, isso é simplesmente uma questão técnica. Uma questão de técnica, contudo, nunca é apenas uma questão técnica. (...) Uma consciência em processo de transformação clama por técnicas inovadoras, e uma técnica inovadora transforma a consciência (FLUSSER, 2010, p. 31).

Definidos por sua reprodutibilidade, os livros de artista, em especial a arte postal, acabaram servindo de contraponto a um mercado que conferia excesso de valor às obras assinadas. Passíveis de serialidade, tais impressos não eram facilmente cooptados pelo mercado comercial devido aos valores reduzidos. Se, por um lado, quanto mais aura, mais distância se impõe entre uma obra e seu público (BENJAMIN, 2012), por outro, mais proximidade é gerada entre obra e espectador quando o objeto é múltiplo, reproduzível, produzido a um custo baixo – como os trabalhos de Paulo Bruscky, feitos com panfletos, embalagens de remédio, tecidos e outros materiais encontrados. A experiência de ver/ler/manusear as obras engaja o espectador em uma dimensão mais íntima e tem implicação direta na visibilidade e alcance das publicações, deslocando os trabalhos para os contextos mais informais de circulação, transmissão e recepção:

Para nossas exposições preferíamos espaços alternativos como as calçadas das lojas, por exemplo, assim como áreas com muitos transeuntes,

Robert Morris. Os próprios catálogos passaram a ser considerados desdobramentos das exposições, como no caso das exposições Seattle 557.087 e Vancouver 955.000 (que aconteceram nessas cidades em 1969 e 1970 respectivamente), com curadoria de Lucy Lippard, em que foram lançados envelopes com cartões postais 10 x 15 cm com desenhos dos artistas (como Robert Smithson, Eva Hesse, Walter de Maria e Vito Acconci), a serem expostos em outros locais conforme a vontade de cada leitor/espectador.

2 Dick Higgings foi o primeiro artista a utilizar o termo no ensaio *Intermedia*, publicado em 1966, para designar as atividades interdisciplinares e o trânsito entre mídias que caracterizavam as atividades do Grupo Fluxus. "Assim, as áreas como aquelas compreendidas entre o desenho e a poesia, ou entre a pintura e o teatro, poderiam ser descritas como intermídia" (VENEROSO, 2012, p. 85).

mas qualquer espaço podia ser um espaço para a arte postal. Não estávamos muito preocupados com a preservação. Os trabalhos eram feitos para serem manuseados, passados de mão em mão. A grande conquista do movimento era que se espalhou pelo mundo todo. Dadaísmo, Futurismo, e todos os outros movimentos — até a arte pop — ficaram circunscritos ao contexto de algumas cidades ou alguns países, mas a arte postal era global (BRUSCKY, 2017, s/p).

Surge com isso uma demanda por espaços de venda especialmente dedicados às publicações de artista como a Nook Space, em Chicago, e a Other Books and So, fundada em Amsterdam pelo artista mexicano Ulises Carrión, autor do manifesto *A nova arte de fazer livros*, publicado pela primeira vez em 1975.

A arte postal desempenhou um papel fundamental na proposição de alternativas às formas institucionais de exposição, além de ter sido um meio de expressão fundamental no enfrentamento da censura durante a Ditadura Militar no Brasil. Podemos também buscar compreender a extensão de seu papel político por outro viés, como crítica ao que Michel de Certeau denomina “cultura escriturística”. O livro de artista “é uma sequência de espaços” em vez de receptáculo de palavras, como propõe Ulises Carrión (2011, p. 3) em seu manifesto, e por meio de seus múltiplos arranjos de imagem e texto acaba por desafiar a linearidade e sequencialidade da escrita, valorizando experiências de transmissão do saber e modos de pensar avessos ao logocentrismo. As publicações conhecidas como arte postal, reprodutíveis e evanescentes por serem feitas com materiais baratos, aproximam-se de um regime de visualidade mais conectado com as culturas orais.

AS CULTURAS ORAIS E SUA RELAÇÃO COM A IMAGEM

Em um ensaio sobre Marcel Mauss e Claude Lévi-Strauss, Maurice Merleau-Ponty diz: “A etnologia não é uma especialidade definida por um objeto particular, as sociedades ‘primitivas’; é uma maneira de pensar, aquela que se impõe quando o objeto é ‘outro’ e exige que nós mesmos nos transformemos” (1991, p. 150). Caracterizada desde sua gênese, que remonta ao encontro do europeu com o Novo Mundo, a etnologia constitui um modo de pensar que nasce do contato com a diferença. Ao etnólogo faltam, pelo menos inicialmente, a língua estrangeira e os esquemas conceituais nela enredados para compreender uma sociedade diferente da sua. “Como criar um esclarecimento sobre mundos sociais diferentes quando aquilo de que o pesquisador dispõe são termos pertencentes ao seu próprio idioma?”, pergunta Marilyn Strathern (1990, p. 91). A busca consiste em, segundo Lévi-Strauss, compreender as regras que regem o que é inconsciente ou o que não está escrito em uma determinada cultura. Além de ancorar-se em um território específico, porém, a etnologia é sobretudo — como afirma Merleau-Ponty — um modo de pensar que tem como fundamento a reflexividade e implica necessariamente a cultura daquele que observa.

O que então as culturas orais poderiam nos revelar sobre o lugar das publicações de artista nos contextos ocidentais em que se privilegiam as escriturísticas? As características imagéticas presentes nos mitos e cantos indígenas e sua recepção pelas culturas letradas parecem nos remeter à relação problemática entre a imagem e a escrita discutida por Vilém Flusser (2010), que de modo análogo pode ser compreendida como antagonismo entre a oralidade e a escrita. A relação do Ocidente com os discursos produzidos pelas culturas orais, em geral os exclui dos cânones literários como produções menores, pitorescas. Quando muito os aceita depois de submetidos a uma exegese capaz de decifrá-los. É como se as publicações de artista, um gênero híbrido, que traz a imbricação de duas linguagens distintas (imagem e texto), retomasse a singularidade da linguagem imagética encontrada também nos mitos e cantos indígenas, articulando-a (embora nem sempre) com a escrita, e em arranjos não necessariamente lineares.

Em *A escrita da História* (1982), Michel de Certeau nos oferece uma análise do antagonismo entre a oralidade e a escrita a partir de *História de uma viagem à Terra do Brasil*, um relato da experiência de convívio do calvinista Jean de Léry com os Tupinambá, entre 1556 e 1558, na Baía do Rio de Janeiro. Situado em território estranho, Léry tomou para si a tarefa de converter os índios duplamente, pela escrita e pela religião. O registro ou documento escrito tornou inteligível e legível aquilo que se apresentava como incompreensível ou inconsciente no outro. A operação de entrar em contato com uma cultura cujo tempo seria marcado pela oralidade evanescente tornou-se uma operação de decifração e conseqüente conversão do outro na imagem do europeu. O índio tupinambá, selvagem, sem escrita, sem deus, deveria, por intermédio da alfabetização, abandonar o tempo cíclico e mítico, para ingressar no tempo linear marcado pelo modelo logocêntrico.

Em algumas raras ocasiões Léry se deixa levar pela alteridade, ouvindo os sons dessa língua desconhecida e abandonando momentaneamente o trabalho de decifrar os cantos: “é o momento de encantamento, um instante roubado, uma lembrança fora do texto” (CERTEAU, 1982, p. 215). “O que é um buraco no tempo é a ausência de sentido. O canto aqui *heu, heuaüre*, ou mais adiante *he, hua, hua*, como uma voz faz *rere* ou *tralalá*. Nada disto pode ser transmitido, referido e conservado” (*idem, ibidem*). Mas logo em seguida essa suspensão de sentido é rompida, pois

(...) Léry apela para o “língua” (o intérprete) a fim de ter a tradução de muitas coisas que não pode “compreender”. Efetua-se então, com esta passagem para o sentido, a tarefa que transforma a balada em produto utilizável. Destas vozes, o intérprete hábil, extrai o relato de um dilúvio inicial que é, observa Léry, “aquilo que entre eles existe de mais próximo à Santa Escritura”: retorno ao Ocidente e à escrita, aos quais o presente desta confirmação é trazido dos longínquos litorais Tupi; retorno ao texto cristão e francês, graças aos cuidados conjugados do exegeta e do viajante. O tempo produtivo é recosturado, o engendramento da história

continua, após o corte provocado pelos sobressaltos do coração que reconduz por aí ao instante em que, “inteiramente encantado”, tomado pela voz do outro, o observador se esqueceu de si mesmo (CERTEAU, 1982, p. 215).

Eduardo Viveiros de Castro aponta que a inconstância como característica negativa, que passou inclusive a ser um “traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional” (2002, p.187), é fruto de uma apreensão equivocada das cosmologias indígenas em que a relação com a alteridade é dotada de um valor específico. Em muitos mitos tupi, os brancos, bem como alguns deuses e animais, tais como as cobras, associadas à troca de pele, dispõem da ciência divina da não-mortalidade. Aliás, a troca de pele como “signo ou instrumento de imortalidade é central na cosmologia de vários grupos Tupi contemporâneos” (*idem*, p. 205). Para os índios, a figura do branco representou uma possibilidade (almejada) de autotransfiguração. Portanto, ligadas à ideia de alteridade estão a plasticidade e a permeabilidade à diferença, características do pensamento indígena, em geral qualificadas pejorativamente:

A inconstância da alma selvagem, em seu momento de abertura, é a expressão de um modo de ser onde “é a troca, não a identidade, o valor fundamental a ser afirmado”, para relembrar-nos a profunda reflexão de [James] Clifford. Afinidade relacional, portanto, não identidade substancial, era o valor a ser afirmado (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 206).

Fosse por meio da devoração dos inimigos (antropofagia) ou da apropriação ideológica (deixando-se catequizar), o que estava em jogo para os índios era um mesmo mecanismo: “absorver o outro e, neste processo, alterar-se. Deuses, inimigos europeus eram figuras da afinidade potencial, modalizações de uma alteridade que atraía e devia ser atraída; uma alteridade sem a qual o mundo soçobriaria na indiferença e na paralisia” (*idem*, p. 207). A “voracidade ideológica” (*idem, ibidem*) demonstrada pelo índio em relação ao branco se relaciona antes com o próprio ato de transformação. A alteridade aqui se torna um valor em si. Não se trata de obter uma nova identidade, fixa, reificada, permanente. A apropriação do outro é um modo de relação, um meio de troca. Não é à toa que Mário de Andrade jocosamente qualificou seu personagem mais célebre, Macunaíma, como “um herói sem caráter”. A expressão tanto pode qualificar positivamente um personagem que não tem forma fixa, que é aberto à troca, capaz de se modificar de acordo com as circunstâncias e ao sabor do vento, como criticar, na perspectiva do olhar etnocêntrico, o que é inconstante e não confiável.

Os europeus, por outro lado, estariam interessados em reconhecer sua própria imagem na alteridade, fazendo operar o retorno do outro ao mesmo (CERTEAU, 2006). Pode-se dizer que se levamos em consideração a especificidade da relação do índio com a alteridade, os bárbaros não seriam os antropófagos e sim os europeus, incapazes de lidar com a diferença sem almejar seu aniquilamento ou exclusão:

Enquanto as sociedades ocidentais modernas inventaram um modelo de comportamento que requer a simples eliminação da alteridade, as sociedades que praticaram o canibalismo ritual empenharam-se em assimilar o outro mediante sua ingestão física e simbólica (ROCHA, 2006, p. 174).

A alteridade a ser aniquilada é representada sobretudo pela presença da voz evanescente, da palavra oral que não se deixa fixar, que se mostra atrelada ao instante presente, ancorada no corpo, respaldada pelo ritmo, dependente do ato de enunciação, e alheia ao tempo do trabalho e do progresso. A oralidade produz imagens que, embora não sejam preservadas por meio da escrita, se fazem lembrar por serem narradas numa língua própria – “dos antigos”, segundo muitos pajés – diferente daquela reservada às tarefas cotidianas. Essas imagens, construídas por meio de recursos sintáticos que, não estivéssemos falando de culturas não ocidentais, poderíamos chamar de poéticas, replicam-se também na superfície dos corpos, em forma de desenhos, ou assumem aspectos performativos na dança e nos adereços.

O “progresso” é de tipo escriturístico. De modos os mais diversos, define-se, portanto, pela oralidade (ou como oralidade) aquilo de que uma prática “legítima” – científica, política, escolar, etc. – deve distinguir-se. Oral é aquilo que não contribui para o progresso; e, reciprocamente, “escriturístico” aquilo que se aparta do mundo mágico das vozes e da tradição. [...] Da mesma forma, também, se poderiam ler, nos frontões da modernidade, inscrições como: “Aqui, trabalhar é escrever” ou “Aqui só se compreende aquilo que se escreve”. Esta é a lei interna daquilo que se constituiu como “ocidental” (CERTEAU, 1994, pp. 224-25).

O empenho de decifração e conversão demonstrado por Léry estaria, segundo Certeau, relacionado ao projeto escriturístico ocidental. Também relacionado a esse mesmo procedimento de conversão seria o tratamento conferido por representantes do duto saber às fábulas e outras modalidades de produção oral ligadas às camadas populares e iletradas. “Essas diferentes ‘heterologias’ (ou ciências do outro) têm como traço comum o projeto de *escrever a voz*. O que fala de longe deve encontrar um lugar no texto” (CERTEAU, 1994, p. 254. Grifos originais). Consideradas de complexidade e valor inferiores pelos defensores da cultura normativa e letrada, as fábulas seriam ecos dessas vozes longínquas, atestados das falhas desse projeto de conversão da voz em texto, da imagem em escrita:

A fala renasce *ao lado*, vinda de um além das fronteiras atingidas pela expansão da empresa escriturística. Uma *outra* coisa ainda fala, e ela se apresenta aos senhores sob as figuras diversas do não-trabalho – o selvagem, o louco, a criança, até mesmo a mulher – depois, recapitulando muitas vezes as precedentes, sob a forma de uma voz ou dos gritos do Povo excluído da escrita (...). Eis então que um falar se desprende ou se mantém, mas como aquilo que escapa à dominação de uma economia

sociocultural, à organização de uma razão, à escolarização obrigatória, ao poder de uma elite e, enfim, ao controle da consciência esclarecida (CERTEAU, 1994, p. 252. Grifos originais).

Uma vez retomada a fala daqueles que ocupam entre nós a posição do outro (selvagem, religioso, louco, infante ou popular) na forma da fábula, é preciso afirmar que eles não sabem o que dizem, que falam quando deveriam escrever, que se entretêm com festas, danças e outras atividades sem sentido quando deveriam estar engajados no trabalho, no tempo produtivo:

Quando séria, a análise esclarecida ou sábia supõe certamente que algo essencial se anuncia no mito do selvagem, nos dogmas do crente, no balbuciar da criança, nas palavras do sonho ou nas conversas gnômicas do povo, mas postula também que essas palavras não conhecem o que dizem de essencial. A “fábula” é portanto uma palavra plena, mas que deve esperar a exegese erudita para que se torne “explícito” o que ela diz “implicitamente” (*idem*, p. 254).

Embora não sejam facilmente decifráveis e demandem um exercício outro de leitura, as publicações de artista de fato conquistaram um lugar de legitimidade, uma vez inseridas no campo das artes. O vínculo com os materiais perecíveis e a desmistificação do caráter de obra insubstituível parecem aproximar essas publicações das culturas originalmente orais, dadas as especificidades culturais de cada povo, evidentemente. Espera-se que a arte postal circule, que, em certa medida avessa ao escrutínio ou exegese, pereça, se perca, escape da lógica do acúmulo, sem que isso provoque sensação de dano ou sentimento de perda. Talvez, devido à diversidade de tamanhos, formatos e combinações entre imagem e texto, seja tão difícil classificar os livros de artista nos acervos e bibliotecas. Quem sabe não tenham, afinal, vocação para os arquivos e continuem, mesmo quando objetos de estudo, a interpelar a lógica produtiva atrelada aos livros tradicionais, em formato de códice?

/ Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". *Benjamin e a obra de arte*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012.
- BRUSCKY, Paulo. "Paulo Bruscky by Antonio Sergio Bessa", *Bomb Magazine*, vol. 125, outono 2013. Disponível em: <<http://bombmagazine.org/article/7335/paulo-bruscky>>. Acesso em: 10 agosto 2017.
- CARRIÓN, ULISES. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- COELHO, Frederico. *Livro ou livro-me – os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- FLUSSER, Vilém. *A Escrita*. São Paulo: Annablume, 2010.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- ROCHA, João Cezar de Castro. "Antropofagia como visão do mundo. Um paradigma teórico da alteridade - notas de pesquisa". JOBIM, José Luís; PELOSO, Silvano (Orgs.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições/ Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006.
- STRATHERN, Marilyn. "Out of context: the persuasive fictions of anthropology". MANGANARO, Marc. *Modernist Anthropology*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. "Palavras e imagens em livros de artista". Pós, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 2, nº 3, maio, 2012 .
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.



/ Ulises Carrión, Auto-retrato, 1980

OS AUTORES /

/ Livia Flores

Artista plástica e professora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ) e Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ). Coordena projetos de pesquisa com ênfase em temas como arte contemporânea, filme, instalações cinemáticas, intervenções urbanas e poéticas negativas.

/ Alessandra Vannucci

Diretora teatral, dramaturga e professora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ). Desenvolve pesquisa sobre artistas viajantes, a cena expandida em espaço público, táticas de ativismo estético, além de realizar projetos de criação teatral em presídios, escolas e comunidades a partir da obra de Augusto Boal.

/ Daniel Marques da Silva

Professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atualmente está cedido por meio de Acordo de Cooperação Técnica ao Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ). Desenvolve pesquisa em torno das Artes Cênicas, em especial sobre o trabalho do ator, a arte do palhaço, circo, comicidade, teatro brasileiro, teatro musicado e cultura popular.

/ Jacyan Castilho

Diretora teatral, bailarina, atriz e professora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ), do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas (PPGEAC/UNIRIO) e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Dedicase atualmente aos seguintes temas de pesquisa ligados à Interpretação Teatral: artes do movimento, interpretação, musicalidade da cena, consciência corporal, Educação Somática e Análise Laban do Movimento.

/ Carmem Gadelha

Professora do Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ). Seus interesses recaem sobre temas como crítica teatral, dramaturgia, teatro, contemporaneidade, representação, subjetividade. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa "O trágico e a cena contemporânea".

/ Fernando Gerheim

Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/UFRJ). Desenvolve pesquisa sobre comunicação, artes, literatura e cinema, temas que se desdobraram no projeto "Vídeo cinefágico: apropriações do cinema e da imagem informática".

/ Elizabeth Jacob

Atual coordenadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ) e professora do Curso de Comunicação Social – Design (EBA/UFRJ). Realiza pesquisa nas áreas de Cinema, Design, História e Teoria da Arte e do Design, especialmente em torno de temas como a construção da visualidade no cinema expandido e as relações entre espaço público, performance e ativismo.

/ Teresa Bastos

Professora da Escola de Comunicação (ECO/UFRJ) onde leciona na Graduação e também no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ). Desenvolve pesquisa relacionada ao campo da fotografia, com ênfase sobre o *portrait* fotográfico e seus desdobramentos contemporâneos, que incluem as conexões entre a imagem, o teatro e a performance.

/ Sonia Salcedo del Castillo

Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ), atua na comissão curatorial do Centro de Artes Visuais da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e é professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Tem experiência nas áreas das Artes e Arquitetura, com ênfase em Expografia da Arte Contemporânea e nos seguintes temas: crítica e recepção da obra de arte, teorias e práticas artísticas e curatoriais, exposição e história da arte, arquitetura de museus e design de exposições.

/ Luiza Leite

Pós-Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ). Desenvolve pesquisa em torno das publicações de artista e do circuito independente de arte impressa, com ênfase nas relações entre prática editorial, estratégias situadas de escrita, performance, modos autônomos de circulação e tradução entre suportes como procedimento de criação.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação	
Arte: Cena crítica Carmem Gadelha e Luiza Leite [orgs.] Rio de Janeiro: Circuito, 2018. E-book: 150 p.	
ISBN 978-85-9582-019-7	
1. Arte brasileira 2. Arte contemporânea I. Gadelha, Carmem. II. Leite, Luiza.	
7.036	CDD 700
Índices para catálogo sistemático:	
1. Arte contemporânea brasileira	709.81

Realização
PPGAC/ECO/UFRJ

Organização
Carmem Gadelha e Luiza Leite

Revisão
Angela Melim

Textos
Livia Flores, Alessandra Vannucci,
Daniel Marques da Silva, Jacyan Castilho,
Carmem Gadelha, Fernando Gerheim,
André Parente, Elizabeth Jacob, Teresa Bastos,
Sonia Salcedo del Castillo e Luiza Leite

Capa
Tatiana Podlubny

Projeto gráfico
Lucas Sargentelli

Coordenação editorial
Renato Rezende

DISTRIBUIÇÃO GRATUITA / PROIBIDA A COMERCIALIZAÇÃO

