

CONCINNITAS

REVISTA DO INSTITUTO DE ARTES DA UERJ



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Reitor Nival Nunes de Almeida

Vice-Reitor Ronaldo Martins Lauria

Sub-Reitora de Graduação Raquel Villardi

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa Albanita de Oliveira

Sub-Reitora de Extensão e Cultura Maria Georgina Washington

Diretora do Centro de Educação e Humanidades Maricélia Bispo

Diretor do Instituto de Artes Ricardo Basbaum

Vice-Diretora do Instituto de Artes Maria Lúcia Galvão

Concinnitas

Revista do Instituto de Artes da UERJ

Conselho Consultivo

Afonso Marques dos Santos UFRJ (*in memoriam*)

Arlindo Machado USP / PUC-SP

Carlos Zilio UFRJ

Christine Mello FAAP

Eduardo Kac Art Institute of Chicago

Evandro Salles Artista plástico e crítico de arte

Gilles Tiberghien Paris I

Gustavo Bonfim PUC-RJ

Héllo Ferverza UFRGS

Hugo Segawa USP

Kátia Maciel UFRJ

Lorenzo Mammi USP

Luciano Migliaccio USP

Manuel Salgado UERJ

Márcia Gonçalves UERJ

Maria Beatriz de Medeiros UnB

Mário Ramiro USP

Michael Asbury Camberwell College of Art

Milton Machado UFRJ

Nuno Santos Pinheiro Fac. de Arq. de Lisboa

Paulo Sérgio Duarte UCAM

Rafael Cardoso Denis PUC-RJ

Renato Cohen PUC-SP (*in memoriam*)

Rodrigo Naves CEBRAP

Rogério Luz UFRJ

Sônia Gomes Pereira UFRJ

Thomaz Brum PUC-RJ

Vitor Hugo Adler Pereira UERJ

Editora

Sheila Cabo Geraldo UERJ

Conselho Editorial

Alberto Cipriuk ART-UERJ / PUC-RJ

Cristina Salgado ART-UERJ / PUC-RJ

Gustavo Schnoor ART-UERJ (*in memoriam*)

Isabela Nascimento Frade ART-UERJ

Jorge Luiz Cruz ART-UERJ

Luis Andrade ART-UERJ

Maria de Cássia Frade ART-UERJ

Maria Luiza Saboya Sadi ART-UERJ

Ricardo Basbaum ART-UERJ

Roberto Conduru ART-UERJ

Vera Beatriz Siqueira ART-UERJ

Equipe de Produção

Álvaro Abreu UERJ

Claudia Cerqueira UERJ

Igor Valente UERJ

Letícia Galm UERJ

Rebeca Rasel UERJ

5	Apresentação
6	Olu Oguibe O fardo da curadoria
18	Jens Hoffmann A exposição como trabalho de arte
30	Roberto Conduru Transparência opaca
36	Paulo Sergio Duarte O espetáculo do fetiche
38	Marilúcia Bottallo A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus
55	Anna Bella Geiger Portfólio
65	Sheila Cabo Conversa com Anna Bella Geiger
68	Jorge Luiz Antonio Entrevista com Chris Funkhouser
82	Ivana Monteiro Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga
96	Nanci de Freitas A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”
130	Carolin Overhoff Ferreira Nelson Rodrigues adaptado: <i>Gêmeas</i> , de Andrucha Waddington, e a dupla face da transgressão rodrigueana
150	Lucio Agra Renato Cohen, memória afetiva 1.0
156	Renato Cohen <i>Performance</i> e telepresença - comunicação interativa nas redes
167	Allan Kaprow A educação do an-artista II
182	Ricardo Chen Tomie Ohtake e a trama espiritual da arte brasileira
186	Cláudio Volkart Crueldade e tragédia na <i>Medéia</i> de Eurípides: as encenações do Centro de Pesquisa Teatral e do Teatro do Pequeno Gesto
195	Rebeca Rasel O espaço possível
197	Abstracts
199	Normas para publicação

Revisão

Maria Helena Torres

Tradução

Escritório Modelo de Tradução Ana Cristina César - IL-UERJ

Projeto Gráfico

Eliane Bettocchi

Diagramação

Lygia Santiago

Produção Gráfica

Editora 7 Letras

Capa

Anna Bella Geiger. *O pão nosso de cada dia*, 1978

Foto: Januário Garcia

Quarta capa

Laura Lima. *Cobra - Cut Piece*, 2001

Gêmeas, Andrucha Waddington, 1999

Catlogação na fonte**UERJ/REDE SIRIUS/PROTEC**

C744

Concinnitas: arte, cultura e pensamento / Jorge Luiz Cruz, ed.

- Vol. 0, n. 0 (nov. 1997)-

Rio de Janeiro:

UERJ, DEART, 1997-

v.

Assumi a editoria a partir do vol.4 n.1 Sheila Cabo Geraldo.

Semestral

ISSN 1415-2681

1. Arte - Periódicos. 2. Cultura - Periódicos. I. Cruz, Jorge Luiz. II. Geraldo, Sheila Cabo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes.

CDU 007

2004

Concinnitas é uma publicação semestral do Instituto de Artes/ART, com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ.

Os artigos são de responsabilidade dos autores e não refletem a opinião do conselho editorial.

Concinnitas [<http://www2.uerj.br/~revarte>]

A revista *Concinnitas* é uma publicação semestral do Instituto de Artes da UERJ e tem como uma de suas metas trazer um debate específico a cada edição. Para esta que agora trazemos a público, o conselho editorial propôs a composição de um dossiê que pudesse levantar discussões sobre a função do curador, especialmente a que vem sendo desempenhada no circuito contemporâneo de arte. Os cinco ensaios que integram o dossiê, de modo geral, partem da constatação de que houve um destaque especial para a figura do curador nos últimos 20 ou 30 anos, passando sua tarefa de manutenção, conservação e exibição de acervos para a de idealização de exposições, o que inclui uma atuação social diretamente associada às instituições. Traduzindo posicionamentos, mas também elaborando perguntas e algumas respostas, o conjunto contém os textos de Marilúcia Bottallo, Olu Oguibe, Jens Hoffmann, Roberto Conduru e Paulo Sergio Duarte, que gentilmente os cederam.

Como vem acontecendo desde seu primeiro número, *Concinnitas* convida um artista a montar um portfólio para ser encartado na edição. Solicitamos agora a participação de Anna Bella Geiger, que foi artista visitante do Departamento de Linguagens Artísticas do Instituto de Artes, em 2003/2004, e com quem tivemos a grata oportunidade de conversar por longas e prazerosas horas. O conjunto de obras, por ela selecionadas, revela uma insistente proximidade de sua produção com a discussão teórica e nos faz compreender melhor não só a trajetória da artista, como a da arte no Brasil nos últimos 30 anos. Desse conjunto escolhemos uma das fotos de *O pão nosso de cada dia*, um trabalho de 1978, que editamos na capa.

De *Concinnitas* 6 ainda faz parte o artigo *Performance e telepresença*, que Renato Cohen nos enviou pouco antes de falecer. Para dividir conosco uma homenagem a ele, convidamos o artista e teórico Lucio Agra, cujo texto emocionado agradecemos. Nesta edição também temos a satisfação de publicar a entrevista de Jorge Luiz Antonio com o poeta multimidiático Chris Funkhouser, que esteve no Brasil em 2003, bem como os artigos que nos foram encaminhados por Ivana Monteiro, Nanci de Freitas e Carolin Overhoff Ferreira.

A tradução da segunda parte do texto *A educação do an-artista*, de Allan Kaprow, e as resenhas elaboradas por alunos de graduação do Instituto de Artes, que fecham esta edição, são parte do projeto de formação de artistas, teóricos e público, que a editoria considera fundante do conceito da publicação.



Formas de pensar, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA, Buenos Aires, 2004 (Vista geral da exposição)
Foto: Ricardo Basbaum

O fardo da curadoria¹

Olu Oguibe*

O artigo aborda o surgimento da figura do curador e seu papel como agente cultural no contexto da história da arte, desde meados do século XX até o cenário atual. Tratando dos antecedentes históricos que envolvem a questão da curadoria, o autor classifica e analisa possíveis configurações para o trabalho do curador dentro do cenário da arte contemporânea, suscitando contribuições e obstáculos do impulso curatorial no processo de definição do gosto e na intermediação entre os artistas, obras e sociedade.

Curadoria, arte contemporânea, art establishment.

Na segunda metade do século XX surgiu uma nova figura, na posição de agente cultural influente, que acabaria por roubar de modo eficaz a posição suprema da crítica e do historiador da arte no discurso da arte contemporânea. A figura era a do curador, diretor ou comissário de exposições. Entre os anos 70 e 90, à medida que os acadêmicos e críticos se tornaram menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista – especialmente na cultura metropolitana –, o curador começou cada vez mais a definir a natureza e a direção do gosto na arte contemporânea – tanto assim que, na virada para o século XXI, o curador passa então a representar a figura mais temida e talvez a mais odiada da arte contemporânea.

Antes do período mencionado, o curador era principalmente um agente provinciano com uma referência estrutural limitada, etnocêntrica, e também excêntrica, sustentada pela autoridade da qualificação e especialização acadêmica. O curador de arte contemporânea era um historiador da arte ou alguém com uma qualificação em arte, história da arte ou estética, que na trajetória de seu treinamento e carreira se interessou especialmente por um aspecto do período ao qual se dedicou, destinando seu tempo ao estudo do trabalho produzido de uma forma ou técnica específica, tal como pintura, desenho ou gravura, e, geralmente, tinha uma especialização em determinada área geográfica. Esse conhecimento específico também condenou o curador ao vínculo e dependência institucionais, além dos quais o único recurso possível era um emprego na academia. Ao final do século XX, entretanto, a autoridade do curador de arte contemporânea mudou sua base da qualificação acadêmica e especialização erudita para habilidades empresariais.

* Olu Oguibe é artista, crítico e curador. É professor associado de Arte e História da Arte da University of Connecticut. Realizou projetos de curadoria para importantes museus e galerias, entre as quais a Tate Gallery, Londres e o Museo de la Ciudad, Cidade do México. Seu trabalho tem sido exibido ao redor do mundo, em exposições individuais e coletivas, incluindo as Bienais de Johannesburg, Havana e Busan. É atualmente curador da seção "Américas" para a Bienal de Luanda, em 2005. Seu mais recente livro publicado é *The Culture Game* (University of Minnesota Press, 2004).

Revisão Técnica de Ricardo Basbaum.

¹ Rascunho de um ensaio apresentado no simpósio internacional sobre arte contemporânea, na Cidade do México, em 25 de janeiro de 2002. Gostaria de agradecer a Ery Camara, Marta Palau, Guillermo Santamarina, Miguel Angel Rios, Teresa Serrano e Stac, que em épocas diversas e com habilidades diferentes tornaram possíveis minha visita e o trabalho com pessoas no México.

Publicado com permissão do autor. (NE)

Essas habilidades incluem desde um conhecimento mais amplo, mas também superficial, da área de interesse – apesar de ainda dentro de limites geográficos – até o domínio das idiossincrasias atuais do jogo da cultura global. Hoje, o curador de arte contemporânea possui um diploma em ciências sociais, é capaz de manter uma conversa sobre diversos tópicos além da vida e idiossincrasias de um único artista morto, goza da companhia de um amplo círculo de indivíduos que trabalham em mais do que apenas nas artes visuais e facilmente reivindica um lugar entre os mais visíveis “destaques da sociedade” de sua geração. O curador da arte contemporânea é uma parte sólida do circuito de moda Hugo Boss.

A profissão de curador na arte contemporânea foi diversificada e ampliada para fora da estrita, e possivelmente obrigatória, associação institucional que a caracterizou nas décadas anteriores. Novos espaços e áreas de prática surgiram, incluindo, por exemplo, aqueles que hoje são ocupados de uma forma mais significativa pelo curador independente ou viajante,² o qual é mais livremente conectado a galeria, museu ou coleção, podendo ainda agenciar projetos de mercado ou consultoria para essas instituições, além de perseguir projetos fora da esfera institucional. Isso significa que o curador agora pode existir e atuar sem a reputação e o estigma da instituição, dependendo, contudo, de instituições a fim de concretizar seus projetos.

É também possível hoje observar o curador em um número variado de configurações ou papéis, cada qual com diferentes atitudes em relação ao empreendimento da curadoria, estratégias variáveis de compromisso com a arte contemporânea e diversas implicações para com o destino e direção da arte e da prática artística, e das amplas estruturas e manifestações da cultura contemporânea. Vamos analisar agora alguns desses aspectos.

A primeira e mais tradicional dessas configurações talvez seja a do curador como burocrata, que se ajusta bem ao retrato convencional do curador institucional já mencionado. Como autoridade e funcionário institucional, o curador burocrata é fiel a dois fatores principais: primeiro, à instituição empregadora; segundo, à arte, a qual define a área de especialidade e devoção. Alguns argumentariam que existe um terceiro fator de lealdade: nomeadamente, o público. Mas isso é discutível, já que o interesse institucional abrange e ofusca essa preocupação, pois vê o público composto por patronos ou clientes e, portanto, assume a responsabilidade por sua definição nos termos corporativos apropriados. A fidelidade do curador ao público é, portanto, predeterminada pela definição institucional de público espectador.³ Em sua essência, o curador burocrata tem suas obrigações básicas determinadas por exigências institucionais: ir ao encontro dos interesses do museu, galeria ou coleção; localizar a melhor, mais promissora ou quase sempre mais popular

2 No original, “independent or roving curator”. (NRT)

3 No original, “viewership”. (NRT)



Olu Oguibe. *Intervenção improvisada e útil*, Loiza, Porto Rico, 2002 (Realizada durante o evento PR02)

obra de arte para aquisição pela instituição; montar o mais popular ou o mais bem sucedido *display* para a instituição e, relacionado a este último ponto, especialmente hoje, atrair o maior público para o museu, galeria ou coleção e tê-lo “formando filas ao redor do quarteirão” – para citar um funcionário do Brooklyn Museum em Nova York. Em segundo plano em relação a tudo isso, está a lealdade pessoal do curador à obra de arte, que pode tomar a forma de uma defesa quase clandestina em que o curador burocrata luta para assegurar que a atenção e os recursos das instituições sejam aplicados em trabalhos e em artistas que são de seu interesse. Com efeito, quanto maior o poder que o curador burocrata exerce dentro da instituição, maiores serão o interesse e o compromisso da instituição para com aqueles trabalhos e artistas que o curador apóia; e quanto mais poderosa for a instituição, é claro, maiores serão as possibilidades de que tais trabalhos e tais artistas se tornem mais visíveis, mais próximos da legitimação e mesmo de sua canonização. Além disso, o fato de haver pouquíssimos curadores nessa posição de influência considerável significa que o círculo de artistas com possibilidade de acesso a sua promoção é particularmente pequeno, o que explica, de modo significativo, as tradicionais circunferências do jogo de canonização na arte contemporânea.

Seguindo de perto o que foi expresso acima, apesar de geralmente sem vinculação institucional, talvez também possamos identificar o curador no papel de *connaissanceur*, o colecionador especialista e excêntrico cuja atração por uma forma particular ou trabalho, ou grupo de artistas é tão irracional quanto fielmente constante. Esse curador pode ou não trabalhar para alguma instituição ou desenvolver apenas os próprios interesses. O curador *connaissanceur* monta um conjunto de obras conforme seus interesses e dedica-se obstinadamente a trazer-lhe visibilidade e publicidade a qualquer custo. Nesse caso, a fidelidade do curador é bem definida e situa-se quase inteiramente na obra e em si próprio; o apoio dirigido do curador ao trabalho e aos artistas é inextricavelmente ligado a sua própria necessidade de projetar um sentido de bom gosto e manifestar esclarecimento. Às vezes, esse desejo de distinção impulsiona o curador em direção a artistas e obras de arte que não são populares, bem-sucedidos ou amplamente reconhecidos, mas, apesar disso, são distintos e peculiares, o que os define como estando à parte em relação aos demais. Tal curador, então, considera sua obrigação e responsabilidade eternas trazer esclarecimentos aos outros, colocando-os a par dessa área de gosto única e especial. Nesse sentido, o curador *connaissanceur* é como um explorador, um descobridor, um pioneiro cujas descobertas foram feitas para redefinir o gosto contemporâneo.

Talvez não haja um jeito melhor para ilustrar a figura do curador *connaissanceur* do que com o exemplo do curador francês André Magnin, um colega que esteve ligado de forma complexa à arte contemporânea africana nos últimos 15 anos e,

junto com seus patronos ricos e poderosos, tem sido responsável por trazer uma enorme – e muitas vezes problemática e questionável – visibilidade a um punhado de artistas africanos que se tornaram muito conhecidos no mundo de hoje da arte contemporânea. O mais importante entre eles é o fotógrafo Seydou Keita, falecido recentemente. Como curador *connaisseur*, o principal interesse de Magnin é a arte produzida por artistas autodidatas ou artistas sem treinamento na academia, e esse interesse quase peculiar vem de uma idéia antiga e particularmente européia acerca do ideal do nativo criativo, o nobre selvagem ainda não contaminado ou corrompido pelo contato com a civilização, isto é, pela Europa ou pelos modos do homem branco. Esse artista nobre selvagem é melhor se for não educado ou analfabeto, não orientado nos caminhos da sociedade urbana moderna, não familiarizado com as formas globais contemporâneas, estratégias e discursos da arte e, mais importante, se não estiver disponível para falar ou viajar. Na avaliação de Magnin, como outros antes dele, a África é o lugar onde esse artista será talvez mais facilmente encontrado. Entretanto, a verdade, é claro, é que esse artista nobre e bruto, isolado do mundo moderno e completamente protegido da contaminação da modernidade, não existe, e já que esse artista não existe, tem que ser inventado – e essa invenção acontece mediante o complexo mecanismo expositivo e discursivo disponível para o curador. Durante o período em que esteve engajado com a preocupação do “descobrimento” e promoção dos artistas “nobres selvagens” da África, esse curador *connaisseur* e explorador pioneiro não desperdiçou energia ou gastos na construção de um discurso ao redor desses artistas e de suas obras, pela incansável orquestração de exposições de sua coleção em espaços geralmente de prestígio, quase sempre se oferecendo para pagar por tais exposições e chamando atenção crítica para as obras desses artistas; além disso, o que é bem mais perena, gerando literatura e documentação acerca dos trabalhos e artistas. Magnin tem sido bem-sucedido e hoje merece crédito pelo amplo reconhecimento dos trabalhos de artistas que, antes de sua intervenção, talvez fossem reconhecidos e tivessem alguma visibilidade dentro das sociedades ou culturas onde atuavam, mas não tinham a oportunidade, facilidade ou de fato a aspiração a obter o reconhecimento global e a visibilidade trazida a eles por seu trabalho. Devemos ainda creditar Magnin por não menos do que seis monografias e livros sobre esses artistas.

Como já disse, o objetivo do curador *connaisseur* é definir-se como diferente dos outros, mas ainda tentar não somente ampliar, mas redefinir a direção do gosto. O curador *connaisseur* compreende como responsabilidade sua gerar conhecimento sobre os trabalhos e artistas favorecidos, e causar a impressão no público de que eles representam o mais refinado e culto em termos de gosto – de que ao menos indicam a última e certa direção da cultura. Seu chamado curatorial visa, portanto, apresentar as jóias ocultas de suas descobertas e garantir que serão apreciadas, consumidas e elevadas aos padrões

culturais da época, mas não sem passar pelo prisma do entendimento de gosto do descobridor. Apesar de a preferência do curador *connaisseur* ser baseada em um desejo egoísta e apesar de tais desejos serem freqüentemente problemáticos e questionáveis, em sua leitura enviesada do mundo – como no caso da construção, por Magnin, da validade na arte contemporânea africana –, tal defesa é, todavia, apaixonada e geralmente alcança um nível de sucesso, e talvez seja até benéfica para os artistas favorecidos e suas obras. No caso específico do curador Magnin, aqueles artistas que desfrutaram de sua preferência também se beneficiaram com mudanças repentinas em seus destinos, em termos de visibilidade internacional, trazendo um nível de valor sem precedentes na apreciação de suas obras e um esforço dedicado para inscrever suas práticas na história da arte. Tudo isso talvez não tivesse se dado assim, sem esse apoio.

Claro que se questiona seriamente a futilidade ideológica que conduz tal apoio, como no caso do Sr. Magnin, e os perigos que advêm de tamanha futilidade, pois, quando o apoio óbvio, poderoso e eficaz da curadoria é cúmplice na disseminação de idéias problemáticas sobre certas sociedades e culturas, também aumenta o risco de que elas contornem uma maior compreensão acerca de tais sociedades e culturas. Já que o curador *connaisseur* intermedeia o contato entre artistas e obras de interesse, as culturas e a sociedade, assim como com um público sem qualquer familiaridade com elas, e já que se dedica a reformatar os contornos do gosto para adequá-lo a suas descobertas, com o tempo e na ausência de contestação, o público começa a aceitar sua autoridade. O curador torna-se um árbitro do gosto ainda mais poderoso por causa de sua autoridade inquestionável. Além disso, devido à habilidade do curador *connaisseur* de trazer visibilidade ao trabalho e aos artistas de seu interesse, às vezes eles se tornam capazes de influenciar a direção da produção artística. Já que sua definição de formas válidas se prende à aceitação, ao reconhecimento e às vezes ao sucesso financeiro, a produção dos artistas começa a oscilar na direção de tais formas, e pode emergir um estilo totalmente novo, conduzido por essas definições de viabilidade e validade. O curador torna-se uma influência dúbia sobre a cultura.

Enquanto o curador *connaisseur* parece ser impulsionado por um senso egoísta de destino, há um terceiro tipo de curador que é conduzido, talvez, por desejos menos pessoais, o curador como corretor cultural.⁴ Como o curador *connaisseur*, o curador corretor cultural emprega seus conhecimentos, autoridade e contatos direcionando-os à arte e aos artistas, que podem não ter acesso imediato aos patronos ou ao público, de modo a fixar-se no papel de agenciador cultural intermediário. O curador corretor cultural às vezes não possui vínculo institucional regular e, como o *connaisseur*, aprecia a mobilidade entre os espaços dos patronos, do público e de legitimação, e as regiões de intimidade da produção artística. Tem um olho aguçado para as obras de arte viáveis, um instinto para artistas agradáveis, um impulso natural acerca dos caminhos do gosto ou de demandas populares e

4 No original "the curator as culture broker". (NRT)

uma mente empresarial rápida, capaz de inserir tais trabalhos nas correntes de reconhecimento e demanda. O curador corretor cultural, portanto, tem o instinto do galerista, a mobilidade e flexibilidade do empresário e a ousadia do agente publicitário corporativo; sua compreensão das idiossincrasias do gosto e das frivolidades do patrocínio não apenas ajuda a divinizar aquelas idiossincrasias e frivolidades, mas também a tomá-las vantajosas. Para o curador corretor cultural, diferentemente do curador burocrata ou *connaissanceur*, há pouca ou quase nenhuma ligação com o trabalho ou com o artista além do interesse fugaz do agente de negócios, que pode influenciar um pequeno nicho de gosto ou chegar perto de mudar as inclinações culturais de todo um *zeitgeist* como consequência apenas do potencial de visibilidade. Para ser bem-sucedido, o curador corretor cultural deve insinuar-se pelos espaços e locações certos, sejam comitês de aquisição institucionais ou os corações e mentes da máquina crítica; também deve obter alguma confiança dos artistas ou um relacionamento de dependência prontamente acordado devido a seu prontuário de bem-sucedidos apoios, mesmo se tal confiança for conflituosa. Na realidade, o curador corretor cultural é o mais moderno e atualizado mestre⁵ no mecanismo de visibilidade e pode usar, onde for possível, esse mecanismo num jogo discricionário para validar ou desqualificar artistas e obras. Como um hábil navegador da faixa da cultura, o curador corretor cultural é uma figura poderosa principalmente entre artistas, que talvez o concebam como uma inevitável porta de entrada para a visibilidade, como a figura de Cristo declarando “pois eu sou o caminho, a verdade e a vida, e nenhum artista participará de mostra em museu, bienal ou trienal se não por meu intermédio”. É por essa razão que o curador corretor cultural tem sido descrito como o papa da arte contemporânea e mitificado como a figura com a varinha de condão, cujo reconhecimento pode assegurar sucesso para o artista talentoso e experiente. É também nesse papel que muitos dos curadores internacionais têm-se manifestado hoje, com imensas redes de contato, infra-estrutura, lealdades e dádivas, tudo cuidadosamente cultivado, controlado e manipulado quase como um monopólio, de modo a conceder uma determinada forma de visibilidade e acesso a determinados artistas, enquanto retira de outros a concessão de tais benefícios.

A emergência do curador corretor cultural certamente situa-se no contexto peculiar das estruturas comerciais do mercado cultural contemporâneo, onde o *display* é parte de uma elaborada maquinaria discricionária de promoção e apreciação da mercadoria, em que espaços e caminhos de apresentação foram repensados – e outros foram inventados – para servir não apenas como introdução da arte a um público de espectadores, mas também como plataforma de legitimação no elaborado processo mitificador de validação crítica e mercadológica. A transformação do museu de arte contemporânea como empreendimento cultural em agregado corporativo com investidores ou diretores acionistas, ou de fato em uma instituição que tem que ser comercialmente viável, atraindo apoiadores e um público crescente

5 No original, “the ultimate master”. (NRT)

por meio de exposições *block-buster* ou de eventos com artistas de sucesso, significa que o espaço do museu se tornou um espaço comercial que necessita redefinir sua confiabilidade e se fazer cúmplice na invenção de carreiras e apresentações factíveis. Além disso, apesar de bienais e trienais contemporâneas e outras feiras similares terem, inicialmente, a intenção de funcionar como espaços experimentais para trabalhos e artistas que não são necessariamente viáveis, do ponto de vista comercial, esses espaços e avenidas, no entanto, têm sido cooptados pelo elaborado mecanismo mercantil do jogo cultural como área de validação comercial, transformando-se, dessa forma, indiscutivelmente em espaços de desejo, e aqueles que têm controle sobre eles – sobretudo curadores – em poderosos corretores culturais. Devido ao fato de que a aparição em uma bienal, *site*, trienal ou outra feira internacional pode ser cuidadosamente orquestrada, manipulada e traduzida em viabilidade comercial significativa por *marchands*, patronos ou artistas individuais habilidosos, os curadores que estão associados com tais espaços têm sido vistos, até certo ponto, como possuidores das chaves de uma simples reviravolta do destino que poderia transformar uma carreira de obscuridade e fracasso em outra de grande visibilidade e sucesso. Infelizmente, é esse espectro de curador onipotente que hoje atrai muitos jovens para programas de estudos curatoriais ao redor do mundo.

Todavia, seria incorreto não reconhecer outro papel pelo qual o curador pode manifestar-se: o de facilitador. É claro que em todos os papéis descritos até agora o curador é um facilitador que possibilita visibilidade e reconhecimento, sejam quais forem os propósitos. Entretanto, é no papel do que poderíamos considerar um facilitador benigno e possibilitador, ao trabalhar com os artistas como um colaborador cujas contribuições permitem a realização e a efetivação do processo criativo – um defensor cujo apoio é conduzido não por armações mercantis ou egocêntricas, mas por um vínculo genuíno com a obra e com o artista por trás do trabalho –, que o curador chega mais próximo de seus objetivos. Como já argumentei, as origens da profissão de curador não estão nos espaços glamourosos do mercantilismo cultural que associamos com a curadoria hoje em dia, mas certamente em uma ocupação mais modesta, a curadoria religiosa ou monástica, cuja responsabilidade é vigiar os objetos icônicos, imagens e registros.⁶ A vocação de *curar* remonta a uma profissão ainda mais modesta e zelosa, a de zelador ou enfermeiro, cuja dedicação é motivada pelo cuidado e amor pelo objeto sob sua responsabilidade. Em outras palavras, o papel ideal do curador é o de um vigia do processo artístico, objeto ou situação. Nesse papel, o curador é igualmente um defensor, como em todos os outros papéis, mas um defensor cujo impulso primordial é a empolgação e a satisfação de ser parte do processo mágico de transição de um trabalho de arte desde a idéia à ocupação do espaço público. Aqui, o curador não se vê como o *expert*, o árbitro poderoso do gosto, determinador final da qualidade, aquele cujas idéias estão sempre certas – para

6 Ou Oguibe, "The Curator's Calling", em Karin Kuoni, Ed: *Words of Wisdom: A curator's Vade Mecum on Contemporary Art*, Nova York: Independent Curators International, 2001, pp.131-133.

parafrasear Márcia Tucker,⁷ a fundadora do New Museum de Nova York. Contudo, é claro que o curador tem conhecimento considerável de sua área de interesse, tem direito a posições e opiniões contundentes e pode influenciar os caminhos do gosto, sem fazer disso sua *raison d'être* primordial. O curador é inquisitivo, curioso, dedicado, estimulável e bem preparado para trabalhar com artistas a fim de estabelecer as conexões necessárias entre eles e o público. Essa responsabilidade modesta, mas altamente envolvente, pode ser definida como o fardo da curadoria.

Se aceitarmos que o descrito acima indica o papel ideal do curador, é então desconcertante que a imagem ubíqua do curador hoje seja a do corretor cultural poderoso, o alfa e o ômega, e que essa imagem deva se tornar o padrão de aspiração para jovens com intenções a seguir essa carreira curatorial. Pode-se imaginar, também, por qual motivo o curador se afastou da responsabilidade ou dever que acabo de descrever – de proteger, zelar, colaborar, ajudar e ensinar –, vindo em vez disso a constituir um tipo diferente de ônus (parafraseando Hans Ulrich Obrist): a figura que fica no meio do caminho – um obstáculo – e as implicações que esse estado de coisas pressagia aos artistas, à arte, à cultura em geral e à carreira de curador. Infelizmente, essa preocupação particular ainda precisa receber a atenção que merece no discurso da arte contemporânea.

Acredito que algumas das aberrações e extremismos que ocorrem na prática da curadoria hoje, sejam elas na forma de uma fuga cínica de profundidade e senso de responsabilidade ou o conseqüente ceticismo que agora persegue a profissão, se devem, em grande parte, à disposição dos artistas de submeterem sua independência e objetivos ao *art establishment* e à maquinaria do jogo cultural. O relacionamento desigual entre o curador e o artista hoje e a crescente propensão da arte contemporânea em direção à idiosincrasia trivial certamente se devem, em parte, à disposição predominante dos artistas a perseguir o sucesso profissional e a fama altamente individualistas, e a se humilhar aos pés de qualquer um que possua a habilidade de ajudar a pôr em prática tais objetivos arrivistas. Em seu desespero pelo sucesso individual, os artistas passaram a considerar o curador corretor cultural a facção mais poderosa na estrutura do mecanismo da cultura, aquele cujos favores têm que ser buscados quase a todo custo, para que o artista possa alcançar visibilidade, validação e um apoio efetivo.

É claro que não ignoramos o fato de que, como profissionais, os artistas precisam de certo sucesso para se realizar profissionalmente e continuar praticando; de que precisam de visibilidade e viabilidade financeira não como alternativas a sua condição de visionários, mas como requisitos para a sobrevivência, caso precisem arcar com as numerosas exigências práticas de sua profissão – desde o sustento das famílias até o pagamento do aluguel do estúdio, aquisição de materiais, força



Meschac Gaba. *Museu de Arte Contemporânea Africana: Biblioteca*. Instalação, Centro de Arte Contemporânea, Roterdã, 2001 (Witte de With)

⁷ Veja Marcia Tucker, "Become A Great Curator In Six Simple Steps!", em Kuoni, Ed., *op. cit.*, pp. 170-172.

de trabalho e os necessários serviços especializados. Contudo, o carreirismo resoluto também já conduziu artistas a desistirem da força de suas posições como produtores dentro do campo da cultura, sem os quais não haveria arte, prática curatorial ou espaços para exposição – e que, portanto, deveriam ocupar um lugar primordial na estrutura de poder do jogo da cultura. O que surgiu, em vez disso, foi um relacionamento de dependência em vez de interdependência, com artistas mantendo pequeno poder de barganha – e quanto menos essa força for evidente, mais poderoso o curador corretor cultural se torna, determinando não apenas o destino dos artistas, mas também o destino da arte e a direção do gosto.

Além da evidente perda de auto-estima que essa situação trouxe aos artistas, também nos arriscamos a produzir uma cultura oblíqua, destituída de desafio, visão positiva e radicalidade. Pois, quando os artistas são pouco convincentes, dependentes e contidos, seja pelo Estado ou por corretores culturais, a própria cultura segue o mesmo caminho, por ter muito pouco a que aspirar. Sem dúvida, vivemos em uma cultura de recuo, e parece que, em relação à prática artística e ao lugar do artista na estrutura do poder cultural, a maioria das lições da década de 1930, e dos exemplos e ganhos dos anos 60 e 70, foi perdida. As barreiras para a independência dos artistas que os modernistas radicais – os dadaístas e grupos subsequentes, tais como *Cobra* – romperam e a reivindicação de espaço e iniciativa que os conceitualistas obtiveram nos anos 60 e 70, por exemplo, raramente estão em evidência na maioria dos centros de prática de arte contemporânea hoje, a um custo muito grande para os artistas e para a arte. Um grande feito dos modernistas radicais, durante o início e meados do século XX, foi arrancar a arte das garras asfixiantes da máquina cultural, no momento em que os cubistas estavam perdendo sua alma e independência para o culto à celebridade e para a tirania dos *marchands*. Os artistas de vanguarda tomaram novamente as rédeas da situação, desafiaram as convenções do gosto que o mercado e os patronos haviam estabelecido na década de 1920 e redefiniram a arte fora da cultura do comércio. Salvaram assim, sem dúvida, a arte moderna dos compromissos de institucionalização e mercantilização que a haviam cercado, organizando espaços, empreendendo projetos independentes e colaborativos, formando cooperativas e montando seus próprios eventos, intervenções e exposições, ao mesmo tempo que evitavam os *marchands* e a burocracia dos museus – tornando-os desnecessários e forçando-os a se redefinir e reinventar.

Nos anos 50 e 60, acadêmicos e críticos tomaram o lugar dos *marchands* e passaram a determinar a direção e a validade da prática artística, especialmente nos Estados Unidos, exatamente como se começa a ver hoje no relacionamento entre a arte e a prática curatorial. Não é totalmente insignificante o fato de que as experiências dos anos 50, que definiriam o início da prática de curadoria na arte contemporânea,

tenham começado na Europa e não na América do Norte. No final dos anos 60 e 70, entretanto, jovens artistas retomaram a iniciativa das mãos dos críticos e acadêmicos, e se restabeleceram no centro da produção cultural, com o objetivo de desempenhar o papel principal na definição das estratégias e formas de manifestação. Essa reafirmação de visão e independência dos artistas, por sua vez, tornou possíveis novos pontos de encontro entre a prática da curadoria e a arte contemporânea. O surgimento do curador independente e até mesmo de espaços independentes deve muito às ousadas e dramáticas táticas dos artistas, que evitavam o espaço tradicional do museu e em vez disso preferiam o espaço aberto ou fundaram seus próprios espaços. Jovens curadores da época, como Harald Szeeman, Alana Heiss, Marcia Tucker ou Adelina von Furstenberg, puderam imaginar, iniciar e realizar experiências ousadas de curadoria porque os artistas já haviam fornecido os exemplos que desafiavam a compreensão convencional da exposição e apresentação da arte. Muito pouco na cultura de exposições pode ser rivalizado com os eventos decisivos que artistas como Allan Kaprow, Yayoi Kusama, David Hammons e vários outros iniciaram nos Estados Unidos, ou a Arte Povera na Itália um pouco antes, ou Rasheed Araeen, David Medalla, Yoko Ono e outros na Inglaterra, longe da sisuda burocracia do *art establishment* e dos limites dos museus. A independência e a iniciativa desses artistas forneceu à prática da curadoria modelos aos quais aspirar ou se referir de modo construtivo, ao fomentar um relacionamento de intercruzamento e compreensão mútua, em vez de dependência e ansiedade, entre arte e artistas. Muitos curadores inovadores chegaram a suas concepções porque se aproximaram de artistas radicais, sendo assim inspirados ou desafiados a encontrar pontos de inserção igualmente criativos, longe do convencionalismo e da redundância.

Nos anos 80, esse senso de independência e iniciativa desapareceu quase por completo, exceto em locais pequenos de persistência residual ou em novas erupções ocorridas em lugares remotos na Inglaterra, Holanda e em alguns poucos locais. Hans Ulrich Obrist menciona exemplos na Inglaterra no início dos anos 90, quando artistas tomaram a iniciativa em vez de esperar pela iniciativa dos curadores, inspirando assim os curadores a desafiar igualmente suas próprias redundâncias e falsas suposições de proeminência hierárquica, e reconhecer os novos caminhos que os artistas estabeleciam como direções possíveis e viáveis para o impulso curatorial.⁸ A descrição de Obrist de suas próprias respostas a essas experiências atesta, com exatidão, o fato de que o curador, em face de tantos exemplos inspiradores, é lembrado de que seu papel deve ser de facilitador em vez de suserano – podendo decidir aliviar o ônus

⁸ *Ibid.*

do artista, incumbindo-se de fornecer ou aumentar recursos, ambiente e desafios a que os artistas podem recorrer para realizar seu trabalho. Mais do que um relacionamento de dependência e da conseqüente cultura da reclamação, o que emerge, em vez disso, é um relacionamento simbiótico de respeito e compreensão mútua, em que os artistas vêem o curador como um catalisador útil, e não como um obstáculo; um colaborador, e não um interlocutor inconveniente; um sócio no empreendimento de construir, e não um mero empresário usurpador que fica no meio do caminho. Por tornarem conhecido o fato de que os artistas também podem cuidar do negócio de se fazer visíveis, como afirma Rasheed Araeen,⁹ artistas e curador juntos se re-situam nas estruturas do jogo cultural. Ao se capacitarem e devotarem a um processo orgânico de produção e realização, forjando novas alianças com o público e o patronato, nessa ordem, os artistas remodelaram o curador como um elemento facilitador, mas não incontornável, frustrando nesse processo os curadores e os espaços tradicionais de exposição, aos quais haviam hipotecado sua independência e prática.

Como já mencionado, seria errado, é claro, tomar essa possibilidade excessivamente romântica ou ignorar as realidades logísticas da máquina de visibilidade – especialmente em um mercado de arte cada vez mais globalizado, em que os campos de disseminação geográficos e sociais valem bem mais do que antes. Não se deve ignorar o fato de que poucos artistas, por falta de recursos, são capazes de fazer ou realizar, por si mesmos, trabalhos nas escalas em que são concebidos, e que um número ainda menor de artistas consegue expandir seu trabalho nos limites mais amplos da economia cultural global – do modo como os convites para projetos nas bienais e trienais internacionais ou as interferências de curadoria o fazem. Entretanto, essas realidades devem incentivar a redefinição de um lugar e um papel para o curador como zelador, colaborador e facilitador; como catalisador e possibilitador da arte contemporânea. A compreensão dessas circunstâncias deve inspirar o curador em direção à consciência clara e dedicada de sua posição e de sua missão junto ao processo criativo, de modo que a curadoria não seja mais vista como um fardo, mas como contribuição positiva ao processo.

Por fim, os artistas podem possuir a chave para desativar o fardo e o ônus curatorial que afligem neste momento a arte contemporânea. Indubitavelmente, uma vez que os artistas sejam capazes de desafiar as tendências curatoriais predominantes e, o mais importante, reafirmar sua independência e seu senso de iniciativa, um novo vigor e exuberância irão emergir na prática da curadoria e na arte contemporânea como um todo.

9 A referência aqui é à coleção dos primeiros escritos de Araeen, *Making Myself Visible*. Londres: Kala Press, 1984.



Laura Lima. *Cabra – Out Piece*, Still de vídeo. 2001 (Apresentado em *A Little Bit of History Repeated*, tendo como referência a performance *Oro – Out Piece*, Yoko Ono, 1964)

A exposição como trabalho de arte¹

Jens Hoffmann*

A idéia desta palestra veio simplesmente de meu desejo de apresentar algumas reflexões e considerações que giram em torno da mostra A exposição como trabalho de arte, de modo a situá-la junto ao conjunto global de projetos que tenho realizado acerca da conceituação da produção e curadoria de exposições.

Curadoria, exposição, artista

Por que fazer curadoria? Por que fazer arte? Pode parecer cinismo, quando confrontado com os problemas e conflitos urgentes do mundo de hoje, começar a pensar sobre uma conceituação da construção de exposições – algo que parece à primeira vista tão particular, tão especializado e de tão pouco proveito para outros. O objetivo de falar sobre algumas das reflexões em torno de um grupo de exposições sob minha curadoria é, ao conceituar as formas herdadas de construção de exposições, esboçar uma discussão acerca dos modelos de exposição que despertam construtivamente um *insight* crítico sobre assuntos relacionados à arte e à sociedade. Modelos cuja significância consiste na maneira em que se ajustam ao dia-a-dia, ao público, às realidades políticas e a uma ampla esfera de outras disciplinas, a fim de ir além da economia da simples representação ou das formas artísticas do ativismo político. A palestra junta um grupo de conceitos presentes nas idéias que estão por trás das exposições de que fui curador nos últimos quatro anos. O principal objetivo dessas mostras foi conceituar a idéia de curadoria e alguns dos modelos mais comuns na estrutura do sistema atual de exposições.

Não é nada surpreendente o fato de os curadores terem ocupado, essencialmente desde a década de 1970, um papel de maior destaque no processo de produção de exposições. Ainda que sua tarefa esteja historicamente relacionada à conservação de trabalhos artísticos e à manutenção de coleções de museus, os curadores começaram a se envolver cada vez mais, criativa e conceitualmente, na construção de exposições. Isso se tornou o princípio criativo dos então chamados realizadores de exposição, com curadores como Harald Szeemann ou Pontus Hulten, descritos como diretores de exposição e que se tornaram intermediários entre o indivíduo criativo e a sociedade. Recentemente, o foco foi deslocado, e as exposições em que os trabalhos de arte são empregados para ilustrar as fixações dos curadores têm sido amplamente criticadas. Entretanto, a troca criativa e intelectual entre artistas e curadores foi modificada de modo irreversível, criando novas condições

* Jens Hoffmann é curador e escritor. Vive e trabalha em Londres, onde é diretor de Exposições do ICA - Institute of Contemporary Arts. Realizou a curadoria de mais de uma dezena de exposições, tendo publicado diversos textos sobre arte contemporânea. Dentre as exposições mais recentes, destacam-se "SPECTACULAR: The Art of Action" (Museum Kunst Palast, Düsseldorf, 2003) e "Institution Squared: The Ethics and Aesthetics Of Working With Contemporary Art" (Museum of Contemporary Art - Kiasma, Helsinki, 2003).

Revisão técnica de Ricardo Basbaum.

¹ Palestra apresentada em 17 de março de 2003 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, por ocasião da inauguração da mostra A Exposição como Trabalho de Arte [The Exhibition as a Work of Art] concebida por Jens Hoffmann. Esse projeto consistiu em formular a seguinte pergunta para um grupo de artistas e curadores: "Uma exposição pode ser um trabalho de arte?". As respostas foram exibidas na exposição e publicadas no catálogo que a acompanhou. Participantes: Adriano Pedrosa, Ana Paula Cohen, Artur Barrio, Carla Zaccagnini, Iran do Espírito Santo, Ivo Mesquita, Laura Lima, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osorio, Paulo Herkenhoff e Ricardo Basbaum. A Exposição como Trabalho de Arte contou com apoio da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e colaboração do Núcleo – Núcleo de Livros Estudos de Arte e Cultura Contemporânea, do Instituto de Artes/ UERJ. (NRE)

para esse relacionamento. Hoje, com a crítica às fixações dos curadores em interesses pessoais, preocupações teóricas e colaborativas emergiram como tentativa de dar tanto espaço quanto possível aos artistas ao mesmo tempo em que permitem ao curador a formulação de um ponto de vista forte e pessoal. Entretanto, uma forma mais radical de curadoria também surgiu, uma forma que questiona e investiga o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições. Essa é a forma de curadoria que este texto irá abordar. De modo similar às estratégias já familiares da arte conceitual, o objetivo é uma compreensão e um engajamento mais profundos com essa forma particular de apresentar a arte, de modo a formular e nutrir uma ampla diversificação dos modelos curatoriais.

Como prólogo, devo falar um pouco sobre meu *background* educacional. Fui treinado para ser diretor de palco/teatro, primeiro na Academia para Artes da Performance Ernst Busch, em Berlim, e mais tarde na DasArts, Escola para Pesquisa Avançada em Estudos de Teatro e Dança, em Amsterdã. Estando muito interessado no caráter provisório do teatro, mas sem nenhuma experiência real como diretor, dirigi algumas peças na escola de arte dramática e então comecei a trabalhar com projetos interdisciplinares, envolvendo um cruzamento de artes visuais e artes da performance. Logo depois, comecei a fazer curadoria e organizar projetos de teatro dentro do contexto das artes visuais, tal como o programa de teatro para a Documenta X em 1997, que abriu as portas para uma grande curiosidade minha no campo das artes visuais. A formação como diretor de teatro contribuiu de forma significativa para o que faço hoje e produziu um impulso artístico muito forte ou, talvez melhor, um impulso criativo que é visível na maioria dos projetos que faço. A noção de trabalho colaborativo, como entre diretor e atores e também entre outros membros da companhia, é algo que me atraiu no teatro e que tem muito a ver com o relacionamento que mantenho com os artistas. É uma forma de *aliança estética*, como disse uma vez o artista francês Phillip Parreno. Curador e artistas são parceiros de um processo criativo no qual cada um tem papéis e tarefas particulares, mas no qual também ambos participam de um diálogo frutífero para um e para outro. Se falarmos sobre a criatividade da curadoria hoje, acho que está muito relacionada a um diálogo constante com os artistas e é influenciada de maneira significativa por seus trabalhos e processos de trabalho. É uma proposição para uma multidão de vozes que exemplifica as interconexões entre indivíduos a fim de encontrar uma dimensão na arte que mostre que ela não é um sistema fechado, mas uma configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade. Acho, porém, que o teatro teve um forte impacto sobre mim também em um nível mais teórico: Antonin Artaud e Bertholt Brecht são, por exemplo, duas referências significativas em minhas considerações vindas do teatro. Artaud tem sido relevante por sua insistência em remover os limites entre gêneros e disciplinas – arte visual, música, teatro, literatura – e entre a arte e a vida. Brecht é importante por seu interesse em

despertar funções racionais, críticas e de tomada de decisão da platéia, levando-a da passividade à ação e, ao contrário de Artaud, por não pretender produzir uma resposta emocional. Tendo em mente algumas das idéias de Brecht e Artaud, interesso-me principalmente pela idéia da atividade do espectador, a invocação do racional, semelhante ao que aconteceu na Arte Conceitual – que exerce outra influência muito forte em meu trabalho. A idéia é criar formas que sejam “instáveis”, no sentido de não se remeter à construção representacional de uma idéia ou condição, mas sim a um conjunto de proposições vividas.

A artista americana Martha Folsler geralmente fala sobre a noção de “como se” (*as if*), representando a idéia de que as questões que estamos perguntando, bem como as respostas que tentamos fornecer, as soluções que estamos propondo, são meramente provisórias e que há muitas outras respostas e muitas outras perguntas, e muitos outros produtores e autores em qualquer projeto que fazemos. Essa forma de instabilidade, fluidez e inconclusão está no centro da maioria de meus pensamentos envolvendo a prática curatorial, na medida em que sugere, devido à sua volatilidade, uma crítica das economias representacionais. O gesto real, ou seja, a execução da formulação de algo como uma exposição, permanece no centro de meu trabalho como curador. Praticar a curadoria dessa maneira conduz-nos a um entendimento situacional da cultura, a uma estética situacional, como propôs Michael Asher, e eu me interesso pelas dimensões políticas e sociais presentes nessa perspectiva. Em vez de apenas comentar a sociedade em metáforas textuais ou visuais, a exposição também cria e *performs* uma relação social. Ao ser perguntado acerca de arte e política, Daniel Buren disse uma vez que um trabalho de arte que é produzido para um público e exposto a um público tem sempre um impacto político, como uma ação que se inscreve em uma certa ordem social. Não apenas representa uma situação atual em figuras ou palavras, mas também a produz. Esse é o processo que estou tentando criar, e é disso que trata meu trabalho como curador: o momento em que a construção de uma exposição se encontra com a sociedade, em que cria uma relação em direção aos espectadores que lhes permita se tomarem sujeitos de suas próprias experiências. Estou buscando uma equação entre representações de arquivo e expressões performáticas, modos diferentes de se dirigir ao espectador para obter uma consciência das situações sociopolíticas nas quais as exposições ganham forma.

Um episódio de meu tempo de estudante, que permaneceu comigo ao longo dos anos, foi um encontro com o artista norte-americano Allan Kaprow. Fui a um seminário dirigido por Kaprow, e todos nós estávamos completamente ansiosos para ver imagens dos trabalhos, *performances* e *happenings* que ele tinha feito. Ele, entretanto, se recusou a nos mostrar qualquer imagem, o que foi muito decepcionante para todos, mas, ao mesmo tempo, me ensinou algo interessante: o simples fato de que os trabalhos de arte têm uma qualidade particular no momento em que ocorrem e se desdobram, e de que

freqüentemente necessitam ser experienciados de uma maneira imediata a fim de ser completamente compreendidos. Acho que isso permaneceu comigo, já que geralmente excluo a possibilidade de mostrar imagens que documentem projetos com que tenho estado envolvido, e, disso, procuro criar uma situação na qual uma apresentação, uma palestra ou um texto como este possam, talvez, se tornar uma experiência, um processo em si mesmo. Isso serve também para explicar por que não há imagens ou outras formas de documentação nesta palestra além de uma reflexão oral de minhas experiências pessoais. Mostrarei, entretanto, um pequeno filme que em minha opinião significa um ponto particular de meu enfoque como curador. É um filme do artista alemão Carsten Höller, com quem compartilho muitas preocupações e interesses. Vocês poderão ver o filme ao fundo. Feito para a exposição *Laboratorium*, em 1999, na Antuérpia, intitula-se *One Minute of Doubt*. Um dos temas centrais no trabalho de Höller tem sido sua investigação sobre a noção de dúvida, que é relacionada essencialmente à oposição à forma do racionalismo em que são baseadas as sociedades ocidentais e ao entendimento da subjetividade na modernidade: um ego determinado e confiante que é capaz de dominar a natureza e determinar seu próprio futuro e, sobretudo, o futuro do mundo.

Selecionei seis exposições cuja curadoria assinei e que gostaria de apresentar, de forma resumida, a fim de exemplificar o que disse até agora:

- The Show Must Go On
- 6th Caribbean Biennial exhibition²
- A Little Bit Of History Repeated
- A Show That Will Show That a Show Is Not Only a Show

The Show Must Go On

Trabalhei no Museu Guggenheim de Nova York durante o período em que a filial no SoHo estava para ser fechada – acho que foi no início de 1999 –, e o museu em *uptown* estava recebendo sua vergonhosa exposição de motocicletas. Não podia acreditar que realmente estava trabalhando para uma instituição de arte tão conhecida e supostamente distinta, que não estava, de fato, mostrando nada de arte (naturalmente havia a coleção bem naquele momento). Pensei em uma maneira de mudar ou pelo menos reagir a isso, a partir de minha pequena posição nessa grande organização. Esvaziei uma prateleira em meu escritório e lá mostrei trabalhos de cinco artistas, intitulando o projeto *The Show Must Go On*. O título, na verdade, faz referência ao local do Guggenheim no SoHo, na Broadway, e escolhe um *slogan* antigo da história dos musicais da Broadway: “*the show must go on*”,² não importa o quão difícil seja a situação. O projeto mal foi reconhecido, mas para mim foi um meio de produzir sentido a partir do que eu estava vivenciando no museu e de formar uma resposta crítica em relação a isso. Mostrei trabalhos do artista

2: “O show deve continuar”. (NRT)
conchintas

coreano Koo Jeong-a, da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, de Paula Pivi, da Itália, e de alguns outros. Estou falando de peças pequenas, que mais ou menos se misturavam ao cenário da situação do escritório, quase como uma camuflagem. Algumas pessoas que lá entravam perguntavam-me sobre os trabalhos, mas a maioria não os reconhecia. Comecei a questionar se as instituições de arte, de fato, não eram mera parte de um mecanismo básico da sociedade ocidental, que neutraliza a oposição – pela existência de uma crítica aparentemente radical – contra um sistema em que a arte é com frequência recuperada e transformada em conformação: ou, como o filósofo alemão Herbert Marcuse uma vez disse, museus são um *playground* para artistas, quase sempre isolados do público. A instituição serve simplesmente para pacificar tendências rebeldes na sociedade que têm sido canalizadas para a arte como a única esfera legitimada de articulação crítica. Sempre vejo *The Show Must Go On* como o primeiro projeto de minha autoria que respondeu à condição de *business* da exposição hoje e o primeiro que, de uma maneira criativa, desafiou a idéia do que uma instituição pode fazer e do espaço em que uma exposição pode ocorrer em uma instituição. Deixei o Guggenheim logo depois desse projeto.

6th Caribbean Biennial

Organizei esse projeto e fiz sua curadoria com o artista italiano Maurizio Cattelan, no outono de 1999. Ele é na verdade parte de uma série de projetos em que trabalhei com outros artistas e que está relacionada com o que disse a respeito do aspecto colaborativo de meu trabalho. Outras mostras e projetos nesse grupo de exposições incluem *Tropical Modernity*, cuja curadoria exerci junto com Dominique Gonzalez-Foerster (Barcelona, 1998) e *You*, co-organizada com Carsten Höller (Estocolmo, 2001). Maurizio Cattelan e eu vimos esse projeto como uma forma de malabarismo conceitual. O que fizemos foi muito simples: criamos uma bienal que não existia antes; nós a inventamos, construímos um escritório e fingimos que essa bienal já existia há 12 anos – incluindo um presidente falso e uma história fictícia das exposições anteriores. Em seguida, convidamos 10 artistas para participar; esses foram, em nossa opinião, os artistas que mais se beneficiaram do crescimento e expansão das bienais³ e que haviam sido freqüentemente mostrados nessas exposições (entre eles estavam Clafur Bisson, Rirkrit Tiravanija, Douglas Gordon, Mariko Mori, Pippilotti Rist, Gabriel Orozco, Tobias Rehberger e Vanessa Beecroft). Não quero entrar de uma maneira muito profunda na discussão acerca das bienais, mas devemos ter determinados pontos em mente: hoje, a questão mais complicada a respeito das bienais é provavelmente a importação/exportação do próprio modelo ocidental de bienal para países cujas condições sociais e culturais são muito diferentes daquelas da Europa Ocidental ou América do Norte. A bienal aparenta ter-se transformado na mais nova ferramenta de exposição global, formando um modelo universal de como exibir arte em

3 No original, "biennial boom". (NRT)
ano 5, número 6, julho 2004

lugares tão diversos como Índia, Senegal, Coreia, Albânia, Turquia, Cuba ou Taiwan, por exemplo, apesar das histórias e situações políticas e culturais muito distintas de todos esses países. Alguém poderia argumentar que muitas bienais estão, de fato, preenchendo uma lacuna ao mostrar as últimas tendências na arte contemporânea em regiões do mundo em que faltam instituições de arte, educação avançada em arte e história da arte e acesso apropriado aos livros e revistas que versam sobre o assunto. Além disso, é de fato verdade que uma exposição pode ser montada de uma maneira muito mais fácil uma vez que carregue a palavra mágica “bienal” e, é claro, ganhar maior atenção do que uma exposição coletiva regular de grande porte. A questão que permanece aberta, entretanto, diz respeito à possibilidade de o modelo de bienal poder realmente operar diante das urgências e necessidades específicas e particulares dos países em que elas ocorrem. Na maioria dos casos as bienais chegam a uma cidade como um Orni, permanecem duas semanas ou meses e depois desaparecem tão repentinamente como vieram, como uma pancada de chuva passageira. O impacto na comunidade local em geral inexistente, já que a maioria das bienais não conseguiu criar uma identidade própria, que se colocasse perante as circunstâncias da cidade ou do país em que ocorre. Conseqüentemente, muitas das bienais são, de fato, intercambiáveis. Esse fato cria ainda outro problema, um tanto negativo, mas também típico: a maioria das atividades de arte em uma comunidade com uma bienal ocorre somente durante o tempo da mostra, já que todos na cidade querem apresentar exposições e outros projetos de arte a um público internacional. Durante os dois anos de intervalo entre as bienais, dificilmente alguma coisa acontece, e as atividades de arte locais desaparecem.

Contra esse cenário de fundo, montamos a nossa bienal recém-inventada – uma bienal que não existiu como exposição, já que não exibimos nenhum trabalho de arte, mas como um mero evento ou proposição. Fomos para uma pequena ilha do Caribe onde ficamos durante uma semana, junto com os artistas convidados, mas sem montar uma exposição de verdade, impondo assim também um desemprego temporário aos artistas para talvez refletir sobre alguns dos tópicos que tenho aqui destacado. O conceito do trabalho de arte é subvertido, ao não lhe destinar qualquer espaço, numa condição que força os artistas a ocuparem todo o espaço dado com eles mesmos e seus pensamentos, estimulando uma condição de maior comunicação entre os participantes.

exhibition²

Em 2001, fiz a curadoria de uma exposição em Estocolmo intitulada *exhibition²*, que era uma exposição sobre exposições, construída a partir de documentos e material de informação, objetos e trabalhos de arte de outras 12 exposições. O projeto era parte de um programa educacional para curadores no Konstfack – College of Arts, Crafts and Design de Estocolmo, que me

convidou para dar um curso sobre a história recente das exposições. Eu queria que os alunos conhecessem uma nova história da produção de exposições e ao mesmo tempo montassem o que seria uma exposição em seus próprios termos. Nos reunimos, e fiz uma lista de aproximadamente 20 exposições da década de 1990 que, em minha opinião, mudaram a prática curatorial. Combinamos que cada estudante trabalharia em três exposições, o que limitou em 12 o número de mostras a serem consideradas nesse projeto, já que havia quatro alunos no curso (Frida Cornell, Stina Hogkvist, Marianne Hultman e Marianne Zamecznik). Os alunos selecionaram as mostras em que queriam trabalhar de acordo com seus interesses, após eu ter feito uma breve apresentação das exposições. Como primeira tarefa, eles tinham que reunir todo o material que conseguissem obter sobre essas exposições e, depois de um mês de pesquisa, fazer uma apresentação diante da turma, de modo que cada aluno soubesse mais ou menos do que as exposições tratavam e sob que circunstâncias o material fora reunido. A mostra foi montada a partir do material documental – imagens, jornais, artigos, publicações, literatura secundária, e assim por diante – sobre aquelas exposições. Conseguimos o empréstimo de alguns trabalhos que as haviam integrado e procuramos obter de cada uma delas material que de um jeito ou de outro descrevesse a idéia ou conceito da exposição em questão. Em relação a algumas, como *Sensation*, não conseguimos quase nada, enquanto sobre outras conseguimos mais do que poderíamos realmente mostrar, por exemplo, *Documenta X*. A diretora nos mandou uma caixa cheia de material de *merchandising*, incluindo camisetas, adesivos, pôsteres, canetas, xícaras de café e assim por diante, que colocamos em uma vitrina de vidro antiquada no centro do espaço de exibição do *laspis* – um programa de residência para artistas, em Estocolmo, que também convida curadores para residência de pesquisa. Havia estado lá um ano antes, em 2000, e então decidimos estabelecer uma colaboração para desenvolver esse projeto e fazê-lo em seu espaço de exposição, co-organizando, além disso, uma conferência com alguns dos curadores e artistas das mostras escolhidas. Trabalhamos na exposição *Cities on the Move*, por exemplo, e tivemos um dos curadores, Hou Hanru, presente em Estocolmo e também um dos artistas da mostra, Carl Michael von Hauswolff, via uma conferência por telefone que tivemos com outro curador, Hans-Ulrich Obrist, bem como com o arquiteto da mostra, Rem Koolhaas. Ambos estavam na Ásia na época, o que foi uma boa coincidência, já que *Cities on the Move* era sobre a transformação urbana das cidades asiáticas e as reflexões dos artistas sobre a questão. Os dois principais fios que atravessavam todas as exposições que pesquisamos nesse projeto foram transdisciplinaridade e teoria pós-colonial. Acho que a mostra mais antiga que discutimos foi *Les Magiciens de la Terre*, ocorrida em Paris em 1989, e a mais recente foi *Laboratorium*, de 1999, montada na Antuérpia, portanto basicamente cobrimos uma década inteira.

As mostras incluídas foram:

- Les Magiciens de la Terre, Paris, 1989
- Whitney Biennial, Nova York, 1993
- Sonsbeek 93, Arnheim, 1993
- Do It, várias locações desde 1996
- Oties on the Move, várias locações, 1997 - 2000
- 2nd Johannesburg Biennial, Johannesburg, 1997
- Documenta X, Kassel, 1997
- Moment Ginza, Grenoble e Estocolmo, 1997
- NowHere, Humlebeck, 1997
- Sensation, Londres, 1997
- XXIV Bienal de São Paulo, 1998
- Laboratorium, Antuérpia, 1999

Outras duas exposições foram discutidas, embora não integrassem a mostra resultante do projeto:

- Places With A Past, Charleston, 1992
- This Is The Show And The Show Is Many Things, Gent, 1994

A Little Bit of History Repeated

Em novembro de 2001, realizei a curadoria do projeto de *performance* intitulado *A Little Bit of History Repeated*, que ocorreu no Kunst-Werke, em Berlim. Naquele ano, o Kunst-Werke estava examinando a questão do arquivo em relação aos vários meios artísticos e artistas particulares com quem trabalhara até então. Pediram-me para direcionar a questão de como se poderia relacionar a idéia do arquivo com um meio tão efêmero como a *performance* e mantê-la o mais viva possível. Existe, é claro, a idéia da documentação por fotografia e filme, mas isso no final das contas é apenas documentação e não uma *performance* real. Minha idéia foi convidar 10 artistas de uma geração mais jovem que trabalha com *performance*, para que cada um reencenasse uma *performance* clássica da então chamada era de ouro da arte da *performance*, os anos 60 e 70.

Mostramos as 10 *performances*, uma em seguida da outra, em duas noites, sem as praticar de antemão, o que criou uma dinâmica muito interessante, já que não sabíamos como as peças funcionariam juntas. A primeira noite foi um puro caos, mas deu-me a oportunidade de observá-la com um público ativo, que se movia de uma peça para outra, e assim reestruturá-la completamente na noite seguinte. Foi como se eu tivesse instalado uma mostra e fizesse correções na montagem dos objetos; de qualquer forma, dessa vez tratava-se menos de noções de espaço, por exemplo, e mais de tempo e dramaturgia. Devido à dinâmica e abertura imprevisíveis do projeto, fiquei muito surpreso pelo que aconteceu e não tinha certeza se poderia resolver todos os problemas que um projeto como

esse pode criar. Entretanto, todos os artistas que participaram ficaram muito satisfeitos com suas contribuições e com a idéia por trás do projeto. Dei-lhes uma tarefa muito clara, e eles gostaram por eu não ter dito "façam o que quiserem" ou simplesmente ter selecionado um trabalho já existente. Tivemos longas conversas sobre as peças que deveriam ser reencenadas, e acredito que alguns dos artistas aproveitaram a oportunidade para repensar sua própria prática. John Bock, por exemplo, criou uma *performance* diretamente para filme e mais tarde a editou de maneira muito sofisticada, com numerosos cortes e uma trilha sonora poderosa. O problema geral em seu trabalho, de minha perspectiva, tinha sido até então o fato de que ele apresentava em galerias ou museus *performances* que eram filmadas e então, depois que ele se retirava, mostradas na exposição apenas no formato de filme. Pessoalmente, senti que ele não estava fazendo o melhor uso tanto da atuação quanto do filme nessas peças, mas que criava um estranho híbrido. Para a mostra *A Little Bit of History Repeated*, ele se apropriou do modo com que Otto Mühl e Kurt Kren trabalhavam com *performance* e filme, e acho que encontrou uma maneira completamente nova e muito mais convincente de lidar com filme e *performance*. Concentrando-se na idéia de traduzir *performance* ação para o meio filme, como havia visto no trabalho de Mühl e Kren, Bock apropriou-se do estilo típico de edição de Kren em que os cortes na verdade criavam o movimento e o desenvolvimento da atuação, e não necessariamente a própria *performance* ação.

A Show That Will Show That a Show is Not Only a Show

Fui convidado para fazer a curadoria de uma exposição durante os meses do verão de 2002 na The Project Gallery em Los Angeles. A mostra enfocava a investigação de diversos cenários artísticos e culturais de Los Angeles durante o período de exibição. Visava apresentar uma estratégia curatorial que reagisse à crescente deficiência de tempo com respeito à pesquisa de curadoria. O conceito de planejamento de exposições a longo prazo foi reexaminado, já que a pesquisa e o desenvolvimento dessa exposição só começaram no primeiro dia da mostra. Comecei com o espaço da The Project vazio, e depois, semanalmente, ele foi sendo preenchido com cada vez mais trabalhos de arte, descobertos durante meus três meses de pesquisa, tendo o público sido convidado a acompanhar diariamente o desenvolvimento. No final, apresentamos trabalhos de mais de 60 artistas, grupos de artistas, revistas e materiais de outras exposições. A mostra propôs claramente uma noção diferente de como as exposições podem ganhar forma: ao crescer durante um período de vários meses, enfatizou a dinâmica do tempo e defendeu uma prática artística e curatorial que favorece o processo em relação ao produto acabado. A exposição transforma-se em um local ativo, um lugar para o desenvolvimento e mudança mais do que um conjunto de

posições fixas e predeterminadas para que trabalhos sejam constantemente reinstalados. Após algumas conversas iniciais que ocorreram durante a primeira semana, percebi o impacto que a mostra *Helter Skelter*, no Museu de Arte Moderna, teve sobre o desenvolvimento da cena artística de Los Angeles no início dos anos 90, como já me haviam dito várias vezes. Pareceu-me muito atraente olhar para essa mostra em particular, que almejava dar uma visão geral do cenário artístico de Los Angeles no início dos anos 90, e ajudou a direcionar a atenção para um número de artistas que se tornaram, desde então, nomes conhecidos no mundo da arte internacional, tais como Mike Kelley, Charles Ray, Lari Pittman e, o mais importante na minha opinião, Paul McCarthy, até então quase despercebido. Fui ao arquivo do museu e pedi emprestado todo o material referente àquela mostra (convites, catálogos, correspondências entre os artistas e a equipe do museu, fotografias das instalações e uma quantidade infinita de resenhas e críticas de revista e jornais) a fim de apresentá-lo em minha exposição como uma referência inicial. A próxima entrada para a montagem era material de um outro evento, que tentou examinar o mundo da arte em Los Angeles de um ponto de vista político, nessa época, ainda em exibição e intitulada *Democracy When!?*. Com curadoria de Tone Q. Nielson e instalada em um dos locais alternativos de exposição mais importantes e vitais da cidade, o Los Angeles Contemporary Exhibitions, a mostra investigava as estratégias artísticas dos ativistas e foi um projeto aberto e flexível, incluindo um grande número de projetos participativos, bem como apresentações ao vivo. Minha idéia era justapor essas duas exposições, aparentemente muito diferentes, que tentaram dar uma visão geral das atividades artísticas da cidade de Los Angeles – de um lado a clara e adequada mostra do museu, cheia de objetos estáticos; de outro a apresentação aberta e turbulenta dos projetos dos ativistas –, e ver como eu poderia fazer uma proposta que ficasse bem no meio das duas. Após algumas semanas, percebi que minha idéia inicial, de compreender de alguma maneira Los Angeles e sua cena artística, era de todo impossível. A cidade é simplesmente muito grande, muito diversa, com vários grupos de arte muito separados, muitas vezes sem qualquer conexão – e mesmo que eu visitasse cinco estúdios todos os dias, sempre haveria mais artistas e lugares para ver. Minha conclusão foi simples e pragmática: queria pelo menos tentar mostrar essa diversidade e trazer uma configuração de artistas ainda inédita. No final, exibimos grupos politicamente muito engajados junto com artistas com preocupações poéticas. Já que eu buscava uma seleção que fosse o mais transgeracional e transdisciplinar possível, a artista mais nova, Emilie Halpern, tinha 23 anos de idade, e o artista mais velho, John Baldessari, 71 anos. Às vezes eu visitava um estúdio e imediatamente colocava um trabalho na mala do carro, dirigia até a galeria e o instalava; outras vezes os artistas desenvolviam projetos específicos para aquela mostra que demoravam algum tempo até ser realizados. Gostaria

de mencionar dois deles: os de Mark Roeder e John Baldessari. Baldessari é um artista que sempre me fascinou, e seu trabalho tem de certa maneira me inspirado a abordar a curadoria de um modo conceitual. Em referência a uma peça que fizera na escola de arte Halifax, em 1971, em que pediu aos alunos que escrevessem várias vezes nas paredes da galeria “Eu nunca mais farei nenhuma arte maçante”,⁴ ele me pediu para pegar um quadro-negro grande e escrever em giz no quadro inteiro, de alto a baixo, a frase “Eu nunca mais farei curadoria de nenhuma mostra maçante”.⁵ O trabalho de Mark Roeder estava até mais proximamente relacionado com a idéia de curadoria da exposição. Após minhas visitas iniciais ao estúdio de Roeder, não tive mais notícias dele por algumas semanas e presumi que não queria participar ou simplesmente que se havia esquecido do projeto. Uma semana antes do final da exposição, recebi uma carta sua: “Peço que as contribuições dos seguintes artistas e/ou organizações sejam retiradas e excluídas da exposição” – seguia-se uma lista de oito nomes. Roeder inverteu minha idéia de acrescentar artistas à mostra, ao pedir que alguns fossem retirados, mas também colocou a mim, o curador, que para ele parecia ser muito central nessa incumbência, em uma posição muito difícil. Se eu retirasse os trabalhos, teria que justificar minha atitude perante os artistas cuja exclusão ele queria; romperia um relacionamento baseado na confiança que existia entre mim e os artistas. Por outro lado, se não retirasse as obras, teria que recusar a proposta de Roeder, o que também eu não queria fazer, pois não pretendia dar-lhe a satisfação de ter conseguido embaraçar-me. Considerei seu trabalho um desafio muito inteligente e resolvi o dilema escrevendo-lhe uma carta, informando-o de que, como ele não mencionara a data em que os trabalhos deveriam ser retirados, eu os iria excluir 10 minutos antes do encerramento da exposição. Outro aspecto, entretanto, incomodou-me também: como os artistas reagiriam se vissem seus nomes na carta de Roeder (incluída na publicação que acompanhava a exposição) e quais seriam sido suas razões para escolher esse determinado grupo? Roeder nunca respondeu a essa pergunta.

4 No original, “I will never make any more boring art”. (NRT)

5 No original, “I will never curate any more boring shows”. (NRT)



Transparência opaca

Roberto Conduru*

Entendendo as exposições de arte como um meio específico de enunciação da arte e da cultura, são articulados seus contextos físico e institucional, seus agentes e os diferentes modos de expor frente ao desafio de educar e entreter, hoje no Brasil, quando as exposições se tornaram um negócio, defendendo uma posição crítica na qual as obras de arte não sejam submissas em relação ao aparato expositivo.

Exposição de arte, curadoria, circuito de arte

Da transparência à opacidade – em síntese, essa é a trajetória da expografia da arte na modernidade. De uma condição inicial transparente, quando pouco era visto e quase nada dito sobre as práticas expositivas, pode-se falar na opacidade atual, quando as obras de arte pouco interessam diante do que podem render como elementos de outra obra – a exposição. Meio específico de enunciação crítica da arte e da cultura, a exposição de arte deve ser pensada não como um simples dispositivo de amostragem de obras, mas como uma obra em si, unidade construída com diferentes tipos de objetos, cujos significados estão além de sua mera soma, e que deve ser analisada em suas particularidades discursivas e rituais. No limite, é possível falar em uma “arte de expor”.

Assim como a obra de arte, a exposição está sempre relacionada a seu contexto físico e institucional. No início da modernidade, “livre” dos enquadramentos dos poderes monárquico e religioso, a arte passou a vislumbrar a possibilidade de experimentar uma condição efetivamente pública no redesenho do circuito de arte com a criação de museus, salões, exposições temporárias e estabelecimentos comerciais. Se o aparato expositivo era inerente a essas instituições, existiam diferenças nas intenções que determinavam modos distintos de expor. Se a história da arte se consolidava na exposição permanente das coleções dos museus e era revista nas exposições retrospectivas dos grandes mestres e de escolas regionais ou nacionais, a nova produção tinha seus instantes de emergência crítica nos salões. Desde então, a exposição temporária passou a ser uma tática da arte moderna em seu contínuo questionamento da tradição, ainda que, recentemente, venha perdendo mais e mais, com a rotinização, seu poder de fogo.

* Roberto Conduru é doutor em História pela UFF. É professor do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ.

Publicou diversos artigos em revistas, livros e catálogos, sendo autor do livro *Vital Brazil* (Cosac & Naify, 2001) e co-autor de *A Missão Francessa* (Sextante, 2003).

Como obra, a exposição tem seu autor. O substantivo *curador* e o verbo *curar* são designações relativamente novas que realçam a especificidade da prática de expor obras de arte. Há, com certeza, a necessidade de diferenciar e valorizar a função de modo a explicitar os participantes do jogo da arte, mas permanece a dúvida sobre o equilíbrio que deve existir entre a exposição como obra e as obras de arte nela exibidas, entre o curador e os demais autores cujas obras são articuladas – artistas e colecionadores, indivíduos ou instituições. Se, muitas vezes, a curadoria é pouco mais do que uma assinatura, em outras o que se lamenta é a mão pesada que submete artistas e obras a suas idéias e intenções; poucas são as situações em que o curador agrega valor.

No que tange à linguagem, inicialmente a museografia era informada pelos princípios da arte renascentista – o objeto íntegro em um campo homogêneo, a figura em um fundo, mas desde o Modernismo as experiências estéticas das artistas criaram novos paradigmas de exposição. Seja na incorporação do pedestal e da moldura às obras ou em sua eliminação, como em Brancusi e Malévich, seja nas apropriações de objetos estranhos ao mundo da arte, como nas *assemblages* de Picasso e nos *ready-made* de Duchamp, iniciou-se não só a problematização do caráter representativo da arte e seus limites com o real, mas o questionamento das estruturas antigas de exibição e a desnaturalização dos modos de expor. Desde Merzbau, de Schwitzerz, a seus desdobramentos recentes, a instalação tornou-se um gênero característico da arte contemporânea e, também, um novo princípio de exposição que permite a articulação ampliada de conceitos, objetos, lugares e sujeitos.

A polaridade atual de paradigmas museográficos mantém estreitas relações com essas conquistas artísticas, além de explicitar o caráter artificial da exposição. O princípio do cubo branco baseia-se no ascetismo purista da arquitetura e do desenho industrial racionalista, apostando na força das ações redutivas frente à saturação imagética da modernidade. O que recentemente se convencionou denominar cenografia rompe com os gêneros tradicionais da arte e baseia-se na heterogeneidade, procurando soluções mais ou menos figurativas que sejam capazes tanto de seduzir a audiência quanto de gerar retorno na mídia. Contudo, a esse respeito, sempre vale citar Adorno:

“A um bem-intencionado que lhe recomendou escurecer o salão durante o concerto, para que se obtivesse uma ‘atmosfera’ adequada, Mahler respondeu com razão que uma apresentação diante da qual não se esquecesse o ambiente não teria nenhum valor”.¹

Deve-se defender a necessidade de sintonia entre o exposto e o modo de expor. Também é possível criticar a espacialidade indiferente ao lugar e

1 “Museu Valéry Proust”. In: Adorno, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998, pp. 173-174.

observar que tanto a assepsia do “cubo branco” quanto o excesso cenográfico tentam “apagar” o contexto físico e institucional da exposição, seja tentando sua neutralização, seja com seu encobrimento. Nesse sentido, vale tomar como referência a proposta de arte para sítios específicos, bem como a diferenciação entre *lugar* e *espaço*, e incorporar à museografia uma visada crítica e sensível de cada espaço institucional, uma inteligência do lugar.

Obras e exposições inovadoras não deixaram de ser vistas e lidas com outros olhos e corpos, com novos modos de recepção e apropriação. Alguém acostumado com o vazio e o silêncio das exposições de outrora pode manifestar horror diante do comportamento da massa de espectadores nas exposições atuais. É necessário, entretanto, comparar os fluxos das pessoas nos museus e centros culturais a seus hábitos nos *shopping centers*, supermercados e estações de trem e metrô – é preciso ouvir os rumores da turba bruta, observar seu bailado errático, ver a voracidade com que reproduz o que por vezes nem enfrenta a olho nu. Não cabe fazer a defesa de uma percepção imune aos solavancos da modernidade, pois, talvez, esteja apenas começando um novo modo de apresentação e apreensão das obras de arte, um modo que, a princípio, pode parecer mais bárbaro, mas que é certamente menos elitista. Não se pode, entretanto, em nome da ampliação da audiência da arte, esquecer o equilíbrio que deve existir entre conhecimento e prazer nas exposições. Espaços em que as fronteiras da cultura e do lazer se apresentam fluidas, centros culturais e museus podem e devem servir, ao mesmo tempo, como meios de formação e entretenimento.

No Brasil, a lenta e ambígua implantação da modernidade constituiu-se também com a criação de museus e a realização de exposições temporárias que transformaram e dinamizaram o circuito de arte. Nessa ação complementar de instituições e eventos, cabe destacar o vínculo inicial entre o Museu de Arte Moderna e a Bienal de São Paulo: criada como antídoto contra a “estagnação” do Museu,² a mostra era gerada pela instituição cujo acervo também se constituía a partir do evento. A transformação da Bienal em fundação autônoma promotora de eventos, em 1962, talvez seja o marco inicial de uma tensão entre museus e centros culturais, entre exposições permanentes e temporárias que, desde então, só cresceu.

Em 1975, E. H. Gombrich já falava sobre a “era das exposições” e protestava contra as constantes mudanças nas exposições permanentes dos museus.³ Quase três décadas depois, as exposições se tornaram um verdadeiro negócio, que ganhou mundo e chegou ao Brasil. Após o “efeito Beaubourg”, sobretudo nos anos 90, o meio de arte brasileiro assistiu à proliferação dos centros culturais e ao enquadramento dos museus como centros culturais em que, por conta da intensidade e da variedade de

2 Machado, Lourival Gomes. “Introdução”. In: *Bienal do Museu de Arte de São Paulo*. São Paulo: MAM/SP, 1951, p. 14.

3 Gombrich, E. H. “The museum: past, present and future”. In: Gombrich, E. H. *Ideals & Idols: Essays on Values in History and in Art*. London: Phaidon Press Limited, 1994, pp. 189-204.

exposições temporárias, os acervos são mantidos nas reservas técnicas ou estão viajando. Sejam museus ou centros culturais, em sua maior parte, as instituições tornaram-se meras hospedeiras de exposições montadas por firmas ou produtores independentes, muitas vezes alhures, sobre artistas e temas variados, desvinculados de suas coleções ou campos de ação. De tal modo, que poucas instituições conseguem definir um caráter próprio com a série de exposições temporárias que montam ou recebem. Desse estado de coisas, podem ser destacados dois sinais fortes: a montagem da Mostra do Redescobrimento, em 2000, desenvolvida não pela Fundação Bienal, onde se iniciou, mas pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, instituição independente criada especialmente para o evento; a Brasil Connects Cultura et Ecologia, instituição criada para cuidar da itinerância nacional e internacional da Mostra do Redescobrimento e que se especializou em importar e exportar megaexposições não necessariamente conectadas entre si.⁴

Em uma situação razoável, recursos financeiros e pessoais constantes deveriam constituir e manter os museus, enquanto aportes excepcionais viabilizariam grandes exposições como as bienais. O direcionamento dos recursos públicos e privados para as exposições temporárias afeta tanto os museus quanto uma instituição como a Bienal. No fluxo intenso de exposições temporárias, produzidas aqui ou trazidas do exterior, as obras de arte (assim como o capital especulativo) entram e saem das instituições, geram dividendos (artísticos, educativos, sociais e financeiros), mas não ficam. Como estão as aquisições nos museus? Qual é a relação entre essas exposições temporárias e os acervos dos museus ou o raio de ação dos centros culturais? É certo que a constituição, o estudo e a preservação dos acervos no caso dos museus ou a definição do perfil institucional dos centros culturais não são da responsabilidade dos promotores das exposições temporárias, mas, sim, do Estado e da direção dessas instituições. Entretanto, pode-se perguntar se, visando a uma ação cultural de maior alcance, não seria melhor optar pela aquisição de uma obra ou por uma série de exposições em vez da vinda de uma mostra breve e sem conexão com as demais. Não se trata de negar a potência estruturante do acontecimento excepcional, mas deve-se apontar como tal poder depende da tensão produtiva entre o freqüente e o eventual; além disso, a reincidência excessiva pode banalizar o extraordinário.

Seguindo essa inversão, também se alterou a lógica do museu e das exposições temporárias como lugares de escrita da história e de sua crítica. Não há hoje um museu onde se possa ver uma exposição permanente que narre a trajetória da arte no Brasil.⁵ Frente ao “não-dito” pelos museus, cabe às exposições temporárias escrever aos poucos e parcialmente essa

4 “Brazil Body and Soul”, inaugurada no museu Guggenheim, em Nova York, “500 Anos da Arte Russa: dos Ícones à Arte Contemporânea”, “5 Mil Anos de Civilização Chinesa”, “Os Tesouros da Cidade Proibida”, “Art Revolution: A Bigger Splash – Arte Britânica da Tale de 1964 a 2003” e “Picasso na Oca”, realizadas na Oca em São Paulo.

5 A última proposta ainda é o Museu das Origens, idealizado por Mário Pedrosa, em 1978, quando da reconstrução do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, após o incêndio que destruiu grande parte de suas instalações e de seu acervo. Não executada à época, essa idéia tem uma versão modesta e deturpada na Galeria Permanente Mário Pedrosa, montada no Museu Nacional de Belas Artes em 1994, e foi desenvolvida de modo ambicioso, também deformador, na Mostra do Redescobrimento, que foi realizada em São Paulo em 2000.

história. Há valores positivos nesses ensaios historiográficos, mas também o abandono da dimensão inovadora e crítica que as exposições temporárias podem e devem ter. Em sua maioria, essas exposições configuram resumos da história da arte nacional ou retrospectivas mal disfarçadas de artistas, grupos e movimentos. Poucas se aventuram em confrontos e leituras interpretativas, preferindo repetir os marcos cronológicos e as classificações taxonômicas da história da arte, acrescidas agora das referências às minorias caras ao relativismo multiculturalista.

A eficácia das exposições não pode ser medida apenas pelo gosto nacional pelo "maior" – o maior isso, a maior aquilo – nem pelas regras dominantes do *marketing*, cujo maior interesse é o rendimento na mídia. Se é certo que as exposições são muitas vezes lugares de sacralização, cabe perguntar: do quê? De obras de arte e artistas ou de si mesmas e seus curadores, cenógrafos e patrocinadores? O que importa discutir é se a exposição cumpre seu objetivo de propiciar a experiência estética renovada a uma audiência ampliada e irrestrita.

Essa opacidade museográfica não deve gerar nem lamento, nem resignação, seja porque as exposições parecem ser o habitat da arte hoje, seja porque, há muito tempo, a arte vive com a consciência do cerco crítico e institucional. Especificamente no caso brasileiro, pode-se acrescentar que, como os artistas muitas vezes venceram com sucesso o peso de um circuito de arte incipiente, podem também enfrentar a aparente dinâmica atual. Frente à transparência da irreflexão anterior e à opacidade discursiva contemporânea, pode-se defender uma translucidez crítica – a evidência do aparato expositivo de modo submisso em relação às obras de arte. É pretender, assim, que as exposições alcancem uma condição translúcida, a mais cristalina possível, a mais próxima do paradoxo da transparência opaca.

O espetáculo do fetiche¹

Paulo Sergio Duarte*

O artigo aborda as megaexposições realizadas nos últimos 30 anos. Essas exposições organizadas por temas e coordenadas por curadores, que eventualmente se julgam curadores-artistas, sobrepõem-se à história da arte, privilegiando o espetáculo como forma de reativar o interesse pela arte fora dos museus.

Megaexposição, temática, curador

Se você sai de casa para ir ver uma exposição de arte, o que você espera? Ver obras de arte, não é verdade? Agora, se for a uma megaexposição de arte, ainda por cima temática, do tipo "Ruxos Libertários", "A Desmaterialização dos Rizomas" ou, quem sabe, "500 Anos", sob a batuta de um curador, uma dessas mostras megalômanas que vêm sendo realizadas pelo mundo todo, desde a segunda metade dos anos 70, com custos de ordem de milhões, às vezes dezenas de milhões de dólares, suas chances de ver obras de arte ficam bastante reduzidas. É um paradoxo, porque deveria ocorrer justamente o contrário. Mas não tenha dúvida, você não verá obras de arte ou, pelo menos, como a maior parte dos artistas pensou que elas seriam vistas quando as concebeu, mas assistirá a um espetáculo. É claro que, com frequência, de consistência duvidosa.

Nesses espaços, as obras estarão eclipsadas pelas costuras temáticas, subordinadas a uma ordem intelectual construída pelo curador. Os "fluxos libertários" ou "os rizomas desmaterializados" são temas fictícios que estou inventando para o leitor pensar até onde vai a imaginação criativa dos curadores. São "temas" como esses que supostamente orientam a concepção das megaexposições. E existem os curadores que, literalmente, reivindicam para si próprios o estatuto de artistas: o megaevento passa a ser a nova obra de arte por eles concebida. Quanto ao tema "500 Anos" qualquer semelhança com pessoas ou fatos reais não é mera coincidência.

São curiosos esses deslocamentos que, se quiserem, podem chamar de pós-modernos ou hipermodernos. Grandes obras de arte realizadas coletivamente e concebidas por um autor existem há muito tempo. A ópera e o cinema são gêneros que mais se prestam a essa comparação.

No megaevento de arte, as obras perdem sua autonomia e individualidade para ser as protagonistas involuntárias da obra do curador. Isso é bem diferente do que ocorre no teatro, na ópera ou no cinema. As associações temáticas, quase sempre, produzem vínculos arbitrários saídos da cachola desse novo criador, que antes era o organizador com formação em história da arte e que, agora, põe a história para

* Paulo Sergio Duarte é crítico e professor de história da arte, pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados – CESAP, da Universidade Cândido Mendes.

¹ Este artigo foi publicado em outubro de 2003, no *Correio Braziliense*.

conchinitas



Bienal Brasil+500, Módulo Barroco, curadoria de Myriam Ribeiro, cenografia de Bia Lessa. Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2000

escanteio e constrói a visualização de suas próprias invenções teóricas. Como não chovem filósofos no mundo contemporâneo, o resultado dessas teorias beira a mais completa indigência. Tudo à custa da obra alheia, que pode passar a ser olhada com um sentido que nunca possuiu e que nunca mais possuirá, uma vez retirada daquele cenário curatorial. De qualquer forma, a missão maior que o curador do megaevento cumpre, e não importa se consciente ou inconscientemente, é o sacrifício da arte.

Isso ocorre pela tentação irresistível do fetiche contido no espetacular. E surge, historicamente, em circunstâncias precisas nos países de capitalismo avançado: quando se encontram saturadas as instituições museológicas responsáveis pelos acervos históricos de arte. Os museus de arte continuavam a cumprir sua missão de preservação e difusão de acervos. As bienais, organizadas por países, apresentavam periodicamente uma produção desconexa e sem critérios padronizados. Liberar a imaginação do curador no megaevento foi a fórmula encontrada para reativar o “interesse pela arte” fora dos museus, nesta nova instituição apresentada como o próprio espetáculo artístico, animadora da vida urbana degradada, a megaexposição.

Fenômeno compreensível em países ricos, onde são realizadas ao lado das poderosas coleções públicas, é inexplicável quando reproduzido em países pobres, como o Brasil, no qual em nenhuma cidade um professor de história da arte pode levar seus alunos para mostrar a história da arte de seu próprio país. O curador se esquece da história, possuído pela lógica do espetáculo, em plena hegemonia neoliberal, não entra apenas no macroclima que se generaliza com a globalização: cria seu próprio fetiche para a sedução das massas urbanas desprovidas de formação crítica. E pior, não passa pela cabeça desses animadores culturais vincular suas despesas milionárias a uma política de aquisição de obras para enriquecer os acervos públicos.



Panorama da Arte Brasileira, 1995
(Aspecto da montagem com os painéis em
forma de 'xis')
Fonte: Arquivo MAM-SP
Foto: Rejane Qntrão

A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus

Marilúcia Bottallo*

O presente artigo pretende analisar a questão da curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea priorizando a relação entre a produção artística e o público intermediada pelo museu. Propomos, como objeto de observação e análise, a realidade institucional do Museu de Arte Moderna de São Paulo e, mais particularmente, de duas exposições específicas por meio da presença do curador como elemento essencial no estabelecimento de discussões artísticas pelo recorte curatorial.

Curadoria, museus, arte contemporânea

* Marilúcia Bottallo é museóloga especialista em Documentação Museológica do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP e professora do curso de Especialização em Museologia do MAE-USP; mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, membro do Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1 Na verdade, há várias definições do perfil do curador e da atividade curatorial dependendo do país em que se inscrevem e do tipo de museu em que atuam. Na França, Suíça e alguns outros países europeus é identificada como a atividade por excelência do *conservateur*, e este pode, inclusive, dirigir um departamento ou a própria instituição. Em países como Estados Unidos e Canadá o *curator* tem funções próximas às do conservador europeu. Assim, somente ao longo dos anos 90, surge uma especificidade da atividade do curador na qual esse profissional passa a ser o responsável pelo estudo das coleções objetivando a realização de exposições. Restringindo-nos às atividades de pesquisa e divulgação da arte, via exposição (museológica), o conjunto de ações que determinam a curadoria define diferentes tipos de profissionais a partir, de um lado, do caráter de seu vínculo com a instituição museológica e, de outro, pelas maneiras que organiza: temporárias ou de longa duração; de acervo ou não.

2 Rússio, Wáldisa. *Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro, IBPC, 1990, p. 7.

ano 5, número 6, julho 2004

O conceito de curadoria que assumimos é entendido como uma interferência ativa e que forma parte do exercício museológico, já que a idéia de recorte é uma das essências tanto do processo colecionista como do expositivo. O curador é, nesse caso, um mediador que se caracteriza por sua influência na possibilidade de viabilizar o processo de produção de sentidos por meio das exposições museológicas.¹

As duas exposições escolhidas como objeto de análise marcam fases distintas da produção artística já institucionalizadas em São Paulo: moderna e contemporânea. Enquanto a exposição de abertura do MAM-SP em 1948, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com curadoria de Léon Degand procura introduzir a discussão sobre as renovações plásticas em curso na Europa por meio do abstracionismo como forma de expressão, o *Panorama de Arte Brasileira 1995* marca um momento em que as linguagens plásticas contemporâneas já possuem aceitação institucional. Ambas cobrem períodos distintos da própria instituição – o primeiro gerido por Francisco Matarazzo Sobrinho até seu fechamento e doação da coleção para a Universidade de São Paulo, e o segundo correspondente a uma ‘nova’ reabertura do museu e o reinício do processo colecionista que acentua o novo perfil do MAM-SP pós-1963.

De acordo com Wáldisa Rússio, museologia é a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos vinculados ao fato museal que se caracteriza e como a “relação profunda entre o ser humano, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o ser humano também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado e ideal: o museu”.² O museu não é apenas um ambiente – receptáculo dessa possibilidade de relação –, mas condição para sistematizar as formas de apreensão

do conhecimento e de recriação das diversas memórias, apresentando sua interpretação sobre os fenômenos da realidade.³

A museologia, nesse caso, trabalha com o fenômeno de linguagens sobrepostas, quais sejam: a museológica e a artística. Se assumirmos que, nesse caso, uma linguagem caracteriza-se pela operacionalização da capacidade de associar e produzir signos e estes, entendidos como representação do objeto e do interpretante, elemento essencial do processo de conhecimento, então teremos que toda ação é sempre uma representação e que esta é sempre parcial e nunca total.⁴

As artes moderna e, sobretudo, contemporânea determinam para a museologia vários níveis de transformação de cunho ideológico e estético. Alguns deles são: o fim das categorias tradicionais, o uso de materiais, técnicas e suportes não convencionais, a negação da formação tradicional do artista nas academias, a negação do entorno fenomênico e da permanência e, para o público, novas formas de apropriação do fenômeno artístico que incluem diferentes tempos de apreciação, a revisão dos juízos baseados na sublimidade, na graça e no belo, a independência da obra de arte e, ainda, os questionamentos que permitem analisar valores intrínsecos da arte propostos pela arte moderna.

Umberto Eco nos esclarece quanto à impossibilidade do que classifica de 'realização estética' ser percebida homoganeamente a partir de suas características relativas tanto à estrutura como ao uso. De acordo com o autor, "no estímulo estético, o receptor não pode isolar um significante para relacioná-lo univocamente com seu significado denotativo: deve colher o *denotatum* global. Todo signo que apareça ligado a outro e dos outros receba sua fisionomia completa significa de modo vago. Cada significado, que não possa ser apreendido senão ligado com outros significados, deve ser percebido de modo *ambíguo*".⁵

Assim, chegamos à conclusão de que a apreensão do potencial informativo dos objetos apresentados nos museus será continuamente distinta e dependerá sempre do sujeito que olha e se apropria simbolicamente daquele objeto e daquela construção que é a exposição, na qual vários objetos estão em relação mútua e que desencadeiam, por sua vez, uma outra experiência: a museológica. Portanto, reforçamos o aspecto de cenário atribuído ao museu, que permite perceber uma relação diferenciada com os objetos que abriga e que é excepcional, distinta daquela que se estabelece no embate, na relação com a produção material na vida cotidiana.

A inserção cada vez maior das grandes exposições no circuito das atividades de lazer e o aumento significativo do número de visitantes nas exposições de arte – incluindo arte contemporânea – as transformam em produtos e que precisam de um alto grau de profissionalização para atingir seus objetivos.

3 Realidade é entendida aqui como uma forma de percepção exterior experimentada imediatamente ou não, mas também como forma de conhecimento de algo existente no tempo e/ou no espaço, portanto, inclui o real das sensações, o que difere de uma possível delimitação do conceito de Verdade.

4 Caramella, Elaine. *História da Arte Fundamentos Semióticos*. Coleção Humus. Bauru, Edusc, 1998, pp. 65 e 66.

5 Eco, Umberto. *Obra Aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates nº4, pp. 84 e 85. Grifo do autor.

Dessa forma, ganha destaque a figura do chamado curador independente, que a partir dos anos 80, e sobretudo durante os anos 90, torna-se o centro de muitos debates de caráter ideológico e ético. Para Bernd Klüser, “Dentro de um tal clima artístico, regido pela competição, não é surpreendente que se tenha desenvolvido o ofício ambíguo do ‘organizador de exposições livre e independente’ (...). Mas, exceções à parte, é raro que ele seja tão livre e independente (já que prisioneiro de seus próprios interesses) quanto deveria ser, por definição, não importando qual diretor de museu: pois os patrocinadores, dos quais depende cada vez mais, medem o sucesso [de uma exposição] na altura do número de visitantes, dos resultados nos meios de comunicação e dos catálogos vendidos”.⁶

Tadeu Chiarelli afirma que, no meio nacional, a figura do curador independente profissional surge de maneira auspiciosa, já que foi “através do convite feito pela Fundação Bienal de São Paulo para que Walter Zanini assumisse a curadoria da Bienal de São Paulo de 1981 [e de 1983, também] (...) Quebrando a tradição da representação por países, Zanini concebeu aquelas duas edições da Bienal a partir de analogias por linguagens, permitindo ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea, onde as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade. Esta transformação conceitual, no entanto, em nenhum momento colocou em segundo plano as obras de arte apresentadas”.⁷

A definição do papel do curador e a polêmica gerada em torno da espetacularização das exposições enfatizam a discussão sobre o redimensionamento da produção artística, tornando-a elemento de composição de algo maior: a exposição.

A exposição é uma construção, um produto diferente dos objetos, portanto, crivada de valores que devem ser trazidos à tona. “A característica basilar e de cujas implicações pouco nos damos conta é o caráter da exposição como convenção visual, organização de objetos para produção de sentido (...) A ‘linguagem do museu’ não pode, pois, ser tomada como linguagem natural e é vã procura de recursos que permitam uma ‘comunicação imediata’.”⁸

Mari Carmen Ramírez ao pensar a formação de uma identidade artística latino-americana nos círculos do hemisfério norte, em especial, nos Estados Unidos da América, afirma que o papel do curador – independente ou institucional – é, sobretudo, elitista, já que eles são, acima de tudo, reconhecidos institucionalmente como especialistas no mundo das artes, estabelecendo o significado e *status* da arte contemporânea por meio de sua aquisição, exposição e interpretação. Para ela, “Nesse contexto de elite, os curadores funcionaram tradicionalmente como árbitros do gosto e da qualidade. A autoridade desse papel de árbitro deriva de um critério incondicional –

6 Klüser, Bernd. *Le Marché de l'Art et la Culture d'Exposition durant les Années 1980. L'Art de l'Exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle*. Tradução: Denis Trienweiler. Edition du Regard, 1998, p. 12.

7 Chiarelli, Domingos Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo, MAM, 9, pp. 15 e 16.

8 Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*. Nova Série, vol 2:1994, p. 22.

ultimamente ideológico – baseado nos parâmetros restritivos do cânone ocidental (isto é, Primeiro Mundo) Modernismo/ Pós- Modernismo”.⁹

No entanto, Ramirez pondera que o curador vivencia a tensão de uma contradição, pois a problemática da identidade, no cenário do mercado, só pode ser pensada como um construto redutor. Por outro lado, propõe que ele pode ser o responsável por acabar com as hierarquias no mundo das artes, ao mesmo tempo em que democratiza o espaço para a ação cultural.¹⁰

Por intermédio das curadorias, especialmente de arte contemporânea – e, mais ainda, feitas em função de obras cujo pressuposto não é a permanência, seja pelo uso dos materiais ou por ter apenas duração no tempo e não no espaço –, ampliam o papel dos museus de arte moderna e contemporânea, retomando sua função de laboratório: local de experiência, de risco, já que as novas poéticas que manifestam não permitem ao público a possibilidade de uma relação museológica do tipo ‘tradicional’.

Harald Szeemann afirma que “o museu participou da fase positivista de hipertrofia do objeto e a favoreceu de maneira decisiva. Mas, também, ele igualmente integrou as ‘obras’ que se recusavam a ser obras, ou seja, chamados a cooperar com ele, os representantes da tendência que nega o objeto para reclamar no seu lugar o processo, quer dizer, a idéia ou a manifestação documental de um processo”.¹¹

De acordo com Debora J. Meijers, se há algum lugar onde o significado de um trabalho individual é determinado, então ele é o local que lhe é conferido entre outros trabalhos.¹² Assim, o museu torna-se decisivo no estabelecimento das possíveis formas de representação e de apropriação individual da arte. Ainda, a especulação sobre a arte na sua montagem e colocação no cenário museológico tendeu para o desenvolvimento das exposições que classificou como ‘a-históricas’ cuja característica está em que “apesar de todas suas diferenças [elas] têm em comum o fato de abandonar o tradicional arranjo cronológico. O objetivo é revelar correspondências entre trabalhos que podem pertencer a períodos e culturas distintas. Essas afinidades superam os limites cronológicos bem como as tradicionais categorias de estilo implementadas pela história da arte. A classificação modelar em termos de materiais também é abandonada para que a empatia (*Empföhlung*) finalmente torne possível a conexão entre uma cadeira do século XV com um retrato feminino de Picasso e uma instalação de Joseph Beuys”.¹³

Ao pretender criar ‘vínculos’ entre as ‘verdades’ permanentes ou imanentes das obras de arte de todos os tempos, as curadorias de exposições a-históricas revelam uma linha de raciocínio tão particular, que poderiam inscrever-se como instalações ou criações artísticas, e não como curadorias de exposição. Tal opção recria uma nova fetichização dos objetos artísticos assim contextualizados. Dessa forma, o curador pretende o lugar do artista ao criar ‘teses’ artísticas que

9 Ramirez, Mari Carmen. Brokering Identities. Art Curators and the politics of cultural representation. *Thinking about exhibitions* Edited by Greenberg, Ferguson & Nairne, Routledge, London, 1996, p. 22.

10 *Id. Ibid.*, p. 23.

11 Szeemann, Harald (interprétation). Échange de vues d'un groupe d'experts. Problèmes du musée d'art contemporain en Occident. *Museum*, Unesco, vol. XXIV, n°1, 1972, p. 11.

12 Meijers, Debora J. The Museum and the 'ahistorical' exhibition. The latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon? *Thinking about exhibitions*. Editors: Greenberg, R., Ferguson, B. W., Nairne, S., Routledge, 1996, London, p. 8.

13 *Id. Ibid.*, p. 8.

defende com autoridade institucional, tanto para determinar valores pessoais como se fossem princípios ou verdades soberanas ou 'formais', e, ao fazê-lo, retira do público a capacidade de recriar conteúdos simbólicos. Deixamos, assim, de trabalhar no ambiente da obra de arte contextualizada para especular sobre o museu como linguagem, e esse tipo de exposição passa a constituir-se quase como uma metalinguagem.

Debora J. Meijers, refletindo sobre as crescentes dúvidas relativas às noções de desenvolvimento cronológico, à categorização em estilos e ao conceito de evolução trazido do século XIX, acentua o caráter construtivo da exposição museológica quando afirma que "um *designer* de exposições que enxerga sua atividade como arte não é essencialmente diferente do historiador que se torna cada vez mais ciente das dimensões literárias de suas considerações históricas".¹⁴

Do Figurativismo ao Abstracionismo

Conjugando esforços tão dispares quanto a necessidade de renovação artística e a legitimação da burguesia nascente no âmbito do poder local, alguns grandes empresários e membros de destaque de famílias influentes acabam por encontrar interesses em comum com intelectuais e artistas de São Paulo e assim, após um período de debates, vão dedicar-se à criação dos grandes museus de arte de São Paulo: O MASP e o MAM.

Com a instalação do MAM-SP e a abertura de sua primeira exposição ao público em 1948, já havia consciência, por parte de seus protagonistas, da especificidade relativa ao arranjo do espaço expositivo em um museu, sobretudo de arte moderna.

Embora tendo o MoMA-NY como parâmetro, Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador e diretor presidente do MAM-SP, convida Léon Degand, crítico belga que vivia na França, para ser o primeiro diretor artístico e curador da mostra de abertura do Museu. Dessa forma, deixa claro que sua inclinação é para a produção e o pensamento plástico europeus, bem como uma visão e interpretação da arte marcadas por meio da presença de um crítico e professor de história da arte moderna que também deixava explícita sua preferência pela produção européia em face da norte-americana. O cuidadoso processo de preparação da primeira exposição visava criar um ambiente e um foro de debates de questões plásticas e artísticas, mas, sobretudo, sedimentar alguns valores da modernidade.

Pensar a primeira exposição do MAM-SP – Do Figurativismo ao Abstracionismo – pelo viés curatorial implica avaliar, em paralelo, um princípio de política institucional. Assim, sua primeira mostra traz uma exposição internacional, com maioria de obras de artistas estrangeiros – franceses, sobretudo – e pertencente a colecionadores particulares. Embora o esforço

14 Meijers, Debora J., *op. cit.*, pp. 18 e 19.



feito para a aquisição de obras encomendadas por Ocillo para formar uma coleção adequada, a mostra de abertura do MAM-SP contou com apenas quatro obras do seu acervo: dois móveis de Alexander Calder, um guache de Fernand Léger e um de Joan Miró.

Léon Degand define claramente seu posicionamento em defesa da então 'nova arte' – o abstracionismo. Para ele, só existem duas categorias plásticas, irreduzíveis uma à outra: figuração e abstração. Assim, acredita que há menos chances de equívocos. Afirma Degand que "A abstração pictural, ao contrário (...) [dos] /smos, não é uma nova escola de pintura, mas uma nova concepção de pintura, na qual diversas escolas já se incluem: orfismo, suprematismo, neoplasticismo e outras, às vezes, sem denominação".¹⁵

Sua preocupação em compreender e educar para o novo fenômeno faz com que sua ação ganhe um aspecto bastante didático, que cunha não só em seus artigos, mas, sobretudo, naquilo que nos interessa: a exposição museológica de abertura do MAM-SP. De alguma maneira, Degand sabe que o aval do público para sua exposição é importante para que seu trabalho tenha legitimidade e continuidade. Tomando por base o movimento impressionista francês de 1874, sua intenção era trazer conhecimento a respeito das particularidades de cada uma das formas de expressão que foram surgindo no âmbito da linguagem pictórica.

Para tanto, Degand divide sua exposição em três partes: "1ª Seção Documentária, composta de reproduções coloridas mostrando a evolução da pintura e da escultura, do impressionismo ao cubismo; 2ª Seção, reunindo obras originais de artistas cuja produção seja praticamente 'não-figurativa'; 3ª Seção, obras de artistas totalmente abstratos".¹⁶

Por uma questão de método, e seguramente influenciado pelo ambiente europeu no qual se formou, Degand parte de uma visão evolucionista da história amparada no eurocentrismo, da qual assume o conceito de cronologia e de desenvolvimento como processo cumulativo, e o aplica à manifestação

Palestra 'Do Figurativismo ao Abstracionismo' proferida por Léon Degand na inauguração da exposição Arte Antiga e Moderna em 1949

Fonte: *Boletim Safma*, 23

15 Degand, Léon. *Qu'est-ce que la peinture abstraite? Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*. Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, 1956, p. 97.

16 Ribeiro, Cláudia M. B. *De la Figuration à l'abstraction – Léon Degand au Musée d'Art Moderne de São Paulo*. Alliance Française de São Paulo. Mémoire Nancy, 1993, inédito, p.25.

artística. Apesar disso, ele não assume explicitamente que a arte abstrata seja uma evolução da figurativa, já que estava preocupado em se desvencilhar do caráter sectário que lhe era imposto, tanto na França como no Brasil, por sua defesa da nova arte. Sobre esse aspecto e usando de paradigmas próprios do evolucionismo aplicado à História – no caso, história da arte –, Degand afirma que “a pintura abstrata não resulta nem de um progresso, nem de um recuo do pensamento pictórico (...) A pintura abstrata e a pintura figurativa não se opõem, como inimigas, senão no espírito dos sectários. Elas diferem, apenas isso. Nosso engajamento, ainda que apaixonado, em relação à pintura abstrata, não implica nenhuma rejeição à pintura figurativa”.¹⁷

Com essa estrutura de pensamento sedimentada, Degand trabalha a curadoria da exposição buscando demonstrar a tese da superioridade da arte moderna, porque mais atual, em relação às outras produções. Ao analisar os resultados plásticos das produções figurativa e abstrata, Degand quer ‘educar’ o olhar do espectador, alegando que é preciso lembrar que há uma tradição antiga, a qual precisamos superar. A expressão de seu pensamento transmutado para o espaço de exposição revelou uma curadoria em que as formas artísticas que lidam com a figuração devem ser entendidas historicamente como estágios já superados, cujo valor é ‘documental’, já que dizem respeito a uma forma de sensibilidade diferente da atual.

A proposta de Léon Degand não era a única no âmbito museológico do mundo não europeu, aproximando-se daquela estabelecida na mesma época pelo próprio MoMA-NY, que incorpora um discurso bem elaborado que visava prestigiar a produção dos artistas locais. Para o próprio Degand aquele era “ (...) um dos mais belos museus do mundo em seu gênero (...)”.¹⁸

Na proposta original de montagem da exposição feita por Degand, deveriam vir para o Brasil tanto os pintores da Escola de Paris como alguns artistas dos Estados Unidos selecionados por uma comissão formada por Leo Castelli, Sidney Janis e Marcel Duchamp. No entanto, problemas com burocracia internacional e falta de verbas para cobrir despesas com seguro e transporte das obras cortaram a participação americana.¹⁹

A partir de então, Léon Degand parece sentir-se mais à vontade em suas escolhas e chega a afirmar em carta enviada a Paulo Bittencourt que não lamenta a ausência da representação norte-americana na mostra de São Paulo, já que, para ele, a jovem pintura americana não vale grande coisa.²⁰

Por outro lado, a declarada beleza que Degand via no MoMA-NY pode inscrever-se na forma como expõe a produção artística local, valorizando-a a ponto de tornar-se a demonstração visual e pública da disputa com Paris em relação à primazia como vetor da arte moderna internacional. Assim, ao ‘inventar’ uma tradição artística moderna, o MoMA-NY sedimenta as balizas de um conceito específico de modernidade.

17 Degand, Léon., *op. cit.*, p. 132.

18 Amaral, Aracy, *A História de uma coleção. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo, Techint, 1998, p. 17.

19 Em carta enviada por Leo Castelli a Matarazzo em 21 de julho de 1948, a seleção de artistas contava com os nomes de Jackson Pollock, Robert Motherwell, Mark Rothko, Reinhardt, Mark Tobey, além de artistas consagrados, como Feininger, Man Ray, El Lissitzky, Malevitch, Piet Mondrian e outros.

20 Vera D’Horta nos conta que, em função da manutenção do bom relacionamento diplomático entre MAM-SP e MoMA-NY, Matarazzo ordena que esse trecho da carta seja riscado. Degand cede ao apelo, e na versão oficial da carta esse trecho desaparece. Conferir: D’Horta, Vera, *Museu de Arte Moderna*. São Paulo, Dórea Books and Art, 1994, p. 22. Citação da nota 24.

Quanto à representação brasileira da mostra, ela se resumiu a três artistas apresentando uma obra apenas cada um, e, ressaltou-se que todos eles viveram em Paris e eram conhecidos de Degand naquele ambiente. São eles: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor com um óleo sobre tela cada um. Em defesa de Degand pode-se dizer que a pequena representação brasileira justifica-se, pois aqueles artistas eram alguns dos poucos, na época, que tinham uma produção de caráter abstrato.

A partir do momento em que sua intenção de trabalho naquela primeira seção era essencialmente didática, não hesita em valer-se de imagens de segunda geração, ou seja, reproduções, mesmo em um ambiente museológico, onde o primado do 'original' é um pressuposto. Apesar de propor uma marcada pedagogia do olhar baseado no processo de evolução das formas de representação, não é sem motivo que Degand é criticado por ter realizado uma exposição somente abstrata, traíndo o título da mostra.

Podemos inferir que, como para Degand era importante mostrar que a produção abstrata é efetivamente superior a outras, o impacto criado entre as diferentes formas de apropriação dos objetos plásticos ajudaria o público a compreender suas razões. No confronto entre originais e reproduções, as segunda e terceira seções seriam valorizadas pela própria diferença de suportes e pela relação diferenciada que impõe ao público o relacionamento com originais em comparação com as reproduções. Tratando a primeira parte de sua exposição com o qualificativo de "Seção Documentária", Degand empurra toda a produção plástica que vai do impressionismo ao cubismo para uma espécie de 'pré-história' da arte moderna.

O trabalho de Degand não tarda em fazer surtirem reações apaixonadas que redundam em sua saída do Museu apenas um ano após sua chegada. A saída tão prematura de Degand do MAM-SP ocorreu, cremos, porque seu método de trabalho foi efetivo, criando um ambiente para a discussão sobre a abstração no meio paulista. No entanto, o debate que se cria não interessa ao ambiente moderno que o mecenato paulista desejava, em função de sua necessidade de afirmação cultural legitimada. Sua influência, no entanto, é percebida rapidamente nos discursos pró e contra seu partido estético, sempre baseados na sua estrutura de raciocínio.

A atitude de Degand leva a pensar em diferentes vínculos que um curador de exposições museológicas pode manter com a instituição. Ainda que envolvido no cotidiano do Museu por meio de seu cargo de diretor, o perfil de Degand está mais próximo daquele de um curador independente, já que sua causa lhe impunha o abandono da coleção, exceto naquilo em que ela lhe interessava. Degand incorporou, por meio da defesa de um partido estético definido, vários aspectos do que deva ser uma curadoria de exposições: seu recorte era claro, a disposição das obras objetivava desenvolver visualmente uma proposta preestabelecida, o museu foi

usado como cenário fundamental, e a institucionalização da arte foi percebida com poder de ratificação de seus valores.

A atuação de Degand mantém um aspecto positivo a ser cogitado nas curadorias de exposição já que, além de suas escolhas – que são inerentes ao processo –, ele consegue manter-se fiel aos propósitos da obra de arte no espaço museológico sem a instrumentalizar para finalidades extra-artísticas. As críticas ao abstracionismo e suas tendências somente foram possíveis porque sua exposição causou o desejado impacto, derivado de um contato legítimo com as obras de arte no cenário museológico, sustentando o princípio do fato museal, e que, necessariamente, propõe revisões a partir dos vários olhares contemporâneos.

Panorama de Arte Brasileira 1995

Se a arte moderna, por meio da abstração, começa a desestabilizar a noção de visualidade do público de São Paulo, as propostas plásticas que surgem a partir da Bienal de 1951, dois anos apenas depois de *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, abrem caminho para novos valores artísticos que alteram, de vez, as idéias estabelecidas a respeito daquilo que poderia ser, até então, identificado como arte ou obra de arte. Até então, estávamos no terreno da produção e de seus resultados plásticos. A partir dessa data e ao longo dos anos, o público toma contato com propostas mais herméticas, auto-referenciais, conceituais, orgânicas, imatéricas e outras que transferem o centro das atenções do produto artístico para o processo de produção ou, mesmo, para o produtor.

Assim, o museu passa a vincular-se de maneira soberana com certas manifestações, pois, em muitos casos, é o aval institucional que as reconhece e legitima. Por outro lado, surge um problema: como demonstrar, por meio dos produtos artísticos, uma proposta estética e conceitual que não se supõe por meio do produto 'acabado'. Se o processo torna-se mais importante do que a 'obra' em si, como avaliar esses procedimentos quando o público só tem contato com uma das partes de tal processo e, com certeza, uma parte já não tão valorizada, ao menos em relação às expectativas do artista?

O Museu de Arte Moderna de São Paulo teve que reinventar sua vocação como resultado de seu fechamento e posterior perda de sua coleção para a Universidade de São Paulo, em 1963. Assim, na época de sua reabertura, em 1967, depara-se com uma nova realidade no campo das artes plásticas, da cultura e dos investimentos nesses setores.

Para situar historicamente a importância de *Panorama da Arte Brasileira 1995* cabe desenvolver um pouco o significado do projeto *Panorama*, criado em 1969 por Diná Lopes Obelho, diretora do MAM-SP entre 1967 e 1982. O

MAM-SP contava com um acervo muito pequeno, e já não havia mais mecenas e patronos dispostos a alimentar coleções museológicas e atividades expositivas às suas expensas. A situação econômica do país havia se alterado e, também, as relações do empresariado com a questão cultural. O MAM-SP encontrava-se, então, em uma situação constrangedora: procurava espaço para instalar o museu, mas não tinha acervo que justificasse um investimento público em tal projeto. Além disso, era preciso que houvesse exposições abertas ao público. Dentro desse quadro, Panorama de Arte Atual Brasileira surge com o objetivo principal de retomar o processo colecionista do Museu, por meio dos prêmios de aquisição oferecidos às melhores representações do ano.

Já em suas primeiras versões, o Panorama ganhou aceitação pública via imprensa e, muitas vezes, foi considerada uma exposição melhor do que a Bienal. O ano de 1993 pode ser considerado uma linha divisória na história dos 'Panoramas', já que foi muito criticado pela imprensa, apressando mudanças conceituais e estruturais. Uma série de decisões foi tomada, e seus resultados vão condicionar o raciocínio da sua próxima edição, o Panorama de Arte Brasileira 1995, que, desde então, perde o 'Atual' do título. A mostra passa a

Panorama da Arte Brasileira, 1995
(Aspecto da montagem com os painéis em forma de 'xis')
Fonte: Arquivo MAM-SP
Foto: Rejane Ontrão



ser bienal, buscando maior excelência nos seus propósitos de realização, já que facilitava a escolha do nome de um curador, “uma curadoria mais aprofundada e (...) o levantamento de patrocinadores”.²¹

O Panorama da Arte Brasileira 1995, mostrado ao público entre 24 de outubro e 26 de novembro, representa a retomada de um projeto importante do MAM-SP, de projeção nacional e com um conceito novo a partir da revisão de seu papel no circuito artístico de São Paulo. Contando, pela primeira vez, com uma curadoria, à Comissão de Arte caberia apenas o papel de ratificar o nome de um curador responsável pela organização da mostra e os nomes da Comissão de Premiação. Para a curadoria dessa versão do Panorama, foi convidado o curador independente e membro da Comissão de Arte do MAM-SP Ivo Mesquita.

Está claro que mesmo em um Panorama está inscrita a idéia de seleção e de valores. No entanto, quando não há um curador, tais princípios podem ficar subordinados à falsa noção de generalidade que o conceito de panorama sugere, ou seja, aquela da observação distante que permite conhecer toda a sua extensão. Essa determinação aparece como algo quase estrutural ou autônomo.

No caso do Panorama 1995 essa situação se altera, e a presença do curador evidencia o processo de escolha e o partido estético-conceitual adotado. Nessa vigésima terceira versão desde sua criação, o Panorama contou com a participação de 36 artistas brasileiros e 96 produções de diversas linguagens. Paralelo às artes plásticas, foi aberto espaço para vídeos comerciais, videoarte e uma peça de teatro, *O Livro de Jó*, de Antônio Araújo, assumida por Ivo Mesquita como instalação-*performance* ou, ainda, *site-specific work*.

Ao comentar o Panorama, Cacilda Teixeira da Costa afirma que “[aquela] edição da mostra (...) vai refletir uma nova política cultural adotada pelo Museu, que pretende se afirmar como um espaço para curadorias, que consideramos sua vocação prioritária, embora não exclusiva”.²²

Quando faz tal declaração, Costa tem em mente uma definição muito clara da importância do papel do curador no processo de realização de uma exposição museológica. No texto de abertura do catálogo, ela novamente se posiciona, sustentando que “O Panorama apresenta-se, pois, como um ponto de vista, o prisma adotado pelo curador para revelar, através de uma amostragem, sua cosmovisão da arte no Brasil, a qual espera-se que possibilite, ao mesmo tempo, revelar esta realidade e acrescentar-lhe valor”.²³

Em conformidade com a noção de curadoria expressa por Costa, Ivo Mesquita esclarece que, “antes de definir a mostra por um tema ou proceder a um mapeamento do Brasil artístico contemporâneo, buscou-se definir uma estratégia curatorial capaz de dar conta desta diversidade manifesta

21 Onório, Rejane. Do Panorama de Arte Atual Brasileira ao Panorama de Arte Brasileira 1989-1997. 97 *Panorama de Arte Brasileira*. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p. 10.

22 Depoimento prestado à jornalista Angélica de Moraes. MAM de cara nova prepara uma virada. *O Estado de São Paulo*, 22 de agosto de 1995.

23 Costa, Cacilda Teixeira da. Panorama e Panoramas. *Panorama de Arte Brasileira 1995*. Catálogo MAM, São Paulo, p. 11.

nas linguagens que trabalham a visualidade, propondo o grupamento de produções que, de alguma maneira, contenham um *espírito do tempo presente*.²⁴

Ivo Mesquita tem consciência da importância do papel do curador e tenta demonstrar, ao longo do texto, que sua escolha é arbitrária, mas que se insere na busca de compreensão de uma nova dinâmica do tempo, ainda que trabalhando no âmbito do território. O curador do Panorama 95 reflete sobre seu papel, marcando, no entanto, a diferença entre arbitrariedade e autoritarismo. A partir de sua experiência em museus canadenses e norte-americanos, pensa a questão inevitável da exclusão como parte do processo de seleção. Ele demonstra muita consciência a respeito da sobreposição de linguagens que acontece em uma exposição museológica. Ao destacar a importância de seu papel como agente histórico ratificador de valores – também históricos –, Mesquita procura jogar para o plano da própria arte a responsabilidade quanto às formas de recepção por parte do público. Assim, diz que “(...) o desenho de um panorama assume o lugar do curador como ponto fixo de onde se observa a cena. A curadoria, no entanto, procura preservar a mobilidade dos trabalhos, tornando-os visíveis na integridade dos significantes que eles constituem”.²⁵

Embora suas afirmações não sejam excludentes, também se apresenta como uma impossibilidade a oportunidade de visibilidade dos significantes dos trabalhos de maneira integral. Ainda que saibamos, pela sequência do texto, que a preocupação de Mesquita está na busca de uma visão não imperativa do papel do curador e, portanto, que a exposição seja “(...) um território de descobertas e surpresas, sem uma direção única a ser seguida”.²⁶ Esse objetivo só é viável a partir da clareza do recorte e dos propósitos do curador, tomando-se, então, uma possibilidade potencial.

Nesse ponto, cabe ressaltar a diferença entre a obra de arte individual, inscrita no âmbito de sua participação social, e sua reunião – como recorte – por meio da exposição museológica. Assim, é preciso demonstrar que uma exposição permite que as obras percebidas em conjunto, por meio das estratégias de montagem e das escolhas conduzidas pela ideologia da mostra, sejam reconhecidas de maneira necessariamente diferenciada em relação a seu processo de produção original e as justificativas de partidos estéticos e conceituais individuais que lhe deram forma. Acreditamos que essas são instâncias distintas de interpretação do fenômeno artístico no espaço museológico via exposição.

Dentro dessa linha de raciocínio, Ivo Mesquita trabalha de maneira multidisciplinar na montagem do Panorama 95, contando com o projeto museográfico do arquiteto Felipe Crescenti. Ivo Mesquita propôs a

24 Mesquita, Ivo. *Panorama de Arte Brasileira*, op. cit., p. 14. Grifo do autor.

25 *Id. ibid.*, p. 14.

26 *Id. ibid.*, p. 14.

exposição de maneira que pudesse refletir a construção de um mapa. A montagem, porém, não poderia prever apenas a ideia de conjunto, mas também cuidar da compreensão de cada trabalho individualmente. Felipe Crescenti procurou acompanhar o raciocínio da curadoria, já que, para ele, o caráter de uma exposição está relacionado com o partido curatorial.

A oportunidade de percepção ampliada e da surpresa no trajeto expositivo é facilitada pela própria ideia de curadoria, o que se coloca em oposição a um critério autoritário. Mais uma vez é necessário reforçar que não se trata de criar relações labirínticas relativas a formas ou conceitos, pois o curador não é um criador, no sentido artístico, mas, seguramente, o condutor de uma proposta que vai tentar, com mais ou menos sucesso, demonstrar por meio do espaço museológico.

De alguma maneira, Mesquita retoma a força discursiva de Degand quando reflete sobre seu papel determinando que "(...) as obras escolhidas são os agentes que construirão o panorama da arte brasileira em 1995, o meu panorama, instaurando um campo interrogante, que provoque o visitante para encontrar sua interpretação".²⁷

Está claro para o curador que sua interferência é ativa, e, por isso, tomou cuidado ao reiterar na seqüência que "a curadoria assume a visualidade como a melhor forma de comunicação e rejeita para ela o papel de orientadora na interpretação dos trabalhos selecionados".²⁸

Para adequar duas linguagens diferentes, arte e exposição museológica, Mesquita e Crescenti utilizam um recurso museográfico específico para o Panorama. Eles não fazem agrupamentos de qualquer ordem – temáticos, cronológicos ou por linguagens – e 'deixam' que as obras se mostrem como formas de "presentificação de realidades". Dessa forma, o curador acredita que, ao deixar as obras "à deriva no espaço por sua conta e risco", cria a circunstância que permitirá que a linguagem visual atue como um veículo de comunicação autônomo. As obras na exposição, ainda que 'presentificações', não podem ser percebidas apenas como um conjunto de propostas individuais, mesmo quando produzidas especificamente para a mostra. Ainda que supostamente à deriva, sua presença remete, por analogia, às ausências e a seus critérios.

Ivo Mesquita acredita que a questão da presentificação é tão importante para a arte contemporânea, que até a coloca em xeque sob o ponto de vista de sua relação com o espaço: qual o lugar da arte? Assim, o curador toma para si a responsabilidade de ser o construtor de um discurso visual, o qual demonstra temer por sabê-lo estruturalmente comprometido.

Mesquita refere-se não somente à característica da arte contemporânea, mas também à da exposição de arte na contemporaneidade, que é sua existência no tempo, mas com pouca ou quase nula duração no espaço.

27 *Id. ibid.*, p. 14. Grifo meu.
28 *Id. ibid.*, p. 14.

Como exposição museológica, cabe pensar, além da construção do discurso plástico, também os elementos utilizados como linguagem de apoio – a expografia. Relembramos que, enquanto as artes plásticas se constituíam de produtos tais como pinturas de cavalete, desenhos, esculturas e outros, os recursos utilizados acompanhavam tais propostas: painéis, molduras, bases, pedestais e outros eram utilizados em conjunto com etiquetas explicativas, legendas e textos que auxiliavam no entendimento da exposição. Ainda, cordões de isolamento, sinalização de proibições, vidros e vitrinas estabeleciam uma relação, questionável ou não, codificada pelo público, que percebia que aqueles produtos deveriam constituir um discurso por meio do qual se torna possível o acesso ao conteúdo da exposição.

A arte contemporânea se prevalece desses recursos. Onde antes havia molduras e base, agora há obras presas diretamente à parede ou jogadas pelo chão, fora do espaço do museu – muitas vezes só percebidas a partir de dentro de seu espaço – nas janelas, no teto ou em lugar algum, como as propostas imatéricas. Há artistas que não podem prescindir da participação do público para completar o circuito de determinação da obra de arte enquanto tal. Portanto, muitas vezes, o trajeto precisa ser uma atitude autônoma, uma escolha e, como tal, implica um certo desconforto.

Assim também, o texto do curador tornou-se fundamental para que o público possa situar-se no âmbito da exposição já que legendas e etiquetas tornaram-se recursos que mais frustram do que esclarecem o público, pois seu conteúdo, orientado por padrões internacionais, não ajuda na compreensão de propostas plásticas não tradicionais.

O fato de revelar o museu como estrutura expositiva melhora a compreensão da exposição enquanto construção. Assim, não se pode falar em uma não-expografia. Ela existe, mas se comporta de maneira diferente.

Por outro lado, a falta de compreensão sobre o fenômeno artístico em suas particularidades como linguagem pode, pelo excesso, impedir uma aproximação que respeite a manifestação artística naquilo que ela tem a oferecer como experiência. Portanto, a expografia, no âmbito da arte contemporânea, prescinde do 'efeito decorativo'. De qualquer forma, não se pode mascarar que "(...) toda forma de exposição induz sentimentos e valores que transformam o objeto em análise".²⁹

Esses princípios sugeridos pela arte contemporânea e sua necessárias novas formas de exposição rompem não apenas com o conceito de aura, mas com a forma pré-moderna de sublimidade e de graça percebida nas artes plásticas. Portanto, o partido curatorial e suas escolhas orientam as formas de apropriação da exposição, pois não se trata apenas de sobrepor obras individuais.

29 Menezes, Luiz. Oprimado do discurso sobre o eleito decorativo. *Grêmios de Museologia*. Centro de Estudos de Socio-Museologia, Ismag, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1993, p. 29.

Panorama da Arte Brasileira 1995 coloca em evidência a idéia de que o discurso contemporâneo, ao quebrar a lógica da narrativa, impede um raciocínio puramente analítico – que é possível e desejável em outro momento – e impõe relacionamentos novos, sugerindo uma sensibilidade que tem como base uma estrutura de outro caráter. Eram trabalhos que não se contentavam em ficar em sua especificidade e, ao mesmo tempo, também transitavam de trabalhos formais para narrativos. O hibridismo dessas linguagens poderia auxiliar o visitante na busca de uma nova postura frente à manifestação artística contemporânea. Assim, a introdução de vídeos comerciais, filmes, *performances* e peça teatral justifica-se, pois são diferentes meios nos quais há riqueza de informação visual.

A apropriação estética da arte contemporânea, exibida por meio de Panorama 95, pode ser tomada como exemplar, pois faz eco com mostras que permitem que a arte se apresente como linguagem, conformando-se como um sistema apreendido parcialmente e não como uma sociologia sobre a manifestação artística e suas diferentes formas de expor.

Lidamos com dois sistemas sobrepostos e em diálogo: arte e museu. Dessa forma, seus significados são apreendidos, necessariamente, dentro do âmbito expositivo que permite a determinação de significados particulares.

O curador de Panorama da Arte Brasileira 1995 constrói a possibilidade dessa relação estabelecida em forma de rede assumindo que deve explicitar sua escolha que, embora seja sua, serve não para orientar ou dirigir o espectador, tampouco para construir uma hermenêutica da curadoria, mas, sim, para acirrar o grau de arbitrariedade que rege o território da arte contemporânea e a construção de discursos sobre ele.

Para reconhecer a arte como linguagem autônoma, não podemos exigir a tradução de seus conteúdos ou sua subordinação a códigos externos. Essa, aliás, é uma impossibilidade estrutural.

No entanto, a museologia se propõe como intermediária e ratifica seu papel tornando-se um meio facilitador, seja pelo acesso público e privilegiado à produção artística, seja pela possibilidade de ressignificação dos objetos plásticos arranjados no espaço por determinação de uma curadoria.

O museu, de acordo com o conceito de fato museal, é um cenário fundamental. Portanto, é o espaço da cenarização. Tomando por base a definição de Fayga Ostrower para espaço, veremos que esse "(...) será o referencial ulterior de todas as linguagens" e que, "em qualquer língua, é preciso recorrer a imagens do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros".³⁰

30 Ostrower, Fayga. A construção do olhar. O Olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 167.

Se a proposta da museologia é a utilização do recurso do cenário para proporcionar uma relação profunda entre ser humano e objeto, não se pode negar que, como linguagem, deve cumprir um papel em um sistema de comunicação, no caso, não verbal.

Em ambos os estudos de caso analisados procuramos demonstrar que a exposição museológica é mais do que a simples exibição de obras de maneira aleatória ou seguindo critérios ligados apenas a questões estéticas, de *design* ou da prática do adereçamento. A leitura feita por um curador é muito responsável na medida em que pode ser facilitadora quando permite uma observação atenta do fenômeno artístico e, além disso, estimula a possibilidade da crítica em relação às propostas feitas pela exposição e pelo museu.

Ao mesmo tempo, o curador deve ser comprometido com a questão da autonomia da arte e com os limites do processo de construção de conceitos, já que, quando equivocada, pretensiosa ou excessivamente cenográfica, também pode constranger as possibilidades expressivas das obras individuais, das obras no conjunto e de seu retorno no âmbito mais amplo da sociedade representada pelo público de museus.

Ao longo dos anos, os museus e a prática museológica modificam a atividade do curador, tornando-a algo específico e diferente da atividade do crítico, do historiador, do museólogo e outras profissões correlatas. Da mesma forma, a atividade curatorial modificou-se substancialmente na distância que marca as exposições de Degand e Mesquita. Assim, apesar de Léon Degand assumir uma tarefa sobretudo educativa, segue utilizando uma linguagem e uma forma de raciocínio muito próprias da história da arte pré-moderna para definir tanto uma produção artística que já buscava novos valores como sua própria atividade. No caso de Ivo Mesquita, encontramos-lo imerso em um período no qual a atividade curatorial ganhou notoriedade, adeptos e críticos implacáveis.

Por isso Degand fala em conceitos tais como "representação, pintura pura, conteúdos visíveis e invisíveis, ilusão, significado...",³¹ procurando demonstrar que tal 'evolução' não é perigosa na busca de um lugar para a 'nova arte' e sua inscrição na história da arte e da cultura. Por sua vez, Mesquita se utiliza de valores conceituais próprios da linguagem pós-moderna, tais como "transitividade, deslocamento, apropriação, hibridização, espetáculo",³² que procura trabalhar por meio de uma curadoria que coloca em questão a idéia do não-lugar.

Ao pensar a institucionalização da arte, colocamo-nos a possibilidade de aceitar que o museu restaura a perspectiva do debate ético relativo à apropriação pública dos valores da arte e da ratificação do próprio objeto artístico.

31 Degand, Léon. *op. cit.*

32 *Id. ibid.*, p. 15.

Gentilmente agradeço a publicação deste artigo a Roberto Canduru.



anna bella geiger

portfólio

1 / 4 / 15 - o pão nosso de cada dia, 1978

saco de pão e seis cartões postais
(fotos de Januário Garcia)
17 x 12 cm (cada cartão)
coleção D. Rockefeller, Nova York e
coleção FOGG Collection, Harvard, Boston
(fotos originais)

2 - "rolinhos - little scrolls", 1999

metal, papel, pergaminho, desenho
comprimento 70 cm
altura 3,4 cm

3 - local de ação nº10, 1980

serigrafia e clichê - 29 x 50 cm
coleção The MoMA, Nova York

5 / 7 - Ideologia, 1973-1983

Video em cores, 1min
coleção The MoMA, New York

6 - passagens (detalhe), 1975

fotomontagem (fotos de Paula Gerson)
7 x 200 cm

9 - variáveis, 1976

desenho - 30 x 42 cm

**10 - o Rio de Janeiro como
centro cultural do mundo, 1976**

11 - burocracia, 1975

desenho - 15,5 x 21,5 cm
coleção da artista

12 - meio-globo, 1999

landres, chumbo, cobre
13 x 13 cm

13 - o pão nosso de cada dia, 1978

instalação na galeria Candido Mendes,
Rio de Janeiro (1978) e na
XXXIX Bienal de Veneza (1980)

14 - brasil nativo/ brasil alienígena, 1977

(série de 8 pares) cartões postais
(fotos Bloch Editores e Luiz Carlos Velho)
10 x 15 cm (cada cartão)
coleção The MoMA, Nova York e
coleção Centre George Pompidou

16 - local da ação - com o pão nosso de cada dia, 1978

Video, 1 min

17 - Ohren Athena II - da série Fronteiriços, 2003

18 - "o céu que nos protege"

3 dos fotogramas do filme de Bernardo Bertolucci
com imagens da artista.
10 x 15 cm cada

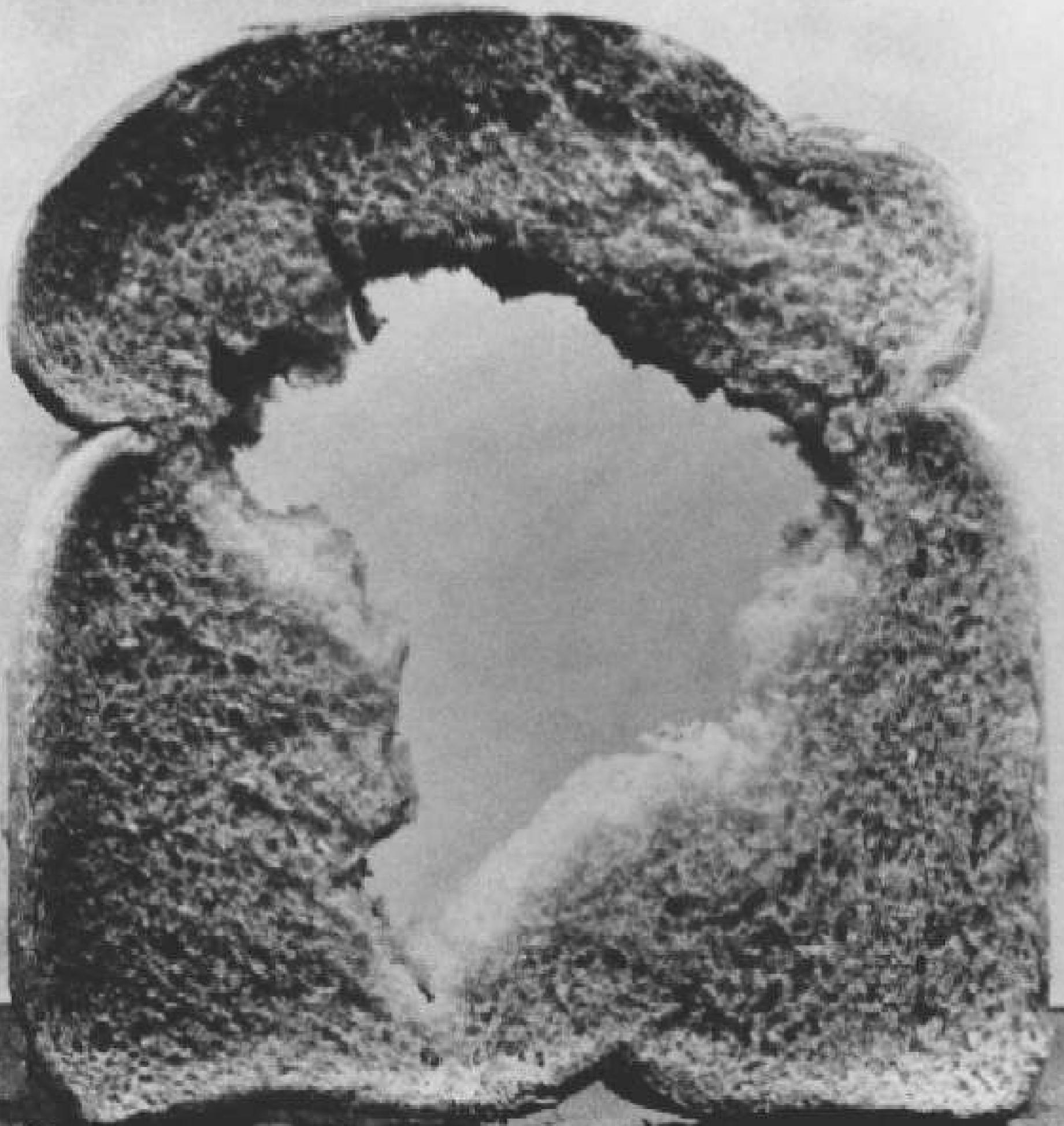
19 - passagens nº1, 1974

video em preto e branco
coleção The MoMA, Nova York

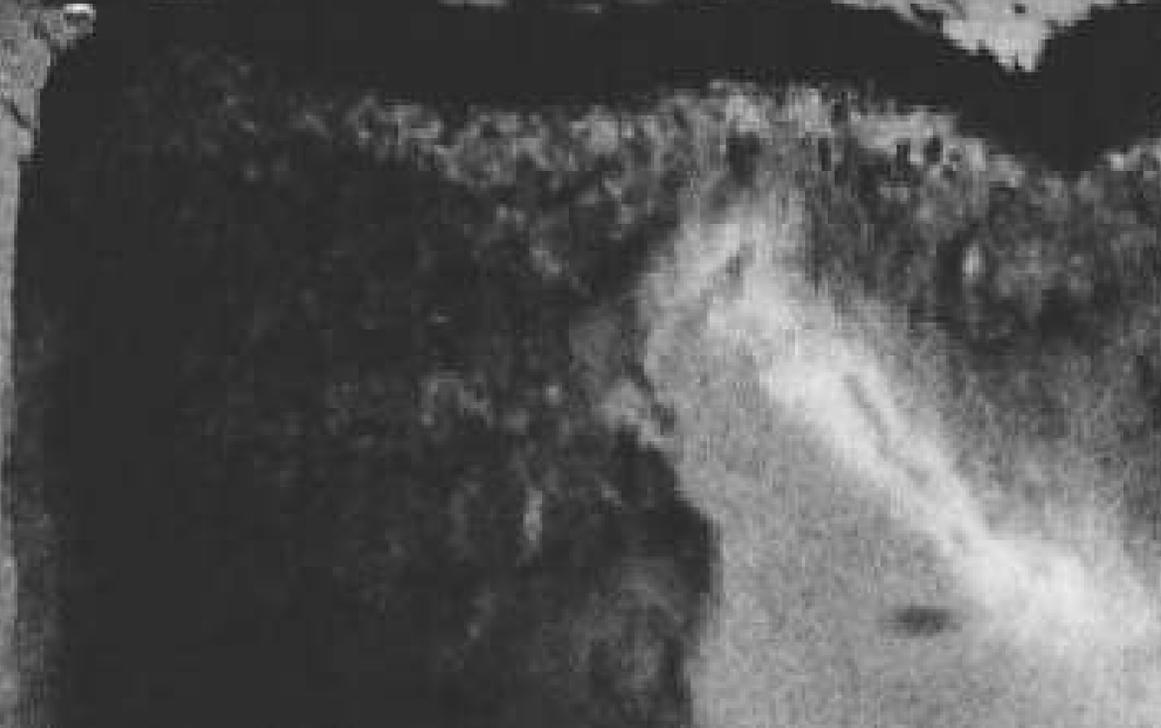
20 - meio-mundo B - da série Fronteiriços, 2002

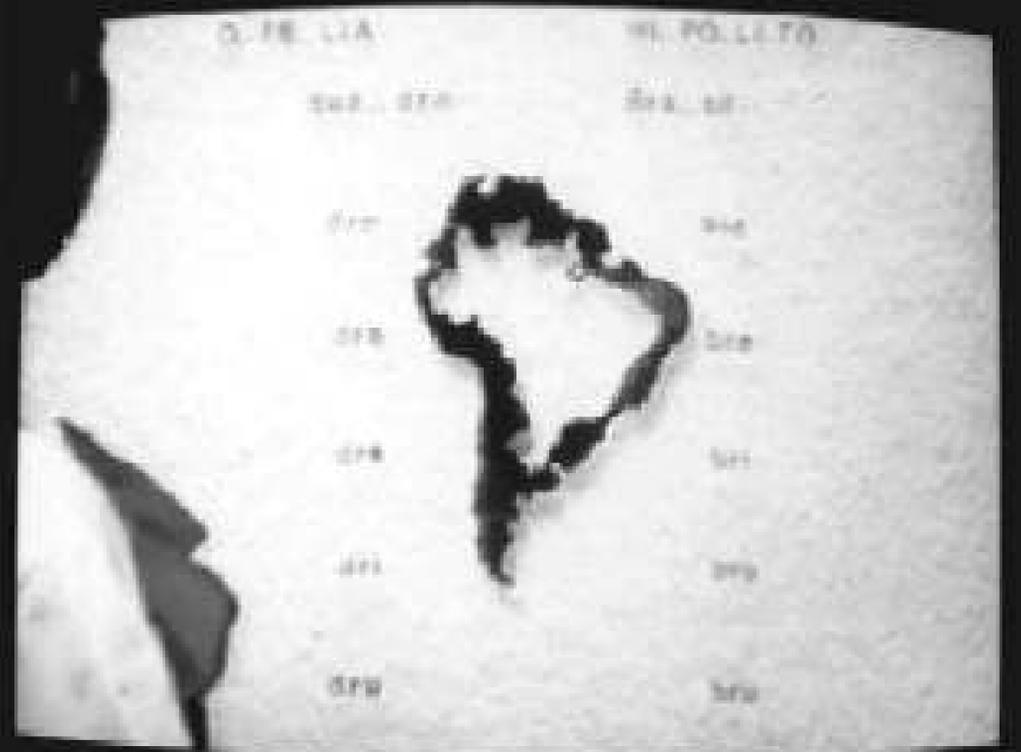
folha de fiandres, encaustica e metais
20 x 20 x 3,5 cm

1



2

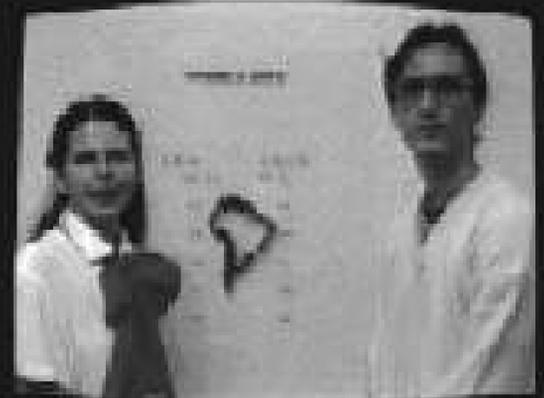




6

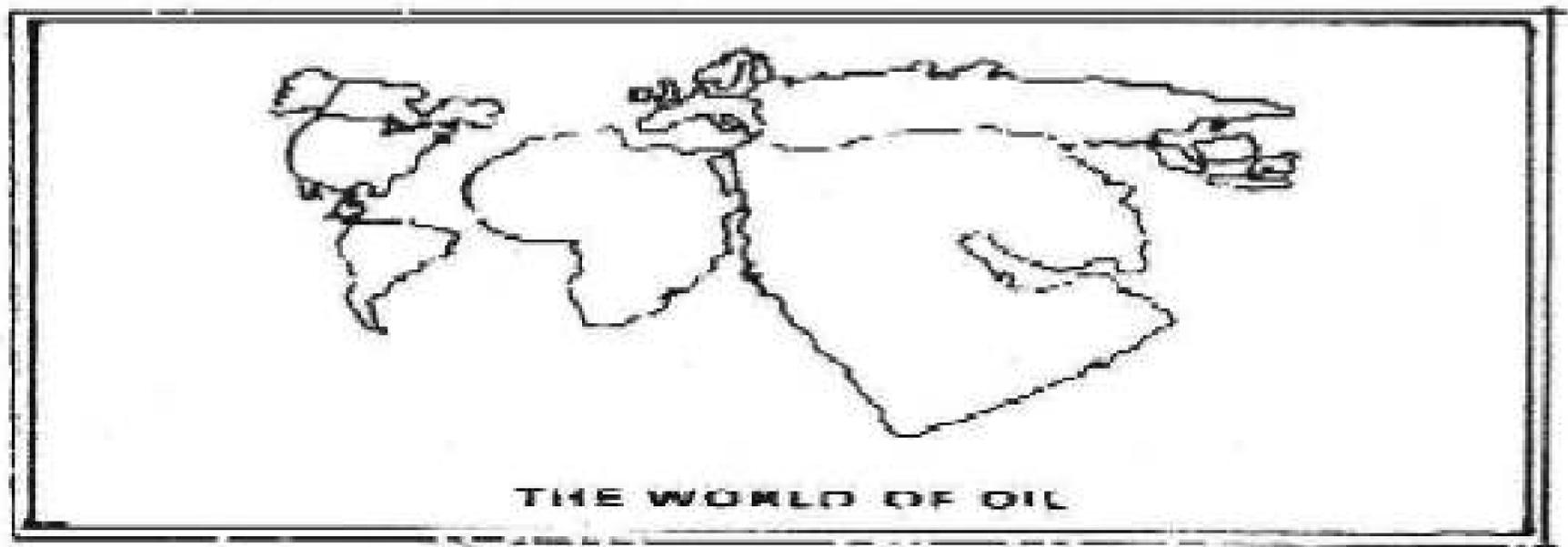


7

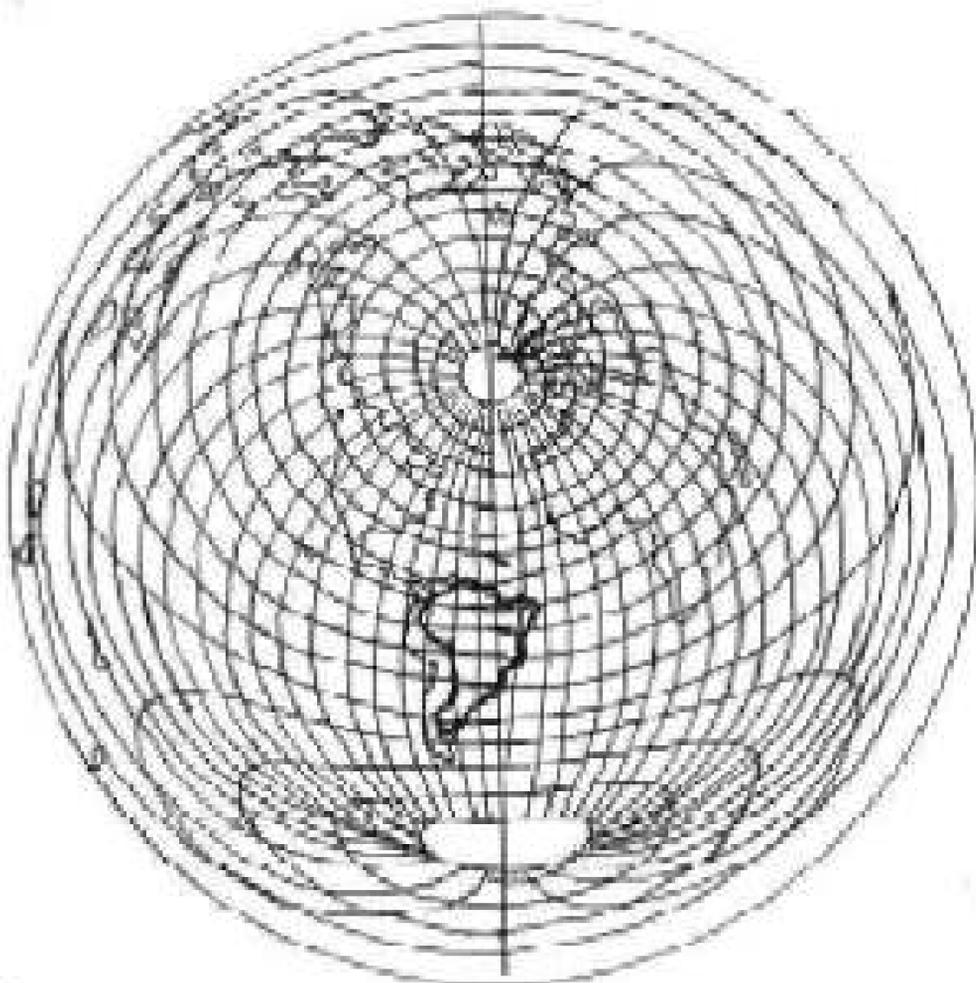


8





10



11



12



14

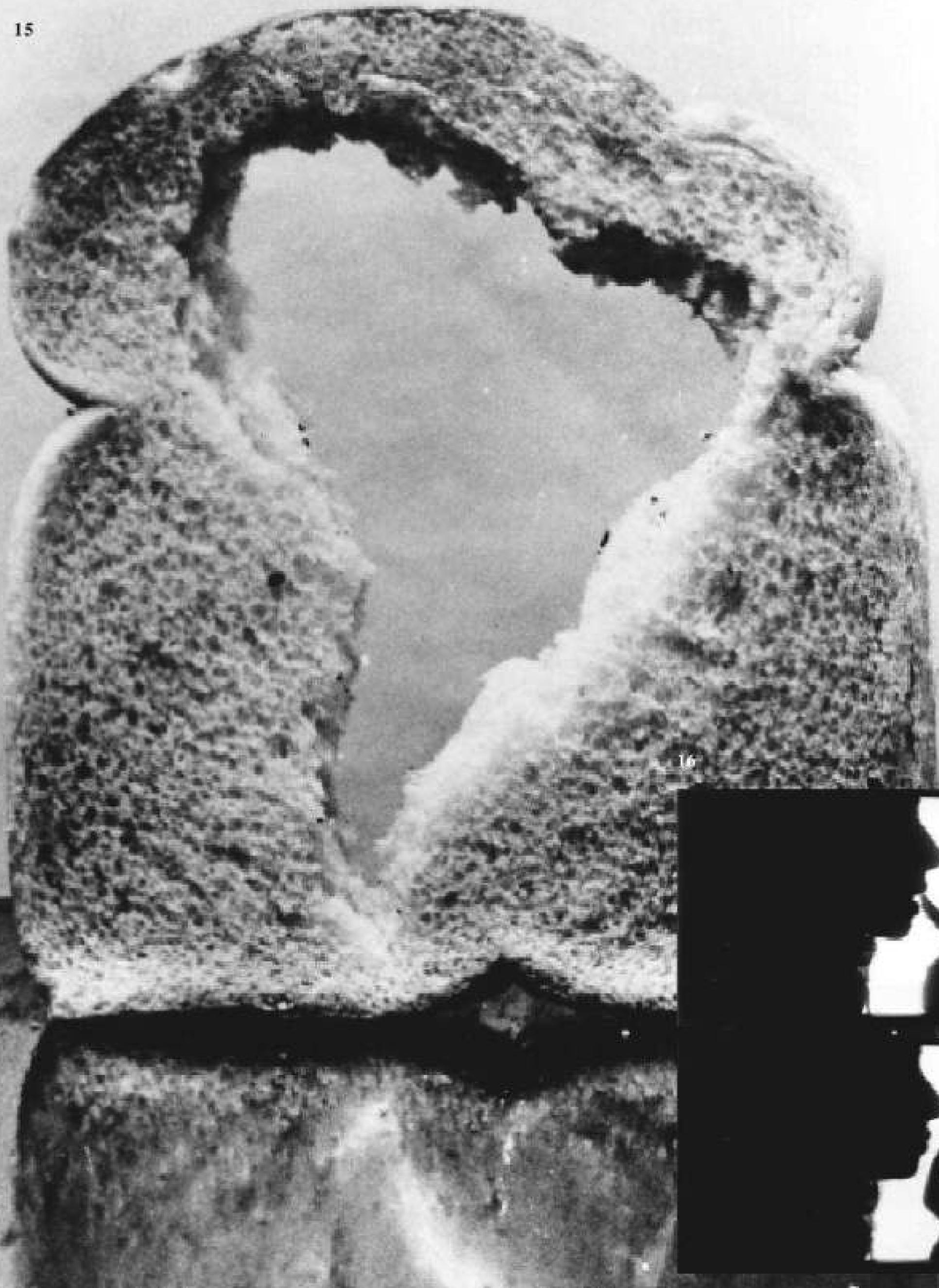


XVI BIENAL DE SÃO PAULO

13



ANABELLA GEIGER



GEOGRAFIA FISKA. №3

ELEMENTO SOLIDO.
NOMENCLATURA



1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
8. ...
9. ...
10. ...

11. ...
12. ...
13. ...
14. ...
15. ...
16. ...
17. ...
18. ...
19. ...
20. ...

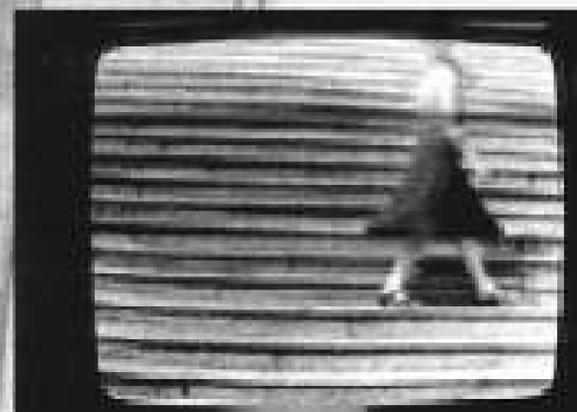


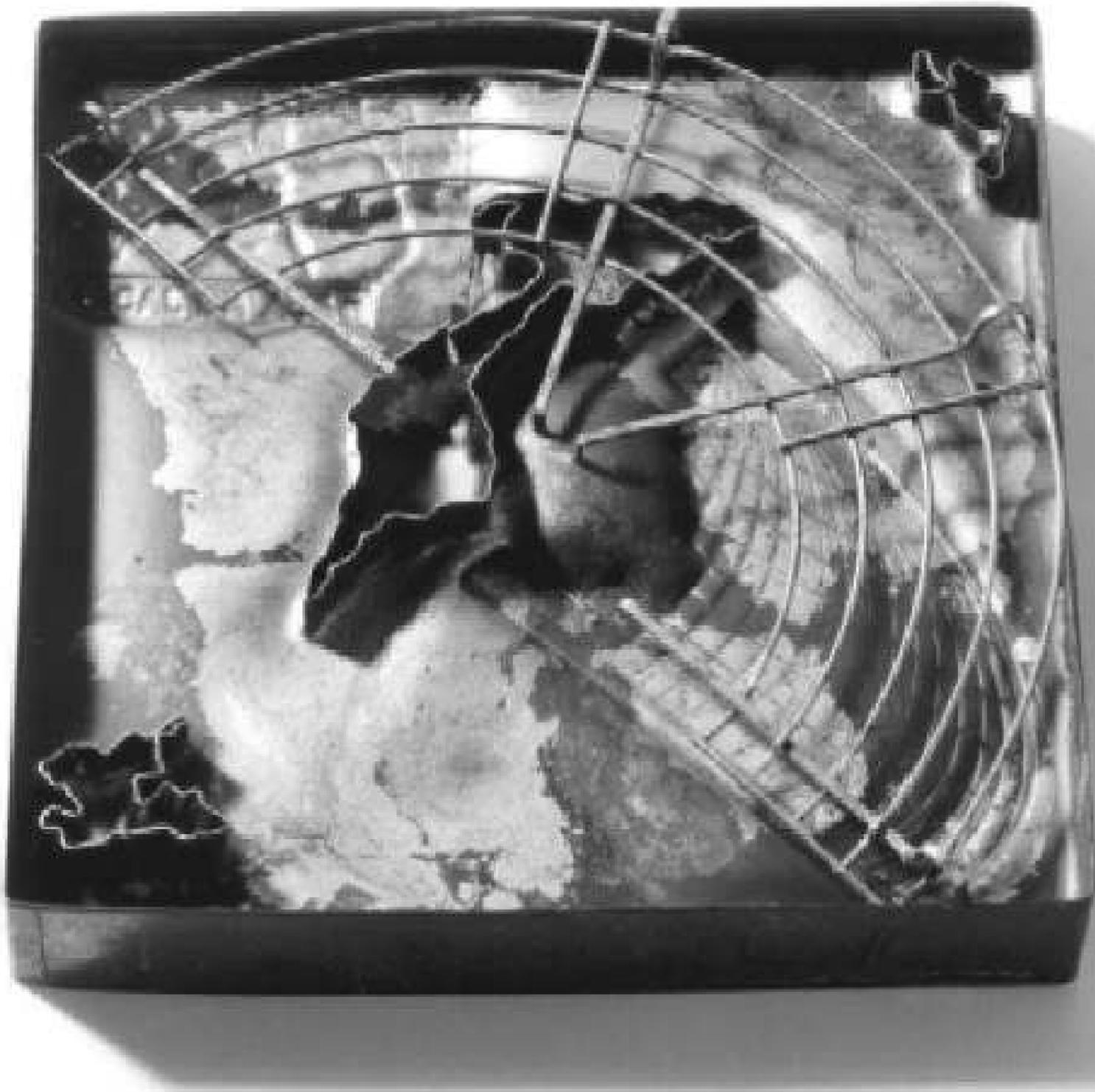
O mapa



18

19





Conversa com Anna Bella Geiger

Sheila Cabo*
junho de 2004

Depois de passar uma tarde vendo trabalhos e alguns catálogos, conversamos sobre o portfólio que Anna Bella prepararia para *Condições 6*, assim como sobre a possibilidade de publicá-lo acompanhado de um comentário por escrito. Decidimos, então, que esse comentário viria sob a forma de perguntas, que eu lhe encaminharia por e-mail e que seriam respondidas também via internet. De alguma maneira, as perguntas refletem nossa conversa e são uma oportunidade para que conheçamos mais a artista, a quem agradecemos não só a organização do portfólio, como as respostas.

Sheila Cabo: Os mapas, como indagações sobre lugar e limite, são recorrentes em seu trabalho. Aparecem em *O Pão Nosso de Cada Dia*, de 1978, na série *Local da Ação*, de 1991, em *Sobre Nácar*, de 2003. Você diz, porém, que há mudanças na forma de vir tratando essas questões. Pode falar sobre esses trabalhos e sobre essa mudança?

Anna Bella Geiger: No início dos anos 70 passei a incorporar a representação cartográfica em meu trabalho. Otiu-se um dilema para mim, seja o de querer introduzir, de modo desconhecido, formas e significados trazidos de uma representação espacial, geográfica, elementos extrínsecos às artes plásticas, seja, junto a isso, precisar buscar soluções dentro do conhecimento e prática do vocabulário estético, formal, para poder tomar essas intuições obras. Aconteceu mais ou menos isso.

Resultantes dessas tramas, redes de alusões, referências, memória, etc., venho criando o que seriam ficções.

Desde o início desses trabalhos não me interessaram, nessa interpretação cartográfica, usos de evidências que promovessem reconhecimentos apenas de ordem descritiva, da geografia física. Se a presença determinante da cartografia continua a ser por mim utilizada, é pelo fato de ela ainda poder ser, junto a outra ordem de indagações, tão essenciais quanto, um resultado, uma obra.

Neste meu percurso há séries sucessivas no tempo e outras que acontecem concomitantemente, mas bastante distintas. Por exemplo, numa gravura de 1974, para representar o continente sul-americano de modo abissal, usei uma espécie de projeção, cujo resultado, em sua distorção anamorfótica, acrescentou sensação de maior isolamento desse continente. Voltei a usar esse recurso em alguns desenhos e gravuras, e na série de vídeos denominada *Mapas Elementares I, II, III*, de 1976. Num dos desenhos, de 1975, intitulado *Variáveis*, usando o mesmo modo de projeção,

* Sheila Cabo é doutora em História pela UFF. É professora do Instituto de Artes da UERJ e do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ. Publicou diversos artigos em revistas, livros e catálogos.

comparava proporções e escalas entre o mundo do petróleo, da hegemonia cultural ocidental, e os na época denominados primeiro, segundo e terceiro mundos. Desse trabalho originaram-se alguns outros que intitulei *El primér mundo*. Foi-se revelando no processo de trabalho um sentido mais geológico, como uma "pré-história" da terra. Retornando a esse conceito em desenhos e fronteiriços mais recentes, surgiram elementos que seriam improváveis em trabalhos meus daquela época.

O uso que faço de certos princípios cartográficos como instrumento de uma visão crítica parte da própria não-neutralidade do mapa.

S.C.: Você mostrou em 2001, no Paço Imperial, Indiferenciados. No texto de apresentação daquela exposição, Fernando Cocchiara se refere-se a Indiferenciados como sendo, mais do que uma mostra, um conceito. Como você definiria Indiferenciados?

A.B.G.: A definição é a própria obra. O que o crítico aí se refere a uma percepção das situações especiais que Indiferenciados cria. Fernando Cocchiara se alude a um campo polissêmico em que eu não me guiaria mais "por modelos convencionais de espaço, mas onde os significados brotam do silencioso hiato onde a palavra quase nada pode dizer (...) onde não mais dependam de um *telos* cuja função será a de assegurar o sentido desses elementos". Ele se refere aí ao trabalho que consta de dois arquivos de ferro, cada um com seis gavetas, e seus conteúdos que vão sendo ejetados, visto também no vídeo. Ele conclui, referindo-se a Mac Luhan e Umberto Eco, que em Indiferenciados "nem mais o meio é a mensagem, nem a forma o seu conteúdo".

S.C.: Os Rolinhos entram em Indiferenciados. Quando foi que você começou a desenvolver Os Rolinhos? O que eles são em seu trabalho?

A.B.G.: Nos meados dos anos 90. *Os Rolinhos* são obras independentes, porém também fazem parte dos "conteúdos" das gavetas de Indiferenciados.

Estirados, eles são bidimensionais e medem quase todos um metro de comprimento por alturas que variam de três a 15 centímetros. Nunca são apresentados totalmente desenrolados. Outros nem são abertos para o público, permanecem enrolados na exposição. Esses trabalhos talvez derivem de meus *Rollos*, de 1980, em que, em tiras de papel pergaminhado ou vegetal, desenhei a silhueta de uma América do Sul-Brasil e que se vai repetindo como um padrão em um friso de parede. Em 1982 apresentei em duas exposições, Londres e Munique, essas tiras, algumas chegando a ter três metros de comprimento na horizontal.

Em *Os Rolinhos* a própria superfície é o objeto. Como camadas, em tiras de papel sobre as tiras de chumbo, conteúdos de uma referem-se à outra. Por vezes os início pela tira de chumbo, outras pela de papel.

O que são, em palavras, não sei, mas os considero de meus trabalhos que mais me intrigam.

SC: Você realizou as primeiras experiências em videoarte em 1974. Em 75, participou da mostra *Video Art*, no Institute of Contemporary Art, na Filadélfia, e da exposição *Multimedia*, em Kassel. Como foram essas experiências? Como você vê a trajetória da videoarte no Brasil?

A.B.G.: Meus primeiros trabalhos em vídeo foram apresentados no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1974. Apesar de praticamente desconhecer a manipulação eletrônica de um Sony portapack de 40 quilos, o que me interessava era o resultado que queria atingir, de uma imagem em preto e branco, aveludada, e som acoplado. Minha experiência anterior de filmagem fora no uso do Super8 e nos audiovisuais. Era parte de meu cotidiano de trabalho usá-los primeiro como registro nas atividades didáticas dos cursos que dava no MAM-Rio de Janeiro (1968-73) até que realizei no mesmo museu, em 1972, *Orcumambulatio*, em que entravam um filme, um audiovisual, além de imagens fotográficas. Havia-se tornado para mim cada vez mais necessário o uso da imagem em movimento. Alguns de meus trabalhos dessa época não eram necessariamente filmados, mas sim registros fotográficos montados como numa seqüência de filme. Exemplo disso é o do metrô de Nova York, *Passagens*.

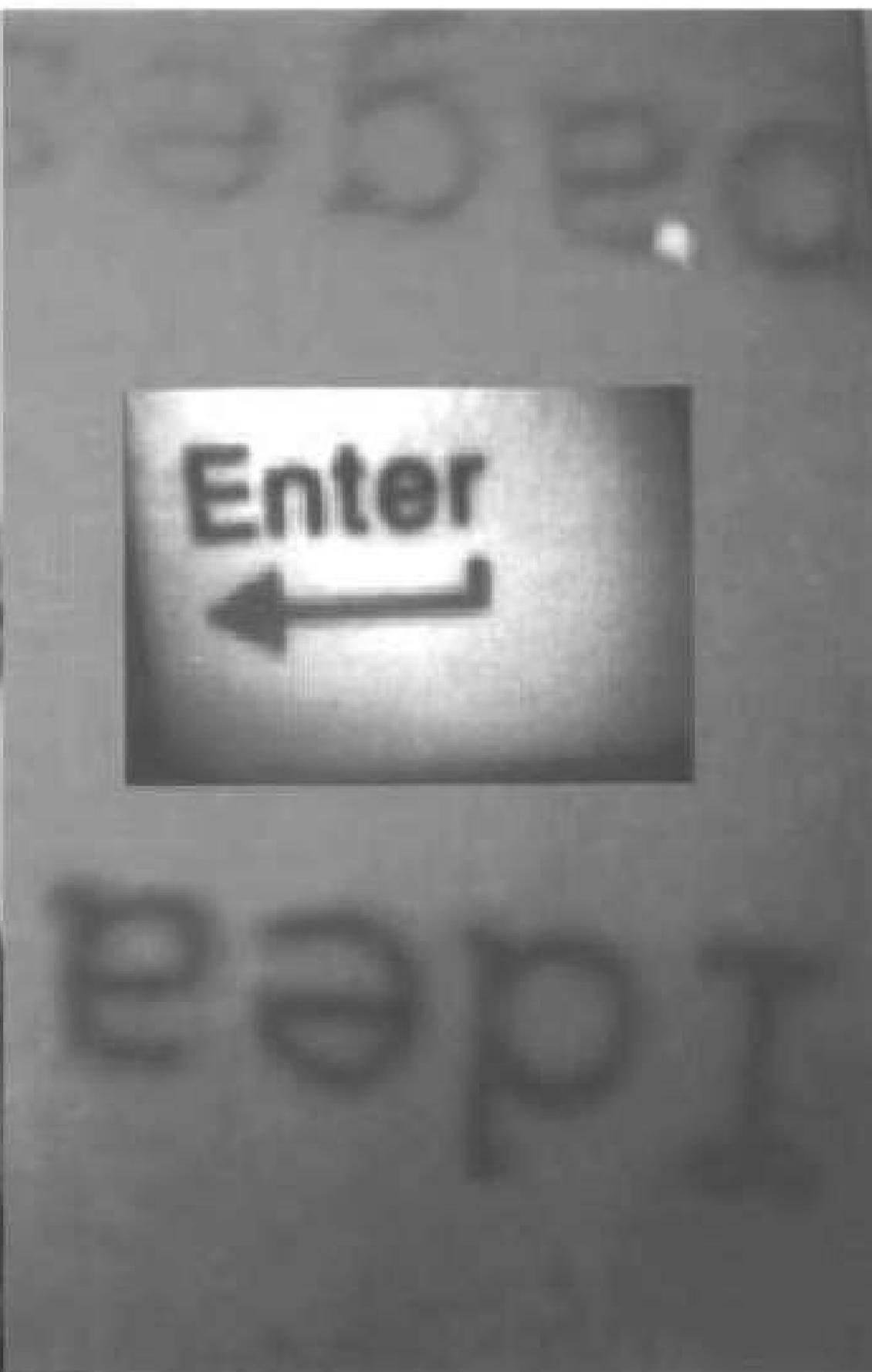
Minha participação na primeira grande mostra de videoarte internacional, a *Video Art*, no Institute of Contemporary Art de Filadélfia, em 1975, foi importante. Aliás, não por acaso a curadora dessa mostra foi Susane Delehanty, na ocasião diretora desse museu em que estão *O Grande Vidro* e o *Etants Donnés* por desejo do próprio Duchamp.

Houve então interesse do MoMA em expor meus vídeos, tanto individualmente, em 1983, como em várias coletivas. Os vídeos foram adquiridos para seu acervo.

A mostra de Kassel deve ter sido a primeira ocasião em que se usou o termo *multimídia*, que se iria popularizar bem mais tarde.

Vídeos podem ser denominados experiências se determinarmos esse termo como sinônimo de uma obra resolvida do artista. Vídeos, experiências, obras definitivas.

A trajetória da videoarte no Brasil sempre passou por dificuldades de várias ordens. Quando se iniciaram os primeiros trabalhos em vídeo aqui no Rio, em 1974, o ambiente era inóspito, mas também era assim, com tudo mais, o que acontecia e o que não podia acontecer. O uso desse meio, na época alheio à tradição das artes plásticas, desencadeou muita reação por parte de certos críticos e mesmo de alguns artistas. A resistência a esse meio faz pensar que a videoarte surgia como algo muito ameaçador. Creio que, se certas experiências não têm sentido, não são efetivas, o próprio tempo logo as tornará datadas. Há obras boas e que não podem ser consideradas como "obra". Inexoravelmente.



Chris Funkhouser, Faculdade Senac de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002 (lado esquerdo)

Foto: Jorge Luiz Antonio

The Idea of Switzerland (capa) (lado direito)

Entrevista com Chris Funkhouser

Jorge Luiz Antonio*

julho de 2003

Num misto de diálogo, entrevista, biografia, depoimento e resenha, Jorge Luiz Antonio e Christopher Funkhouser falam sobre poesia eletrônica, ciberpoesia e internet. O foco central do diálogo está nos depoimentos e comentários de Antonio sobre a obra de Funkhouser (poesia, ensaio, resenha, (ciber)poesia, *performance*, conferência, edição de antologias, poesia falada, etc.), que, ao responder, oferece um panorama da poesia norte-americana contemporânea.

Poesia norte-americana, ciberpoesia, Chris Funkhouser

Seria melhor chamar de diálogo em vez de entrevista: Chris Funkhouser e eu falaremos sobre poesia eletrônica, incluindo ensaios e obras poéticas. Também será uma oportunidade para nos conhecermos melhor.

Esse estilo lembra os diálogos de Sócrates ou, mais recentemente, os "Diálogos" entre Roman Jakobson e Krystyna Pornorska, ou, ainda, o primeiro gênero literário usado pelos primeiros escritores brasileiros e portugueses, como "Diálogo Sobre a Conversão do Gentio", de Padre Manuel da Nóbrega (c. 1558) ou "Diálogo das Grandezas do Brasil", de Ambrósio Fernandes Brandão (1618).

Mas, antes, deixe-me apresentar Chris Funkhouser.

O comentário crítico de Chris Funkhouser vem aparecendo em *Telling It Slant: Avant Garde Poetics of the 1990s*, *Folheto da SIGWEB* (Associação para Maquinaria Computacional), *TEXT Technology: The Journal of Computer Text Processing*, *African American Review*, *American Book Review*, *Electronic Book Review* e na *Antologia Internacional de Poesia Digital* (Eduardo Kac, ed.) e dos *cd-roms WWWeb* (Heiko Idensen, ed.). Ele publicou entrevistas, resenhas, poesia e outras obras criativas em *Callaloo*, *Hambone*, *Talisman*, *Exquisite Corpse*, *XCP: Cross-Cultural Poetics* e em várias outras revistas, antologias e páginas na internet. O autor de inúmeros livros de contos, incluindo *LambdaMOO – Sessions* (Fórum de Escritores, 2003), *MOOAGE*, *The Idea of Switzerland* e *Crossed Its/ Across Sit*, é membro dos grupos eletrônicos de poesia, música e *performance thelemonade* e *Purkinge*, e viajou por todo os Estados Unidos. Funkhouser foi editor da *The Little Magazine* volume 21, a primeira revista literária norte-americana publicada em *cd-rom* (1995), e do periódico *on-line EJournal, Descriptions*

* Jorge Luiz Antonio é poeta, escritor, pesquisador e professor, e, atualmente, doutorando em poesia eletrônica no Programa de Comunicação e Semiótica na PUC-SP; escreveu *Almeida Júnior através dos tempos* (1983) e *Ôres, forma, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde* (2002), assim como muitos artigos em revistas impressas e eletrônicas; produz *Arte e Poesia Brasileira Digital na Internet* (<http://www.vispo.com/miso/BrazilianDigitalPoetry.htm>) e fez algumas poesias digitais com Fatima Lasay, das Filipinas (*Imaginerio* em: <http://www.geocities.com/imaginerio/poetry> e *Em[ag]inero* em: <http://www.digitalmedia.upd.edu.ph/digiteer/gegenort/>), e com Regina Célia Pinto, do Brasil (*Lago Mar Algo Barco Chuva* em: <http://www.eciocriativo.com.br/lagoalgo/>). Seu e-mail é jlantonio@uol.com.br.

of an Imaginary Universe e *Passages*. Atualmente ele edita a *Newark Review* e *We Press*, e *webmaster* pela *amiribaraka.com*. Chris é doutor em Inglês pela University of Albany – SUNY (1997), mestre em Inglês pela University of Virginia (1988), estudou na Jack Kerouac School of Disembodied Writing and Poetics no Instituto de Naropa (agora Naropa University) em Boulder, Colorado. Como conferencista e intérprete, vem fazendo nos últimos anos visitas para pesquisas à Inglaterra, Escócia, a Barbados, Malásia, China, Brasil e vários locais dos Estados Unidos, e, no momento, é professor de ciências sociais e humanas (Comunicação Técnica e Profissional) no New Jersey Institute of Technology (visite <http://web.njit.edu/~cfunk>).

Jorge Luiz Antonio: Sua biografia é impressionante. Acreditamos que nosso diálogo apresentará aos leitores uma visão sobre diversos tipos de trabalho de que você vem participando.

Chris Funkhouser: Obrigado, Jorge. Agradeço a oportunidade para explicar ou elaborar contextos, assim como introduzir conceitos. Espero que possamos unir novas platéias que talvez não conheçam o tipo de projeto de que eu participo. Esse é o ideal, certo? Eu me sinto como um veículo para a obra, certamente uma parte dela, mas a obra em si – o que é e o que não é – é o que interessa. Sou poeta, intérprete e editor ativo há quase 20 anos e na última década tenho dado muita atenção a escrever críticas e trabalhar com poesia da nova mídia (ou seja lá como chamam). Por muitos anos tive outras ocupações. Felizmente ambas, a poesia e a “ciberpoesia”, abrem muitas possibilidades, e eu continuo dedicado a elas. Um professor que tem habilidades técnicas avançadas (e cujo cabelo tem mechas cinza), sou supostamente uma autoridade – e de alguma forma isso é verdade –, mas, realmente, sou tanto quanto um estudante que está em estado de exploração permanente. Já que você está curioso em saber mais e propôs essa conversa (minha primeira entrevista desse tipo), eu quero fazer disso um momento útil; então, vamos conversar...

J.L.A.: Meu primeiro contato com o seu trabalho foi em setembro de 1999, quando achei uma referência ao *Toward a Literature Moving Outside Itself: The Beginnings of Hypermedia Poetry* (<http://web.njit.edu/~cfunk/web/inside.html>) na seção de jornais brasileiros sobre o tema “Poesia Digital”. É um bom ensaio: pensei em fazer algo similar referente à poesia digital brasileira: categorias agradáveis e claras, um bom hipertexto, uma maneira de entender bem o assunto.

CF: A referência na *Folha* foi a *Uma Proto-Antologia da Poesia Hipermídia* que editei e publiquei na internet em 1996. A *Proto-Antologia* originou-se de uma palestra que dei ("Hypermedial Art: Interacting with Hypertext Literature") em um festival de poesia russa e americana no Stevens Institute of Technology, e foi publicada depois, naquele mesmo ano, no jornal *Talisman* (com o título a que você se refere) e também em um *cd-rom* na Alemanha chamado *O(f) the WWWeb* (junto com outra composição hipertexto *www Multimedia Effects: American Poetry Layered Since Black Mountain*, nos sites de poesia em 1996). No dia anterior ao de meu retorno do festival, eu ia enviar um *e-mail* com a palestra para alguns amigos e percebi que poderia ser feito como um hipertexto independente, usando *menus* com *links* múltiplos para cada referência pertinente, e poderia ser de alguma forma interativa ao encorajar e convidar o leitor a dar *feedback*. Foi excitante produzir, mas também trabalhoso: eu não estava usando o modelo de ninguém, e isso envolvia a acumulação de dúzias de arquivos. Assim que estava na internet, ganhou vida própria, e muitas pessoas, que o acharam por pesquisa na *web*, contribuíram com *links* e o utilizaram como ponto de referência para ensinar. A partir desse ponto, entrei em contato com acadêmicos de opiniões semelhantes de uma variedade de disciplinas ao redor do mundo. Provavelmente é o meu trabalho mais lido, e lamentavelmente o *site* não teve um URL firme e a manutenção de que precisa para que permaneça vibrante. Essas idéias e conteúdos são fortes o bastante para resistir aos desenvolvimentos tecnológicos ou formais que aconteceram. Isso é gratificante. A perspectiva geral que tive então ainda pertence mais ou menos às características da poesia digital esboçada por Mikel And após o festival E-Poetry 2003 ("programação, *ewispo*, poesia sonora, texto, tipografia & *codework*").

J.L.A.: Nesse ensaio, sua delimitação é precisa, especialmente as cinco categorias para "toda poesia que usa uma tela de computador como interface hipertextual": hipermídia, hipercartão, hipertexto, hipermídia de rede e *software* gerador de texto. No momento, você tem mais categorias em mente?

CF.: Agora que você as listou, essas classificações parecem realmente prematuras. Antes da internet, mais trabalhos *off line* (*disquete*, *cd-rom*) foram produzidos. Agora, hipermídia, hipertexto e hipermídia de rede são essencialmente os mesmos, e hipercartão (como John Cayley mostrou quando fiz a *Proto-Antologia*) será tanto um hipertexto ou hipermídia quanto uma parte em particular do *software* que não precisa de uma categoria própria. O esboço em que tenho trabalhado nos últimos anos, que cresceu desses trabalhos anteriores, inclui: 1) poesia gráfica, dirigida

por aspectos visuais da interface ou imagem que pode ser mapeada/ ligada a materiais conectados (assim, também hipermídia); 2) poesia animada e cinética (também gráfica), onde várias telas são programadas para criar um senso de movimento no texto ou por seu intermédio; 3) poesia videográfica, apoiada no vídeo digital, em parte ou totalmente; 4) poesia colaborativa de todos os tipos; 5) composições com ajuda do computador ou por ele geradas; 6) poesia "hiperlinkada" baseada em texto; 7) poesia de áudio; e 8) código como poesia. É importante reconhecer que os *híbridos* dessas práticas normalmente acontecem. Mencionei anteriormente as áreas delineadas via grupo E-Poetry. Enquanto eu tiver perguntas sobre algumas das especificidades dentro dessas vastas classificações criadas por And, as áreas de investigação serão similares ao modo como as vejo, e isso faz sentido. O gênero é uma pluralidade. Trabalhos criados de uma maneira ou de outra nascem a partir dessas linhagens, mas não chamaria o meu de um sistema definitivo. Ele, *grosso modo*, corresponde a outras visões sobre o assunto. Em *Digital Poetics: The Making of E-Poetries*, Loss Pequeño Gazier aponta três formas principais de texto eletrônico ("hipertexto, texto visual/ cinético e trabalhos em mídia programável"), e a *Tecno-Poesia e realità virtuali*, de Caterina Davino, usa "poesia de computador, hipermídia e internet", "performance" e "vídeo" como classificações. É certo que estamos todos focando o mesmo objeto, através de (ainda bem!) uma gama de perspectivas e lentes. Talvez não seja tão importante codificar o trabalho dessa forma, exceto para construir um contexto geral para o leigo. Acredito que seria instrutivo, no entanto, como sugeri nas observações do meu "Report on E-Poetry 2003" (veja <http://www.wepress.org/epoetry/report.html>), para criar, de uma maneira colaborativa, algum tipo de "Índice de Formas Oberpoéticas", que nomeiem e expliquem as dúzias de técnicas usadas para criar poesia digital.

J.L.A. : Vamos falar sobre os seus trabalhos: *Crossed Its/ Across Sit* é um livro bem pequeno que você me deu quando veio ao Brasil, em outubro de 2002. É um livro com um uso muito interessante do acróstico, um jeito de fazer poesia a partir do século 15.

C.F.: Aprendi e pratiquei a escrita acróstica enquanto estudava na Naropa (a única universidade budista do Ocidente) em 1986 durante um *workshop* com Jack Collom. Por alguma razão, uma década depois, comecei a escrevê-los com frequência. Ao contemplar uma pessoa ou lugar (ou o que for), uso um nome ou significado como ponto de partida e construo um poema usando palavras que vêm à minha mente e se ajustam perfeitamente na estrutura. Meu interesse na forma continua e cresce de alguma maneira. Criei recentemente uma série de poemas acrósticos/

mesósticos (usando buscas em seqüência no *Dicionário de Inglês Digital Oxford e html*) para o casamento da minha irmã Margaret (veja <http://www.wepress.org/wedding/11.html>). Ao fazer essa variação me lembrei de palavras cruzadas e *Scrabble*. Embora eu nem sempre escolha ou queira fazer, de vez em quando gosto de poder trabalhar com formas poéticas tradicionais (às vezes um pouco simples e obscuras) e trazer ativamente essas formas ao espaço digital.

J.L.A.: Sua tese de doutorado, *Cybertext Poetry: effects of digital media on the creation of poetic literature*, é um bom estudo e uma contribuição importante para o tema. Deveria ser publicada para que ajude estudantes a entender a evolução da E-Poetry ao longo do tempo e do espaço, isto é, para entender o início da poesia de computador, especialmente antes da web. Existem estudos fragmentados que têm sido publicados, mas o seu reúne um tipo de panorama histórico.

C.F.: A dissertação foi muito trabalhosa e está boa como dissertação, mas o fato é que ela continua sendo escrita, mesmo estando "acabada" para o diploma, há seis anos. Tive sorte em ter um mentor acadêmico, Don Byrd, cuja orientação foi tremenda. Desde que trabalhei com ele, continuei refinando e "afiando" o foco mais próximo ao período antes da web, inspecionando e analisando o trabalho e a teoria daquele período. Ciberpoesia é ainda uma disciplina relativamente pequena, mas, já que é um fenômeno global e em crescimento, novas contribuições históricas surgem continuamente. Por exemplo, nos últimos meses, você me enviou vários materiais "novos" que estiveram disponíveis por anos, mas não na minha esfera. Usar o termo "cibertexto" no título, naquela época, foi um pouco errado, já que eu estava trabalhando com coisas que ouvia dizer sobre o trabalho de Espen Aarseth e não entendia completamente essas nuances. Seu livro ainda não tinha sido publicado, então, ainda não tinha lido o *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* e, pela terminologia de Aarseth, minha dissertação não condiz com os seus conceitos de "cibertexto". Com o passar do tempo, continuo extremamente entusiasmado pelas idéias de Aarseth e trago-as para o meu trabalho (agora intitulado *Cyberpoetry Before The Web: Dynamics In Early Digital Compositions*) no final do capítulo, na narrativa em que discuto a dinâmica textual na ciberpoesia. Essa pesquisa começou quando entrei para a faculdade, em 1992. Desde então estou intensivamente comprometido com interesses criativos, críticos e editoriais relativos à ciberpoesia. Quero completar um rascunho satisfatório até o fim do verão. Aspiro a dar aos leitores um conhecimento mais aprofundado da dinâmica das

primeiras tentativas em poesia digital para que as abordagens e as filosofias anteriores, algumas das quais são importantes, mas desconhecidas, possam influenciar um futuro trabalho no campo.

J.L.A.: Ainda não temos uma denominação completa para poesia que lida com o computador. Historicamente, temos poesia artificial cibernética (Max Bense, em 1949), poesia de computador, poesia de nova mídia, E-Poetry. Em um sentido geral, o termo tecnopoesia (estou me referindo ao livro de Caterina Davinio, publicado em 2002) parece ser geral e abranger o fenômeno inteiro: a relação entre a nova tecnologia e a poesia. Estou curioso sobre o seu novo livro e espero que ele seja lançado logo. Vai ser uma boa contribuição para o estudo da poesia eletrônica antes da web.

C.F.: Por coincidência, as minhas primeiras obras sobre esse assunto foram feitas sob o preceito de "tecnopoética". Eu o abandonei após algumas partes, por falta de compromisso (ou interesse em desenvolver) com ele, como um nome para impor; alguns desses ensaios estão disponíveis na minha página de autor no Centro de Poesia Eletrônica (veja <http://epc.buffalo.edu/authors/funkhouser>). Poucas pessoas usaram esse termo que, como os outros nomes que você nota, designa uma grande sensibilidade pelo trabalho que discutimos. Outro livro que vale a pena mencionar, neste momento, é o *Fashionable Noise: On Digital Poetics* (Atelos, 2003), de Brian Kim Stefans. Stefans usa o termo ciberpoesia no seu livro, discutindo de forma criativa sobre seus méritos e se a ciberpoesia existe ou não. Ele é claro sobre o significado do que chama de "Poesia de Computador", quando um programa de computador (algoritmo) converte palavras ou frases de um banco de dados em poesia. Já para "ciberpoesia", Stefans afirma que ele a pode "definir apenas em negativas: (1) a falta de limitação para palavras pretas e brancas em uma página, (2) a ausência de possibilidade para a reprodução mecânica (não havendo original), (3) a falta de fechamento e a privação da escolha. A primeira metade da terceira dessas qualidades é facilmente desfeita". Stefans fundamenta sua sofisticação como poeta e programador com visões críticas fortes e reanimadoras sobre a forma (muitas são apresentadas com sátiras), e espero que seu livro, outra alternativa do ponto de vista de que temos falado, seja bastante lido. No meu livro, ciberpoesia é apresentada, a princípio, como uma generalidade e, posteriormente, como outra coisa, depois que uma compreensão da história e das dinâmicas da forma é apresentada. Eu a uso como um rótulo conveniente, que não está ligado, e continuo desinteressado em estabelecer uma concepção singular disso.

Até mesmo quando (ou se) o gênero se tornar canônico (que não será logo) uma classificação limitada continuará evasiva.

J.L.A.: *Kenning*: um informativo da poesia contemporânea: textos poéticos & não ficcionais é um cd editado por você e por Patrick F. Durgin, e representa algo raro no Brasil: a poesia falada. Claro que alguns encontros que acontecem aqui são relacionados com a poesia falada, e há alguns discos de vinil de rotação lenta, fitas cassete e outros dispositivos de armazenamento de som (filme, televisão, videocassetes). Por exemplo, recentemente achei a "Coleção Poesia Falada", uma série de cds de poemas feita por vários poetas brasileiros e contadores de estória. Como você me disse em um e-mail, a palavra *kenning* significa ensino, instrução, sabedoria. Então, podemos dizer que ambos os cds vieram para que se aprendesse como sentir e entender poesia ao escutá-la. Gostaria de saber mais de você sobre essa sua experiência.

C.F.: *Kenning* é um projeto que Patrick Durgin começou há alguns anos e chamou a minha atenção porque uma edição anterior apresentou uma entrevista com um de meus escritores/ editores favoritos, Nathaniel Mackey. Há alguns anos, como *Kenning* estava preparando uma edição de áudio, Charles Bernstein (professor de Durgin), que sabia do arquivo de gravações que fiz de poetas contemporâneos, sugeriu a ele que nós co-produzíssemos o projeto. Fomos apresentados no E-Poetry 2001, passamos alguns meses trocando gravações um com o outro e terminamos um ano depois. Patrick fez todos os trabalhos de produção, e eu trabalhei com ele o conteúdo. Embora pudesse ter ficado melhor, acredito que esses cds são lições muito boas relativas à poesia contemporânea nos Estados Unidos. Um dos cds é um poema tão longo quanto um livro do poeta californiano Leslie Scalapino. O outro é uma antologia que consiste em uma diversidade de estilos de poesia adquiridos de várias fontes, em torno de um terço dessas representa gravações minhas, trabalhos de Bernstein, Will Alexander, Allen Ginsberg, Murat Nemet-Nejat, Amiri Baraka, Purkinje e Mackey. Produzi a primeira das minhas antologias de poesia sonora em 1989 (*We Magazine* 11) e desde então venho produzindo vários títulos como obras em vídeo e *cd-rom*. O produtor de filmes/ musicologista Harry Smith é alguém que conheci no final dos anos 80, e fui inspirado por sua inclinação a gravar de tudo, e um outro professor que tive era persuasivo em seu argumento de que, a fim de subverter a mídia popular, teríamos de produzir obras usando essa mídia. Sou um músico e trabalho

com áudio de várias maneiras; ontem mesmo, gravei Baraka de novo, e tenho sorte de ter alguns *softwares* e equipamentos básicos de estúdio. Eu e minha esposa, Amy Hufnagel, que é uma artista visual, estamos atualmente construindo um estúdio, projetado para produção multimídia. Assim que esse espaço estiver pronto, gostaria de produzir um cd por ano pelo resto da minha vida! Vários cds narrados foram lançados nos EUA, apesar de me lembrar de apenas um grupo, os Rattapallax, que parece comprometido com a publicação de produções de áudio com alguma frequência. Recentemente, fizeram uma edição especial (com cd) sobre a "Nova poesia brasileira e americana" (co-editada por Edwin Torres e Flávia Rocha), que você deveria ver, caso não tenha visto.

J.L.A.: Você gravou "Hum Bom", um poema de Allen Ginsberg. Ele foi seu professor, não foi? Fale sobre o grande poeta beat, Allen Ginsberg.

C.F.: "Hum Bom" é uma das melhores faixas na edição de áudio *Kenning*, tem oratória vibrante que ressoa um significado cultural e discórdia. Ginsberg era um indivíduo surpreendente, e quando nos conhecemos (1986) ele era a pessoa mais interessante que já havia conhecido. Compartilhamos alguns interesses, e ele se tornou meu mentor e um componente do sistema de apoio que eu precisava como um artista jovem. Éramos amigos e nos visitamos muito durante a década seguinte. Ele me ensinou muitas coisas úteis, incluindo mediação (*zazen*), literatura e redação, tolerância, e a viver com compaixão. Ginsberg era um homem valente que não tinha medo de dizer nada, adotava e encarnava a idéia de Kerouac de que "sinceridade termina em paranoia", era um artista incrível que usava sua voz para desafiar toda a injustiça e promover a beleza para "aliviar a dor de viver". Ele nasceu em Newark, Nova Jersey, onde dou aula, e foi uma coincidência estranha ser chamado para o trabalho na mesma semana em que ele faleceu. Meu trabalho com Baraka – outro poeta associado à Geração *Beat* que também vive em Newark (veja <http://www.amiribaraka.com>) – é, de alguma forma, uma extensão da conexão que eu tinha com Ginsberg.

J.L.A.: *A Little Magazine, volume 21*, sob o título "multimeDia writing ImagerY", junta várias poesias eletrônicas. Além de algumas revistas e encontros na *www*, esse *cd-rom* é uma boa antologia. A imagem da capa é muito boa: um rosto que se torna um *cd-rom*.

The Little Magazine (capa)



Editar e fazer seleções para antologias são atividades de que você gosta muito. Você gostaria de falar mais sobre essa sua preferência?

C.F.: A imagem é cativante e me chamou a atenção no momento em que a vi durante uma visita ao apartamento do fotógrafo Steve Lafer em Los Angeles, em 1989. Na realidade uma versão grosseira foi usada na capa da *We Magazine* 11 naquele ano. O verdadeiro truque de editar é selecionar textos que de alguma forma elogiam outros textos que você está selecionando para um projeto. Embora tivéssemos usado a imagem de Lafer antes (em forma de xerox), em geral, se igualou ao espírito do projeto de *cd-rom*: dessa forma, era (adequadamente) redirecionada. Suas "leituras" são definitivamente precisas e são conceitos, que tivemos em nossas mentes conforme as projetávamos. Mais ainda pode ser discernido. Sem dúvida estávamos abraçando a natureza *ciborguiana* de tudo, até da literatura. Uma parte de mim vê a imagem como a humanidade sendo beijada no rosto pela tecnologia. Essa visão ficou especialmente adequada quando o trio editorial (Belle Gironda, Ben Henry e eu), coletivamente, gastou cerca de cinco mil horas trabalhando nisso. Coordenando e programando o trabalho de 70 artistas com poucos modelos como base para construção, inventando isso do nada (isto é, linha de comando), estava além das comparações em termos de desafios técnicos e estéticos que já enfrentei como editor. Poucos trabalhos enviados foram rejeitados pelo projeto. Uma das coisas positivas de trabalhar com mídias digitais é que você pode incluir com frequência uma grande quantidade de trabalho em uma publicação na *web*, *cd-rom* ou DVD. A maioria dos trabalhos da *Little Magazine*, volume 21, começou como texto impresso, então editar se tornou uma questão de selecionar trabalhos que pudéssemos traduzir com sucesso em multimídias. Trabalhar tanto com a tela abalou meus olhos, minha visão. Vendo agora é fácil achar falhas, e, como muitas coisas, se eu tivesse que fazer de novo faria de forma completamente diferente. O que veio desde então até certo ponto com a popularização da *web* transformou nosso trabalho em imaturo e talvez até mesmo mal-orientado. A publicação (como está) recebeu críticas variadas: muitos relatórios brilharam, mas alguns receberam o projeto com muita resistência. Na verdade, alguém escreveu um editorial na *Albany Times Union*, denunciando a idéia e a inacessibilidade da poesia em *cd-rom*. De qualquer forma, que bom que fizemos isso, e a experiência foi muito informativa para minha pesquisa a respeito do projeto de hipertexto e em outras áreas de produção digital e literatura contemporânea.

J.L.A.: Gostaria de falar sobre alguns de seus trabalhos eletrônicos. O primeiro é "caprice says..." (<http://www.wepress.org/RRF/caprice2.html>). É um tipo de escrita experimental que, às vezes, parece ser mais escrita, ou seja, prosa, do que poesia. E "foracity" (<http://www.wepress.org/RRF/foracity.html>), que é muito bonito e tocante. É um tributo a Nova York, como pode notar. Agora imagens e palavras fazem um diálogo poético. Uma mulher com um bebê, você, um tipo de navio navegando em direção a Nova York. Uma boa poesia com a imagem, que não é uma ilustração, mas um diálogo.

C.F.: O primeiro quadro é Amy (que ia trabalhar diariamente nas Torres Gêmeas durante dois anos), minha filha de seis semanas de vida (Constellation), e eu na balsa *Stat en Island*. Dois anos depois, tivemos o infortúnio de presenciar o ataque "terrorista" na cidade de Nova York: ouvi o segundo avião bater (entretanto ainda não sabia o que estava acontecendo) e então assisti da balsa, em completo desânimo, às torres que queimavam. Vendo-as se desmoronarem, estávamos mais do que temporariamente chocados, se não devastados, e nossas vidas e cultura foram totalmente alteradas. Minha reação incluiu parcialmente a reunião e a representação de poesia escrita e da documentação visual que fiz da cidade. Esses materiais (texto/imagem/vídeo) foram, de início, moldados para uma apresentação de poesia de multimídias na Malásia (Universidade de Multimídias) um mês depois, intitulada "Necessity in Process". Na apresentação, uma série de 60 imagens e aproximadamente 20 minutos de vídeo são complementados por uma trilha sonora, improvisação sônica, e uma série de três dúzias de poemas (inéditos) escritos em NYC entre 1998 e 2001. Para "foracity", imagens dessas séries foram selecionadas em um esforço para abordar o tema da exibição. Não pensei que as próprias imagens fossem suficientes, portanto, acrescentei-lhes texto. Em vez de usar um poema pré-11 de setembro como texto, redirecionei fragmentos de um poema escrito em resposta ao ataque ao World Trade Center (previamente usado como preâmbulo aos poemas e como um cenário verbal para imagens animadas da viagem à Malásia) e dei para a obra um nome novo.

J.L.A.: Vamos falar sobre sua estada no Brasil, em outubro de 2002. Uma semana importante e agradável para mim, e espero que para você também. Você colocou alguns materiais na internet (<http://web.njit.edu/~cfunk/2002/Interpoesia/>). Fale sobre esse período.

C.F.: Viajar sempre me estimula, mas estar no Brasil foi uma experiência especial e notável, com cinco dias no Rio de Janeiro e seis em São Paulo. O brilho da cultura combinado à qualidade intelectual/criativa de meus anfitriões fez a viagem completa, embora a visita tenha sido muito rápida. O *website* que você mencionou faz uma narrativa detalhada de onde estava e o que fiz profissionalmente: uma conferência/apresentação no Rio e quatro eventos em São Paulo, cada um com sua particularidade. A princípio o objetivo central da viagem seria participar da III Mostra de Interpoesia, que foi cancelada no dia anterior ao de minha partida. Considerando que alguns outros eventos já estavam planejados, decidi participar deles. Então você rapidamente organizou novas apresentações para mim, e o Wilton Azevedo preparou para mim uma conferência adorável, e uma apresentação com Suzete Venturelli na Universidade Presbiteriana Mackenzie; então, na verdade, tornou-se mais produtivo do que se tivesse seguido o plano original. Sabendo da reputação vanguardista sólida do Brasil, passei várias semanas preparando novos trabalhos de multimídias e também aproveitei a viagem para lançar uma nova obra de cibertexto, *Moby-Dick* (<http://web.njit.edu/~cfunk/2002/moby>). Também estudei português para facilitar em termos de diferenças de idioma. Todos os eventos correram bem, já que tradutores tanto de improviso quanto os formais ajudaram a construir uma ponte na comunicação entre os estudantes e mim. O método que você e eu usamos durante nossas sessões, em que eu li uma parte do meu trabalho, e você resumiu e fez comentários em português, achei que funcionou muito bem, e o idioma não foi uma barreira. Fiquei contente e animado em ter um trabalho novo sendo bem recebido pelo público. Passar o tempo com estudantes e artistas todos os dias e fazer amizades com eles foi soberbo. No Rio, Sheila Cabo (minha anfitriã na Universidade do Estado do Rio de Janeiro) mostrou-me a cidade e me levou para ver o fabuloso Museu de Arte Contemporânea, em Niterói. André Vallias (cujo trabalho conheço e admiro há anos), Kátia Maciel e André Parente (que eu conheci então) também me mostraram lugares ótimos e falaram por muito tempo sobre seus projetos fascinantes e seus pontos de vista. Pude assistir a um *show* magnífico na Praia de Copacabana com Gilberto Gil, Rita Lee e *afro-reggae*. Em São Paulo, durante a minha visita, todos (você, Lucio, Wilton e a família dele) foram muito generosos com o seu tempo. Vi uma arte maravilhosa, conheci pessoas interessantes e tive diálogos intensos sobre poesia digital e poéticas. André Vallias organizou uma reunião para mim com Augusto de Campos, e Lucio e

eu passamos uma noite agradável com ele, conversando e vendo algumas de suas obras animadas. Vir ao Brasil teve um impacto forte e certamente positivo em mim. Um exemplo da influência dessa viagem foi Vallias ter-me falado que pensou que *Flash MX* seria o melhor programa para sintetizar as discrepâncias do meu trabalho; agora estou usando esse programa para combinar elementos sônicos e animados na apresentação. Em outro nível, minha bolsa de estudos sem dúvida foi intensificada por causa das nossas trocas de experiência daqueles dias e ao descobrir nossos interesses mútuos. Voltarei a São Paulo em agosto (talvez com o manuscrito do meu livro) e espero voltar muitas vezes no futuro!

J.L.A.: Os meios tecnológicos (computador, vídeo, web, internet, etc.) são apenas outros tipos de mídia para você divulgar sua poesia? Qual a diferença quando você faz poesia no computador?

C.F.: Graças aos meus pais, fui músico, escritor, fotógrafo e artista desde a infância, e comecei como editor em 1986; então meu envolvimento com tecnologia digital segue anos de trabalho como um artista "analógico". Fiz muitos dos mesmos tipos de coisa antes de começar a organizar trabalhos em tela ou projeção. Quando aprendi a usar *hardware* e *software* (o que levou mais tempo do que a escrita), certos aspectos do meu trabalho foram ampliados e de algum modo ficaram mais fáceis de administrar. Muito do texto em meu trabalho de "ciberpoesia" funciona como a poesia (ou, como no caso do *MCO*, escrita colaborativa), a que adiciono elementos sônicos e visuais para apresentação. Embora fizesse vários tipos de trabalho digital experimental, gosto de produzir configurações de multimídias que elogiam e aumentam o texto e se tornam um veículo adicional para transformar qualquer espaço performático usado. Qual é a diferença quando "faço poesia no computador"? Às vezes, quando digito um poema, a enciclopédia digital no *microsoft Word* acha palavras melhores do que as que meu cérebro encontrou, mas, provavelmente, isso não é o que você quis dizer. Em alguns casos, por exemplo na seção "ao acaso" do *Moby-Dick*, as versões geradas são às vezes (nem sempre) melhores do que os acrósticos originais que criei. A escolha aleatória e a geração de texto (como na versão de cibertexto da mesma obra) são duas áreas principais que os ciberpoetas investigaram nos últimos 40 anos. Para mim, entretanto, a habilidade para integrar mídia e sua função como um dispositivo de comunicação/publicação fez do computador uma ferramenta útil. Recentemente, observei que os

leitores de poemas digitais gostam de poder "interagir" com o que estão lendo, em lugar de ter algo projetado para eles (o paradigma da tv/ vídeo). Eu já deveria ter percebido isso há muito tempo. O que quero fazer agora é desenvolver percepções e habilidades adicionais de forma que eu possa cultivar trabalhos interativos interessantes daqui a alguns anos.

J.L.A.: Quais são os seus projetos para o futuro?

C.F.: Assim que o livro de ciberpoesia estiver terminado e o estúdio que mencionei estiver pronto, tenho alguns projetos que estão na fase de edição, como *Newark Review*, que merece mais atenção, e um trabalho antigo que gostaria de produzir ou refazer. Tenho a maioria dos equipamentos de que preciso, mas quero me preparar para futuras apresentações, adquirindo um dispositivo que me deixe misturar e processar sons ao vivo, o que gostei de fazer no passado. Gostaria de fazer mais trabalhos com php ou outros tipos de programas de banco de dados; acho que trabalhar com bancos de dados programáveis pode ser frutífero para os propósitos da ciberpoesia. Essencialmente, isso é tudo o que ciberpoesia é, escritores (etc.) trabalhando com dados e mecanismos de processos digitais (que abrangem uma gama larga de aplicações) para projetar a linguagem ou a fala de algum tipo. Comecei com o *Moby-Dick*, mas ainda não cheguei a lugar algum com isso, porque a programação ultrapassa minhas capacidades. Quero fazer obras de hipervídeo, que usem *Flash MX*, mas ainda não pensei em como as aproximar ou estruturar: talvez uma combinação de videográfico e "texto" alfanumérico com som(ns). Finalmente, quero fazer um projeto de grande escala, chamado "Deep State of Poem", para o qual precisarei adquirir base. A idéia é usar uma introdução de Alan Lomax para documentar mil poetas no Estado de Nova Jersey por meio de gravações digitais e imagens, e escrever sobre como as comunidades de poetas interagem numa região. Também penso em finalmente editar o programa de um simpósio de fim de semana que co-organizei em 1995, chamado "Present(ations) of the future", publicar o trabalho apresentado e as cópias das discussões com reflexões extensas. Alguns anos atrás, comecei uma biografia sobre Ginsberg, que seria bom terminar. A longo prazo, espero arrumar uma maneira de reunir todo o trabalho (palavra, imagem, som) que criei em um tipo de entidade digital ou arquivo, um compêndio interativo onde o leitor possa navegar. Levará muito tempo para reunir tudo isso. Se eu tiver bastante sorte de viver mais umas duas décadas e mais tarde desenvolver minha interface e habilidades de *designer* de banco de dados, talvez aconteça do modo que vejo.



Tunga. *Os Heraldos*, 1999
Foto: Ivana Monteiro

Instaurando com palavras: as narrativas e fabulações de Tunga

Ivana Monteiro*

O artigo tem por objetivo analisar os textos de Tunga, artista plástico brasileiro contemporâneo. Propõe-se pensar sua produção enquanto instauração perguntando sobre qual seria a especificidade de seus textos. Para responder a essa pergunta são utilizados conceitos como instauração, fabulação e experimentação. Também são pensados os "cadernos-livros", de Artur Barrio, além da relação entre as narrativas de Tunga e a fotografia.

Tunga, texto de artista, instauração

A fabulação criadora nada tem a ver com uma lembrança mesmo amplificada, nem com um fantasma¹ (Deleuze-Guattari)

Instaurar pode ser escrever um texto. A obra do artista ganha corpo em suas palavras e o discurso poético do artista faz parte de sua obra. Sua obra poética vem através de carta, livro e voz falada, em entrevistas à imprensa ou em seus textos publicados, como em *Barroco de Lírios*. O texto instaura,² propõe algo, detona algo, dispara... Cria condições fecundas a um acontecimento.

Em *Barroco de Lírios*, Tunga traz essa escrita poética, ele recria mitos e lendas. O trabalho de Tunga é pensado de uma forma orquestral. Seus trabalhos não funcionam como um organismo fechado, mas formam um conjunto de trabalhos em contágio mútuo. E, nesse conjunto, cada trabalho termina relando e influenciando outro, passado ou que ainda vai ser criado.

A narrativa corre paralela à materialização das lendas recriadas em personagens virtuais vistas apenas em fotos e também em performances.

Lúcido-Nigredo é uma instalação envolta em muitas narrativas: a história da fuga de São João da Cruz, ajudado por Santa Teresa, e a referência a objetos de cozinha encontrados pelo caminho. Somadas a essas referências, há as fotos de ninfas derramando líquidos claros e escuros em vasos transparentes (*Temperance*). Em *Lúcido-Nigredo* há sempre a convivência de dia e noite, de claro e escuro, de luz e sombra, sobrepostos e simultâneos, e as sombras de mulheres são vistas apenas em fotografias que o artista expõe no catálogo de Assalto, e no catálogo Tunga, de sua exposição em Paris, na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em 2001. Há um labirinto de entradas e saídas difusas, ao se percorrermos essas histórias

* Ivana Monteiro graduou-se em Desenho Industrial pela ESDI/UERJ em 1996. Concluiu a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na OCE/PUC-RJ em 2000 com monografia intitulada *Imersão na obra de Tunga* (com orientação da profa. Sheila Cabo). Em 2002 concluiu o mestrado em História Social da Cultura pela PUC-RJ com a dissertação *A experimentação ocasional de Tunga: a instauração da obra de arte* (com orientação da profa. Cecília Cotrim).

1 Deleuze, G. e Guattari, F. "Perceptos, Afectos e Conceitos" in: *O que é a filosofia?*, p. 222.

2 A discussão sobre o conceito de instauração foi desdobrada por duas autoras, Suely Rolnik e Lisette Lagnado, no artigo "Instauração: um conceito entre instalação e performance", publicado em *Arte Contemporânea*, Basbaum (org.). Para Rolnik, a operação de uma instauração relaciona-se com a política e com a tentativa de se criar resistência aos mecanismos capitalistas de apropriação de subjetividades. Para Lisette Lagnado, a instauração surge como um novo conceito que se distingue das categorias de performance e instalação. E Tunga lança essa proposta como um questionamento das instituições, rompendo com as fronteiras que separam a arte da vida, a arte de outros domínios do conhecimento, e propondo um lugar onde a noção de autoria individual dê vez a múltiplas vozes, numa poética coletiva. A instauração é antes de tudo um convite a experimentar. Experimentar esse encontro com uma obra provocadora de pensamento.

e narrativas não lineares que costuram as obras. É um verdadeiro *Jardim das Veredas que se bifurcam*, para citar Borges, autor muito apreciado pelo artista.

Tesouro-Besouros é um texto de artista no qual nos deteremos aqui por um breve momento. Essa narrativa apresenta, entre os seus elementos, conexões com vários trabalhos de Tunga, incluindo a *Tereza*.

Esse texto de artista é composto de relatos da viagem de Tunga ao Norte, o que "resultou" no trabalho *Tesouro-Besouros*.³ Tunga utilizou besouros, de uma certa espécie, os necrófilos e coprófilos *Scarabacus Tucurui Sagrado*, apelidados de rola-bosta. Dentro dessa narrativa, vários procedimentos podem ser notados. O texto é uma fabulação, em que há a mistura de sonho e realidade. A febre, a náusea, narradas pelo artista em seu texto, entram como parte do trabalho na descrição da experiência de Tunga em sua viagem à Amazônia. Odores, perfumes, temperaturas variadas e suas anotações constituem esse texto-obra. Enquanto o escaravelho é conhecido principalmente como símbolo egípcio, "o símbolo do Sol e, ao mesmo tempo, da ressurreição", o escaravelho-bosteiro estaria ligado ao vício; e, segundo o *Dicionário de Símbolos*, "o simbolismo desse animal é tomado na Irlanda, unicamente no sentido desfavorável". O solar (escaravelho) e o putrefato (o rola-bosta) são símbolos ligados a esse trabalho. Também encontramos referências ao princípio do eterno retorno, uma vez que, no Egito, "os escaravelhos eram usados como amuletos eficazes – os insetos ocultavam em si o princípio do eterno retorno".⁴

Esses rola-bostas, em especial, se aproveitam da matéria putrefata para fazer seu alimento. E Tunga usou bolas de sabonete no lugar das malcheirosas esferas produzidas pelos besouros.

Ainda febril, recobrei Manaus, onde uma surpresa me aguardava. Adentrando meu quarto, fui invadido por uma avalanche odorífera.

A surpresa, no entanto, não vinha dos odores, mas de sua fonte: meus três espécimes de rola-bosta haviam obrado imensas esferas, no tamanho de cabeças humanas. Eles se esforçavam em agregar os três volumes empurrando cada qual uma esfera, em direção às outras duas.

Peculiar era o fato, pois as pelotas haviam sido construídas com as aromáticas matérias de meu mostruário.

Pasmo e atônito, após uns minutos saí do torpor. A visão do intumescido triângulo me devolveu a lembrança das febres malárias. Impulsivamente e sem hesitar enchi da ampola de clorofórmio a seringa e, atravessando uma a uma a carapaça dos coliópteros, dei-

3 *Tesouro-Besouros* foi um trabalho desenvolvido para a Eco-92.

4 Jean Chevalier, *Dicionário de símbolos*.

lhes a morte. Passei longas agulhas de que dispunha para, naquela macabra posição, perpetuar a obra que denominei *Tesouro Besouros*, que agora vos apresento.⁵ (Manaus, 8 de fevereiro de 1992. Tunga)

Mas muito da experimentação acontece pela fabulação.⁶ O fato de haver várias narrativas circundando a obra permite uma experimentação tanto no texto quanto nas instaurações, onde essas narrativas ganham outro corpo, ou "carnação", como os sinos e caldeirões de *Fesgate*, que são maquiados de base e batom, ganhando aspecto de carne viva. Em Tunga, há a presença de espelhos de carne: gêmeas. Por isso, as gêmeas são tão fascinantes, parecem saídas de livro, e a obra revela-se um livro, uma grande narrativa cujos capítulos não lineares vão-se revelando por partes, como num livro de RPG (*Role-Playing-Game*), em que o leitor pode pular de uma página a outra sem que a compreensão seja prejudicada – levado por um jogo de dados, o acaso –, mesmo porque não há nada a compreender, só a experimentar. E quanto mais se caminha perambulando (como as gêmeas siamesas no vídeo *O Nervo de Prata*, de Arthur Omar), mais se encontram personagens, mitologias, animais e ligações entre esses elementos – ligações essas que são sempre reformuladas pelo artista que quer nos confundir com uma das visões de sua obra. No livro *Assalto*, assim como em outras publicações do artista, a visão de Tunga é dada por imagens e relações entre as imagens. Além disso, o artista nos confunde com variações nos títulos dos trabalhos, que mudam frequentemente. Por exemplo, em *Torus*, aliás *Les Bijoux de Mme. Sade*, a ênfase é dada ao aliás, ressaltando a múltipla possibilidade de se nomear um mesmo trabalho.

A fabulação seria um pretexto para a experimentação? Concebemos a fabulação aqui como sendo ela mesma uma experimentação. Mas poderíamos ressaltar também que as estratégias nessa obra são às vezes mais importantes – juntamente com as ações – do que as próprias narrativas.

Buscando o conceito em Bergson – "(...) toda fabulação é fabricação de gigantes"⁷ –, diz Deleuze:

Bergson analisa a fabulação como uma faculdade visionária muito diferente da imaginação, que consiste em criar deuses e gigantes, 'potências semipessoais ou presenças eficazes'. Ela se exerce inicialmente nas religiões, mas desenvolve-se livremente na arte e na literatura.⁸

Instaurar é uma ação (um gesto) que põe em evidência o momento, e, em Tunga, isso vem junto com um repertório de ações que por vezes se repetem: descascar cebolas, despirm roupas, martelar muros, quebrar vidros, besuntar de gelatina e maquiar objetos (sinos, vasos, cálices) e pessoas, derramar líquidos em vasos transparentes, preparar sopas,

5 Tunga. *Tesouro Besouros*. In: Alphons Hug (org.) *Arte amazônica*. Instituto Goethe de Brasília, 1992.

6 Ver Deleuze, *A Imagem-Tempo*, p. 264.

7 Deleuze, "Percepto, Afecto e Conceito" in: *O que é a filosofia?* p. 223.

8 Deleuze cita Bergson, "Percepto, Afecto e Conceito" in: *O que é a filosofia?* p. 223.

trançar, enfim, gestos comuns a várias instaurações de Tunga, formam um repertório de procedimentos que compõem uma instauração. Nesse aspecto, a leitura da narrativa fica num outro plano, numa outra camada, pois os mesmos gestos podem servir a uma ou outra história. Por exemplo, o trançar cobertores (Tereza, 1998) e o trançar charutos (*Barroco de Lírios* – Bienal de Havana, 1992) são um mesmo gesto para duas histórias diferentes que mantêm a ressonância entre essas fabulações.

Há Sereias e sereiA, o texto e a instauração

Real, pois, é a existência desses seres, tanto quanto a de um camundongo ou de uma girafa, por mais bizarros que aparentem. Por longo tempo, temos nos ocupado da hipótese construtiva desses seres, minuciosas investigações, laboriosas suposições, meditação, reflexão e trabalho... É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro. Eis aqui imagens e o breve protocolo da experiência. Memorável foi a noite do dia 9 de abril de 97. Do bojo dela, por preciosos instantes podemos realizar, sob rigoroso controle, a tão esperada existência de SEREIAS! Pregnantes pretendentes habilitadas pela luz rendem o acaso. Ingerindo água crua, fazem da pele o véu da tarde. (Tunga: *sereiA*)

Neste texto de artista, *sereiA*, Tunga realiza uma instauração com palavras: não é um texto sobre a instauração; o próprio texto instaura. Nele, o artista assume que sereias não são lenda, mas fato. A instauração que ocorreu no dia 9 de julho de 1997 é descrita como uma experiência vivida, real, e as imagens são a prova da existência de sereias.

Artifício ou ficção, feitiço, mito que antes era, tornou-se um fato. Negligenciadas não foram do passado as referências. Um leve desvio surpreendeu o tal passado.⁹

Esse leve desvio pode fazer parte do percurso da instauração. O desvio provoca a queda ou o sobressalto, o susto, o encontro disruptivo. A instauração provoca um desvio. O desvio nos faz pensar, reatualizar o mapa de nosso percurso.

Gelatina, sais de prata... Tunga cria um ambiente propício a uma instauração, à fecundação, ao nascimento de um híbrido, de algo novo. Nas palavras do artista: "Um orvalho espargido cinge, é o índice dos plânctons pulverizados, férteis indutores da transmutação".¹¹

Pergunta: o que, no ambiente de uma exposição de Tunga, induz à transmutação, à alquimia, à instauração?

Em *SereiA*, o artista escreve: "É com satisfação que damos a público o parcial resultado do logro".

9 Tunga: *SereiA* <http://mosaic.echonyo.com/~trans/proyecciones/LaOficina/Tunga02.html>.

10 *Id. ibid.*

11 *Id. ibid.*

Na experiência, a instauração *Há Sereias*, houve a extirpação do fêmur das mulheres-modelos-ninfas-sereias. Conforme a descrição do artista, o osso em seguida foi usado na maceração do enxofre – de onde teria surgido a cauda prateada. A fórmula seria: *sereia = mulher – fêmur + a produção alquímica da cauda prateada*.

Com a instauração, Tunga parece querer mostrar que o mito é uma realidade outra; todavia, uma das realidades possíveis (mito = realidade), comprovando com a experiência a existência desses seres. Em outras palavras, Tunga estaria dizendo que, até prova em contrário, qualquer realidade é mito, enquanto não se experimenta. Qualquer crença que não passe pelo crivo da experimentação é pura lenda; ou, quando se leva a cabo uma experiência, o que estava no papel (mito ou protocolo de experimentação) passa a ser índice de uma realidade comprovada, e não mais uma vaga idéia, um sonho, uma lenda... Em sua obra mesmo, encontramos outros índices de conexões entre esse e outros mitos/realidades instaurados pelo artista. Por exemplo, os tais ossos (fêmures retorcidos) encontram-se, por sua vez, em *Les bijoux de Mme. Sade*. Outra referência a ossos encontra-se na *Odisséia*, de Homero, no trecho em que Ulisses passa pelo prado das sereias. Perto delas há montes de ossos humanos, provavelmente das "vítimas", os homens capturados por seu canto sedutor:

Encontrarás primeiro as Sereias que encantam a todos os homens que se aproximam delas. Aquele que, sem saber, se avizinhar delas e lhes ouvir a voz, esse não voltará para casa, nem a mulher, e os inocentes filhos o rodearão alegres; mas será encantado pelo sonoro canto das Sereias, que estão assentadas num prado, tendo em volta um grande monte de ossos de homens em putrefação, cujas peles vão desaparecendo. Passa de lado e tapa os ouvidos dos teus companheiros com meliflua cera amolecida, para que nenhum deles as oiça. Mas tu ouve-as, se quiseres, depois de te prenderem na ligeira nave os pés e as mãos, estando direito, junto ao mastro, e de teres sido ligado com cordas a ele, para que te possas deleitar a ouvir a voz das Sereias. Se, porém, pedires e ordenares aos companheiros que te soltem, prendam-te então com mais ligaduras ainda.¹²

Há Sereias e Semeando Sereias – rochas, recifes, beira do mar; prótese da cabeça de Tunga, modelos instaurando lendas na passarela; fotos/figurantes/ "público"/espectadores/ o artista momentaneamente protagonista da ação, fotos, elos de conexão podem estar em qualquer meio: foto, filme, música – formando um rizoma. O artista delineia um dos trajetos possíveis. Mas cada um (público, figurantes, "agentes", etc.) deve saltar sozinho: *spy-hop*. Contaminação moda-arte.

12 Homero, *Odisséia*, p. 222.

As narrativas são atualizadas no momento da instauração. Nesse jogo de relações mutáveis, intercambiáveis, as novas combinações e a atualização das narrativas produzem novas histórias, seja pela contaminação, seja pelo choque que nasce do/ no corpo, suscitado pelas sensações. Tunga reconta suas histórias, reconta o mito das sereias e outras lendas inventadas por ele.

Montes de ossos também estão em *ÃQ*. A imagem do túnel circular de *ÃO* pode ser comparada à de um toro. No livro *Barroco de Lírios*, a imagem de um toro circular aparece sobreposta à de um crânio, ligado à narrativa de *ÃQ*. A imagem resultante dessa sobreposição de transparências fotográficas, no livro, é a de um crânio em que vemos o negativo de um toro circular: a imagem de uma tautologia, de uma idéia fixa. É nesse sentido que queremos mostrar aqui como a foto instaura:¹³ como, em Tunga, as imagens combinadas, sobrepostas ou rebatidas em seus livros engendram uma nova – outra, muitas outras realidades. De forma análoga, no cinema-sem-filme, ou seja, na instauração de Tunga, a combinação de diversos elementos heterogêneos e o agenciamento de diversas vozes, pessoas, corpos, idéias e formas (objetos, próteses, gelatinas, elementos, maquiagem, sinos, trança) criam um “novo mundo” e talvez, assim como escreve Suelly Rolnik, ativem o *corpo vibrátil*, tragam a experiência da arte para a vida.

Os procedimentos do artista encontram-se tanto na instauração quanto em seus livros, esculturas (por exemplo: vasos e esculturas que aparecem entrelaçados com cobras) e em sua fala.

Fabulação+instauração+experimentação: a narrativa ficcional ganhando corpo na instauração

Em Tunga, se relacionarmos essas duas obras, podemos puxar daí fios de conexões: *True Rouge* (performance de 1997): reservatório de sangue. *O tesouro do Nosferatu* – corpos pálidos, secos, vítreos, o corpo sem sangue, sem vida; vidros coloridos, o índice de um encontro; percurso desses corpos. Pode-se encontrar a ressonância de vida na sopa, *true-rouge*, e os restos mortais dos corpos sugados em *O tesouro do Nosferatu* (*Nosiferatu*, Jeu de Paume, 1999-2001). Formas cujo percurso é impresso no vidro – índice de um contato. Fica a marca: a fenda. Permanece para sempre essa abertura – memória sempre acessível de um contato prévio: a mordida. Uma ligação permanente se estabelece. As vítimas voltam a oferecer seu pescoço: atração pelo abismo. As sombras no vidro são índices: memória de um contato oposto ao de *True Rouge*=ausência de vermelho. Que cor tem o vidro de *Nosiferatu*? Vidro colorido. Gelatina e placas de elastrômero. Onegativo também em vidro. Os vidros seriam o espectro de corpos das vítimas, corpos desprovidos de sangue – formas femininas: cálices, cristais, memória vítrea.

13 Foto que instaura, cria mundos, referências na realidade. Tunga apresenta fotos como documentos que “comprovam” a realidade do mito.



Tunga. Muro, Nova Orleães, 2001
Foto: Ivana Monteiro

As conexões são livres – o artista não as detém; a obra está em aberto. Múltiplas leituras são possíveis; estão em função do corpo que faz o percurso. Tudo depende de quem salta e de sua relação com os outros membros do grupo, como fazem os golfinhos. É na relação que se percebe uma ou outra densidade, que se tecem infinitas conexões. Sempre encontraremos coisas de um significado especial para nós. A instauração deixa um anzol solto no espaço, anzóis e esponjas de *True Buge*. Os corpos que passarem por ali desavisados poderão ser capturados e absorvidos ou não. A disponibilidade é imprescindível, mas o efeito plástico-visual também se oferece e pode captar o espectador.

O artista *compõe com*; portanto ecoa outras vozes, dá voz a minorias: a trabalhos que não vieram à luz antes, ou vêm à luz em estágio embrionário. A fabulação pode proporcionar uma experiência tal qual sentida no corpo em tempo “real”. O sonho também elabora. Na fabulação, as experimentações acontecem na mente e depois chegam ao corpo. Será que somente depois? Estamos mais próximos ao *everything simultaneously present*, escreve Guy Brett. Eco de sua voz, mais um entre vários, várias vozes que há em sua obra – autoria coletiva.¹⁴

Seria então o pensamento – ou o *statement*, como diz Tunga – corporificado nas ressonâncias de obras-instaurações que poderá produzir resultados efetivos.

Aqui lembramos que, em *Hã Sereias*, mitos e lendas são reinstaurados por Tunga. Existe o encantamento. Assim como *O tesouro do Nosferatu*, cujo título remete a histórias de vampiros, esse também é um mito de sedução – atração pelo abismo. A vítima é presa a seu “malfetor” por um elo macabro. Por que as vítimas oferecem seu pescoço? Por atração magnética. Não há recusa, mas sim um encantamento, um perder-se de si mesmo no outro... Captura sem resgate.

A foto-instauração

Pensamos na fotografia – sua presença povoa a obra de Tunga. Pensamos em instauração: de que modo estes dois procedimentos – fotografar e instaurar – estão ligados? Seria a fotografia também uma instauração? De que maneira Tunga faz uso da fotografia? É como um registro? Não apenas: Tunga também incorpora a fotografia como mecanismo de fabulação. Ela se insere em sua obra de maneira análoga aos textos, às narrativas. Promove uma fabulação através de imagens, imagens que contam histórias entrelaçadas com muitas outras histórias. As imagens têm seu próprio meio de comunicar. Falam por si. Dispensam legendas. As legendas são os títulos dos trabalhos, que, por sua vez, são mutáveis. Entrelaçam-se os fios de histórias contadas por texto (palavras)

14 Questão da autoria, ver também: Deleuze, G. e Guattari, F., *Mil Platôs* vol. 1, cap. 1; *Kafka, por uma literatura menor e Ótica e Clínica*.

com os fios de histórias contadas por imagens (foto-instaurações). A foto-instauração se dá quando essas novas conexões se estabelecem por imagens, quando a fotografia revela um novo elo entre os trabalhos (rizoma).

A presença da fotografia na obra de Tunga pode ser pensada enquanto instauração. Visto que a instauração não diz respeito aos materiais, nem às técnicas, mas à operação em jogo, quase qualquer gesto pode instaurar. A maneira de apresentar uma foto pode instaurar. Nesse caso, aconteceria o fenômeno da *foto-instauração*.

A *foto-instauração* seria o *click* – o ato – e mais seu efeito no tempo: a ressonância. Em Tunga, há fotos instauradas em livros do artista – onde rebatimentos/espelhos contam a versão do artista para uma possível leitura de sua obra; em Barrio, há os *Registros*, e as fotos coladas nos *cadernos-livros*; em *Cabelo*, a fotografia às vezes aparece em potes de vidro¹⁵ (semelhantes aos *molotovs*,¹⁶ vidros com materiais orgânicos que o artista conserva há anos).

Na obra de *Cabelo*, apontamos uma situação poética próxima a uma reatualização de um mapa. Na *performance-show-exposição* (realizada na Rua do Rosário, em frente à Galeria Paulo Fernandes, onde estavam expostos os desenhos de *Suite Volátil*, em março de 2002), *Cabelo*, em dado momento, mostrou uma foto levada por um “carteiro” que, segundo o moço, era “a foto do *Cabelo* amanhã”. A foto, nesse caso, funcionou como uma cartografia futura, mostrando o artista com uma tesoura na língua. Esse é apenas um detalhe de uma conexão, possível, entre a fotografia e a instauração.

Migrando para a obra de Barrio, uma possível ramificação dessa discussão – sobre foto-instauração e sobre a própria expansão do conceito de instauração – seriam os registros – *Cadernos-livros*. *Cadernos-livros* são foto-instauração? Expandindo o conceito de instauração, podemos encontrar ressonâncias entre esses dois procedimentos. Seriam os mesmos procedimentos os usados por Tunga e Barrio (nas instaurações e nos cadernos-livros, ou ainda nas *T.E.*?). A experiência ressoa tanto nas instaurações quanto nos cadernos-livros.

Na foto-instauração, a maneira como essa fotografia é apresentada acaba valendo mais do que o simples registro. Em Barrio, o que está em jogo é a contaminação dessas fotos com a linguagem do caderno-livro e o reprocessamento poético dessa experiência que ressurge, entendida como imagem. Em seu trabalho, os registros são mais do que uma memória. O eco/a ressonância dessa foto, filme em um quadro só. *Cadernos-livros* evocam blocos de sensação.¹⁷

Em *Designio*, por exemplo, havia fotos fazendo parte da instalação/instauração, e posteriormente essas fotos apareceram instauradas no

15 O trabalho de *Cabelo* apresentado junto com a música *Pedraço de mim*, de Chico Buarque, foi uma fotografia com pedaços de cabelo. *A imagem som de Chico Buarque*. Papo Imperial, 2001.

16 Alguns desses molotovs contêm até mesmo cavalos-marinhos. Em outros trabalhos do artista, a fotografia aparece recoberta por fios de cabelos, como nos trabalhos feitos para a exposição *A imagem do som de Chico Buarque*, com a música *Pedraço de mim*, e na “foto do *Cabelo* amanhã”, mostrada durante a *performance* simultânea à inauguração da exposição *Suite Volátil*, em março de 2002.

17 Deleuze-Guattari entendem por blocos de sensação: “O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”. Ver: *O que é a filosofia?*, p. 213.

caderno-livro da exposição. Em *Sub – uma homenagem a Pierre Vogel*, fotografias aparentemente “inofensivas” de peixes no fundo do mar, clicadas em Búzios quatro anos antes da exposição, foram reinstauradas por Barrio num momento de recriação. Um agenciamento: foto + maneira como foram expostas + visitantes + ausência de um livro de visitas, tudo isso faz com que essas fotos sejam um novo momento, uma ressonância do momento do *click* (fotografia X cinema sem filme), mas já com outro valor, com outra carga.

Cadernos-livros são uma instauração silenciosa, porém eloqüente. Tomemos como exemplo os *cadernos-livros* de *4 dias 4 noites*: estão em branco. Surto poético? A emoção não se traduz em palavras. Nem a experiência.

Barrio utiliza café, sal, saliva e outros materiais em seus desenhos. Não há desenhos, propriamente; o que, de fato, existe são os *cadernos-livros*, que são o seu “ateliê”,

onde crio, projeto (*Desígnio*) etc., etc., e etc. _____ Eu escrevo, anoto, pondero, desenho, rasgo, lambo, e penso, penso (etc e etc.....).....minha ação é o próprio trabalho em si, no fazer.....faço intervenções no espaço ou ações, e as situações são simples e banais situações numa tentativa de desorganizar por um pouco que seja o cotidiano..... (Barrio¹⁸).

Em Barrio, a fusão entre desenho, fotografia e texto se dá nos *Cadernos-Livros*, que, segundo o artista, são outro suporte para suas “situações”. As fotografias, coladas em páginas já amareladas, ressoam um tempo passado de uma experiência. Nessas páginas, elementos se combinam: memória, escrita, imagem e rabiscos do artista. Há um híbrido de linguagens. Os *procedimentos* do artista, ao criar seus *cadernos-livros*, assemelham-se aos de Tunga em suas instaurações. As fotografias ali ganham um outro *status*: elas interagem com as garatujas, com a escrita do artista, com seu modo peculiar de grafar e com suas anotações. O que temos em mãos, ao manusear esses cadernos, é bem mais do que um simples registro. Neles, a obra parece se completar, se autovisitar, se auto-elaborar. É um processo quase antropofágico, de reprocessamento de experiências e anotações da própria obra. Quando uma imagem entra em contato com outra que se avizinha, o que apreendemos dali? Contato-superfície: as obras dialogam entre si, no silêncio desses cadernos que gritam. O poeta-arqueólogo Barrio sabe escavar em sua memória, no corpo de sua obra, elementos de força plástica, e nos oferece esses elementos recombinaados, mais densos ainda, quando nos mostra essa grande mistura rica, que são os *cadernos-livros*. O peso de um caderno-livro chega a incomodar,¹⁹ pois vem com a visceralidade que permeia

18 Entrevista concedida por Artur Barrio a Ivana Monteiro, via fax. Rio de Janeiro/Porto, 2000.

19 Na entrevista do *4 dias 4 noites*, publicada no livro da Mostra Panorama 2001, Barrio conta como a noção de peso mudou para ele, por estar com a saúde debilitada: “Eu peguei um livro...pesava 20kg, um livro comum. Dai vêm, talvez, esses livros pesadíssimos...que têm 20 folhas”.

sua poética. Nesse ponto, lembra uma *T. E.*²⁰ as vísceras estão ali, amarradas por uma corda, mas a trouxa está se abrindo e revela o que tem dentro: carne crua. O folhear um *caderno-livro* pode ser uma experiência bem forte. São vísceras de papel, impregnadas da crueza de um passado experimentado até os ossos. Chegamos à cartilagem. Carne crua: uma sensação. O artista nos deixa à beira desse abismo de sensações.

Barrio acerta no grito. Os compostos de sensações são violentos. O silêncio abafado dessas páginas chega a doer, ao saber que esses *cadernos-livros* se encontram guardados em museus, sendo quase impossível manuseá-los.²¹ “*Cadernos-livros não são diário de artista*”, escreveu Barrio.²²

Cadernos-livros promovem esse encontro (feixes de relações), assim como as instaurações. São as relações *entre*, que criam e produzem sensações. É por isso que pensamos os agenciamentos de Tunga e os *cadernos-livros* de Barrio como um *procedimento* ressonante.

As fotografias, normalmente, são lidas como registro, documento. Consideradas como instauração, são *agentes* elas mesmas, pois provocam mudanças na leitura da obra, possibilitam novas leituras, novas ressonâncias. Fotografias podem funcionar como “prova” da existência de sereias (após ser realizado o experimento). Enquanto agentes, instauram novos territórios e evocam blocos de sensações. Segundo Deleuze-Guattari:

As sensações, *perceptos* e *affectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de *perceptos* e *affectos*. A obra-de-arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.²³

Para sair das percepções vividas, não basta, evidentemente, memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte. É verdade que toda obra-de-arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora o passado: é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.²⁴

Cadernos-livros e instaurações são procedimentos que evocam esses blocos de sensações, e não apenas uma memória. A fabulação cria. Objetos de Tunga também podem assumir esse procedimento: um dente, um molar,²⁵ evoca todo um bloco de sensações, fabulações e narrativas, que

20 As *Touxas Ensangüentadas*, da década de 1970, foram jogadas ao acaso e permaneceram incomodando muito tempo depois da ação inicial do artista de jogá-las na rua, num processo de interferência urbana que atingiu em cheio a segurança do MAM à época da ditadura. Barrio conta, na entrevista de *4 dias 4 noites*, publicada no livro da Mostra Panorama 2001, que seus documentos foram até confiscados.

21 Durante pesquisa para o livro da Mostra Panorama 2001, MAM São Paulo, tive a oportunidade de ver e fotografar alguns importantes *cadernos-livros* de Barrio que estão no MAM-Rio (e fazem parte da Coleção Gilberto Chateaubriand), incluindo os já citados *cadernos I e II de 4 dias 4 noites*. Essas imagens podem ser encontradas no livro citado, junto com a entrevista histórica de *4 dias 4 noites*.

22 Fonte: Barrio. Acervo Roberto Pontual, Funarte, Agosto de 1978, mimeo.

23 Deleuze, G. e Guattari, F. “Percepto, affecto e conceito” *In: O que é a Filosofia?* p. 213.

24 Deleuze, G. e Guattari, F. “Percepto, affecto e conceito” *In: O que é a Filosofia?* p. 218.

25 Tunga relata em *Barroco de Lírios* que o dente molar, presente de seu dentista, continha o relevo de antímônio de *Revê-la antinomia. A Pintura sedativa*, por sua vez, era impressa com o mesmo pedrão do molar, e Tunga une os elementos dessa fabulação no texto-narrativa que induz a história de sua ida ao dentista e as coincidências que daí surgiram.

circularmente povoam *Barroco de Lírios*. São fragmentos que não são parte, mas um inteiro, um bloco.

Cinema sem filme: o momento da instauração

Eu sempre concebi esse tipo de obra, como a Tereza, a partir de uma noção de teatralidade que remete a Freud e a Wittgenstein. Para ser um pouco mais simples, a idéia seria como dizer que se trata de um cinema sem filme, onde você faz parte da cena, ou um teatro sem platéia, sem público, sem nada. Essa concepção de teatralidade remete à noção freudiana de teatralidade, à cena onde a coisa acontece, onde acontecem os fenômenos psíquicos. (Tunga²⁶)

O tempo da instauração deve ser concebido como intensidade, e o espaço, como imersão. E o cinema sem filme seria esse clímax de um agenciamento coletivo, em que o texto ganha corpo, e novas fábulas se inventam nos corpos presentes, nas relações entre esses corpos.

No cinema sem filme, há a articulação de imagens que são ações e movimento. Cada "fragmento" de instauração é uma imagem que também compõe a obra, juntamente com sons,²⁷ "mantras", e essas seqüências de imagens de performances privadas são, enfim, reveladas nos livros do artista que contam histórias através de imagens. Por vezes, um ou outro poema as costura com linha trêmula. Por exemplo, no catálogo *Assalto*, o texto do pai do artista, o poeta Gerardo Mello Mourão, "costurou" parte da obra – unindo a Tereza aos utensílios de cozinha mostrados em *Lúcido-Nigredo*. O cinema sem filme funciona com a contribuição de vários colaboradores (músicos, poetas, bailarinos, figurantes, modelos, etc.).

A instauração atualiza a narrativa no tempo de um gerúndio. É narrativa ou acontecimento? A narrativa seria algo linear, e o tempo de Tunga parece ser o descrito por Guy Brett:²⁸ *everything simultaneously present*, ou "tudo ao mesmo tempo agora".

A idéia de simultaneidade ligada a uma narrativa aparece também no quase-cinema²⁹ de Hélio Otílica. Em *QUASI-CINEMA, Block-Experiments*, Hélio Otílica descreve como o acaso intervém na projeção dos slides:

2- Cada *slide* segue para o próximo na ordem numérica indicada na parte externa. Essa ordem resulta de uma semichance operation: a ordem em q foram batidos vem na ordem da caixa: os *slides* são retirados da caixa na ordem em q se encontram: às vezes idêntica à das batidas: outras ligeiramente modificadas. Os *slides* não são "fotos dos arranjos de NEVILLE": são simultâneos com eles – neles – q acidentalmente (os *slides*) hão de variar na duração projetada de acordo com quem projeta e juntar-se à música q tem fita-track sempre maior q ¼ hora (*figure out!*): SÃO MOMENTOS-FRAMES.³⁰

26 Tunga-Luiz Camillo: entrevista publicada em *Assalto*, 2001.

27 Reinoldo Laddaga resalta o caráter de *Q* de Tunga, que estaria em sintonia com essas questões.

28 Brett, Guy. *Everything Simultaneously Present in Tunga, 1977-1997*. New York, Bard College, 1997.

29 Poderíamos tecer relações com o Quasi-cinema de Hélio Otílica, NY, 1974. Hélio Otílica cria com Neville de Almeida a experiência que intitula os quasi-cinema, blocos de experiências, *work in progress*, seqüência de espaços filmicos. (...) Trashscapes é a *CCI*. temos na capa da revista *New York Magazine* a foto de Buffet com uma navalha sobreposta à linha branca que corta o olho do cineasta como o olho cortado em *Olivier Andarou*. O mesmo corte que Hélio e Neville propõem para a experiência cinema. Um corte que instaura uma outra forma cinema. Instaura no sentido do conceito de Lisette Lagnado. Lisette relaciona instalação e performance a partir da análise de obras que se constituem do espaço, com o espaço ao mesmo tempo que se atualizam no corpo do espectador. Espaço + corpo. Kátia Maciel. in: "O Quase-cinema de H.O.". (<http://www.estacaovirtual.com/ureka/>).

30 Hélio Otílica, in: *Hélio Otílica* (cat.), p. 178.



Também pensamos que o *cinema sem filme* encontra ressonâncias no *transe*, inventado por Glauber Rocha.³¹ Como diz Deleuze, Glauber fez

O maior cinema de agitação que se fez um dia: a agitação não decorre mais de uma tomada de consciência, mas consiste em fazer tudo **entrar em transe**, o povo, seus senhores, e a própria câmera, em levar tudo à aberração, tanto para pôr em contato as violências quanto para fazer o negócio privado entrar no político, e o político, no privado (*Terra em Transe*).³²

Pensamos que o *cinema sem filme* se aproximaria da noção de *transe*. Em *Tereza*, por exemplo, encontramos o *mantra-rock*, que parece provocar um *transe* coletivo. Próxima a essa ideia de colocar tudo em agitação, está a instauração.

Então, qual seria a especificidade de Tunga? (Há fabulação, ação, continuidade, experimentação, interação...)

A instauração prevê a ressonância no outro, o devir. A instauração inclui o devir (nesse agenciamento com outros corpos) e não se fecha; abre-se para um novo momento.

Usando uma ideia presente no mito de *Nosferatu*, a instauração seria essa *primeira mordida* que marca a vítima num elo contínuo. A mordida abre uma fenda onde passa a existir uma conexão perigosa, semelhante ao *contágio mútuo*

Tunga, *Lucido Nigredo et son ombre*,
fotomontagem, Bienal de Lyon, 2000
Foto: Ivana Monteiro

31 Ver Deleuze, *Imagem-Tempo*, p. 265.

32 Deleuze, Gilles. "Cinema, corpo e cérebro e pensamento". In: *Imagem-Tempo*, p. 261.

(expressão de Tunga). A experiência não exclui a ressonância. O tempo está suspenso e, como o *instant past* (de Gido Meirelles³³), temos aqui o *present continuous*, o gerúndio, a permanência do ato inaugural – a instauração – no que vem depois. Os “restos de performance” mantêm a carga magnética, imantados com os efeitos desse ato inicial. Na instauração de Tunga feita em conjunto com as crianças do *Projeto Axé, A quietude da Terra*, os tais “restos de performance”, que ficaram expostos no museu após a instauração com os tambores, continuaram a ecoar a bagunça daquele momento inicial, em que os meninos instauraram sons de seu interior/ exterior.

Por onde circulam as vibrações desse som? O ecoar do gongo, o batuque dos tambores. Nas ladeiras contaminadas pelo ritmo do Odum, a algazarra dos meninos...? Seu trajeto desenha o mapa da experimentação, assim como a sutileza dos véus líquidos das sereias. A memória líquida faz parte dessa trajetória vislumbrada por golfinhos, que se percebem em salto: uma cartografia momentânea que se congela num trajeto, um mapa que fica quando a experiência se completa. Mas é evidente que em Tunga a experimentação nunca se completa, nunca se toma um mapa fixo, cristalizado, apenas se redesenha constantemente, num mapa líquido, que evapora, em sendo nuvem, em configurações de nuvens, reaparecendo em ferro fundido, em vidro e onde mais a fabulação permitir.

*Immersion L. N.*³⁴ – nesse trabalho, a foto entra dando corpo a narrativas ainda não reveladas. Corpos imersos se misturam aos vasos transparentes de *Lúcido-Nigredo*.

Bibliografia

BARRIO, Artur. *Registros*. Porto, Fundação Serralves, 2000 (cat.).

DELEUZE, G. *A imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo, Ed. 34, 1992.

HÉLIO *Ofícoica*. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 1992 (cat.).

HOMERO. *Odisseia*. Lisboa, Livraria Sá da Costa-Editora, 1938. (Tradução do grego, prefácio e notas dos P.^{os} E. Dias Palmeira e M. Alves Correia).

LAGNADO, Lisette. “A instauração: um conceito entre a instalação e a performance”, *In: Arte Contemporânea Brasileira: texturas, opções, ficções e estratégias*. Basbaum(org.). Rio de Janeiro, Editora Contra Capa / Ros Ambidosos, 2001.

OTIÓCA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

ROLNIK, Suelly. “Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer...”, *In: MORIN, France (org.) - A Quietude da Terra* (cat.). MAM Bahia, Salvador, 2000.

TUNGA. *Barroco de Lírios*. São Paulo, Cosac & Naify, 1997.

TUNGA e BRITO, Ronaldo. *Omar a pele*. Ed. Pano de Pó - Coleção História do Olho (s/d).

TUNGA. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris, 2001 (cat.).

TUNGA. 1977-1997. Bard Publication Office, NY, 1997 (cat.).

ASSALTO Tunga. CCBB-Brasília, Brasília, 2001 (cat.).

33 O trabalho *Disappearing element/ Disappeared element (Imminent Past)* de Gido Meirelles apresentado na Documenta 11, em Kassel, 2002, – picolé de água – seria uma instauração? Um picolé de água é muito digestivo, um pouco decepcionante. Tem-se a sensação do gelo, mas há ausência de sabor. Picolé de água (poético) = Gelo (vida, consumo, efêmero – a idéia do *imminent past*), Gido Meirelles une os dois e mais a questão política, ecológica, pois oferece emprego – um gesto mais simbólico – aos desempregados de Kassel, nas suas carrocinhas de sorvete – chamadas de *Documenta 11* –, e ainda alerta para a questão da água – que está ameaçada de extinção no planeta. Gido Meirelles também convoca “figurantes”/ desempregados de Kassel e o “público” e oferece um alimento. Assim como Tunga e Barrio em *Hé Sopas*. Além disso, em Gido há também fabulações.

34 *A Quietude da Terra/ Projeto Axé*, Instauração de Tunga em Salvador, em julho de 2000.

35 *Tunga*, Rio de Janeiro, 2001.



Di Cavalcanti, caricatura de Cavalcanti de Andrade, 1941

A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”¹

Nanci de Freitas*

* Nanci de Freitas é atriz e professora de Teatro no Departamento de Linguagens Artísticas, do Instituto de Artes da UFFL. Doutoranda em Poéticas do Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

1 Este texto é parte da tese de doutoramento, em curso, sobre a poética teatral de Oswald de Andrade, desenvolvida, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Flora Süssekind, no Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT, da Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. O texto amplia questões apontadas em um estudo realizado durante um curso ministrado pela Prof.^a Dr.^a Beatriz Resende, na UNIRIO.

2 “Do teatro que é bom...”, em: Andrade, Oswald. *Ponta de Lança*, São Paulo: Ed. Globo, 1991, pp. 102-108. O livro reúne artigos publicados, em 1943, nos jornais *O Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo* e na *Folha de Manhã*, e três conferências escritas em 1943-44.

3 Sábato Magaldi defendeu tese de doutoramento, em Literatura Brasileira, intitulada *O teatro de Oswald de Andrade*, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1972.

4 Além das três peças de teatro da década de 1930 – *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morte* (1937) – incluem-se, na obra teatral de Oswald de Andrade, duas peças escritas em francês, em parceria com Guilherme de Almeida, em 1916, *Mon cœur balance* e *Lauréna*, e *Osanteiro do mangue: mistério gótico em forma de ópera* (1935 a 1950). Existem também textos manuscritos de peças inacabadas.

5 Para Patrice Pavis (*Dicionário do teatro*), certos teóricos chegam mesmo a fazer do diálogo o emblema do conflito dramático e, de maneira mais geral, do teatro. O agon ou “princípio agonístico” estabelece o jogo de forças entre os protagonistas. Nesse jogo cada um se engaja totalmente numa discussão que impõe sua marca à estrutura dramática e constitui seu conflito. (Pavis, 1999, p. 11). Para Johan Huizinga (*Homo Ludens*), o princípio agonístico está presente tanto no espírito lúdico das diversas formas de jogo como também nas formas de competições, tensionadas pelo aspecto de combate. (Huizinga, 1998, pp. 3-31).

O texto resulta de um estudo comparativo de fontes do artigo de Oswald de Andrade “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943, e da poética teatral oswaldiana, em particular a peça *O homem e o cavalo*. No artigo, o escritor coloca em debate as principais tendências do teatro modernista, contrapondo o “teatro para as massas”, disseminado pelas experiências cênicas russas, após a Revolução Socialista de 1917, ao “teatro de câmara”, inspirado nas concepções teatrais francesas e italianas (Coquau e Pirandello), que teriam influenciado os rumos do teatro moderno brasileiro. O “ideário estético-teatral” de Oswald de Andrade, além do teatro russo, faz referências às grandes tradições teatrais do Ocidente e aos espetáculos monumentais das vanguardas europeias, a que o escritor modernista assistira na Paris dos anos 20, fruto da parceria entre teatro, balé, música e os pintores modernistas. O presente estudo estabelece também, aproximações e afastamentos entre o “teatro para as massas” e outras noções de espetáculo: o “teatro total”, como foi proposto por Wagner em sua *Gesamtkunstwerk*, de caráter operístico e monumental, e o “teatro épico” de Bertolt Brecht, que recusa a síntese artística em favor do “distanciamento crítico”.

Teatro de Oswald de Andrade, teatro de câmara, teatro para as massas

1. Oswald de Andrade, no artigo “Do teatro, que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943,² apresenta uma síntese de suas idéias teatrais, fazendo um retrospecto do grande teatro europeu do passado e marcando uma posição estética dentro do panorama teatral moderno. O artigo seria considerado por Sábato Magaldi³ o “ideário estético teatral” de Oswald de Andrade, apresentando algumas pistas para a compreensão de suas três peças, escritas nos anos 30, *O rei da vela*, *A morte* e, particularmente, *O homem e o cavalo*.⁴

Na forma de diálogo entre dois interlocutores, Oswald coloca em debate o “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”, utilizando-se da própria condição da estrutura dramática, com o conflito agonístico⁵ marcando a relação entre os “personagens”, que se opõem numa

dialética de discurso/resposta. O “teatro de câmara”, uma tendência do teatro moderno europeu, iniciada pelo teatro intimista de August Strindberg, aparece na discussão numa aproximação com o teatro moderno italiano, por meio da dramaturgia de Luigi Pirandello e das experiências cênicas de Anton Giulio Bragaglia, e com as idéias do encenador francês Jacques Copeau, desenvolvidas a partir de sua atuação no Théâtre du Vieux Colombieu, iniciada em 1913. São tendências do teatro modernista europeu que exerceram influências sobre o trabalho de diversos grupos brasileiros na década de 1940. Enquanto o primeiro interlocutor defende o “teatro de câmara”, inspirado nas vanguardas francesas e italianas, Oswald de Andrade, no papel do outro interlocutor, critica essas tendências, contrapondo-lhes o “teatro para as massas”, que agregaria elementos do cinema e dos esportes, como nas montagens teatrais russas, especialmente as encenações de Vsévolod Meyerhold. Esse teatro moderno e popular, desejado por Oswald de Andrade, pode ser aproximado de alguns aspectos do “teatro total” wagneriano, herdeiro das grandes manifestações espetaculares, como o teatro grego, os mistérios medievais e o teatro de Shakespeare, outra noção de espetáculo disseminada nos debates estéticos das primeiras décadas do século XX e nas experimentações de encenadores como Gordon Craig, Adolphe Appia, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Antonin Artaud e nas concepções espaciais de Walter Gropius, na Bauhaus, guardadas as diferenças de concepções cênicas.

Segundo Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico no Brasil*,⁶ o diálogo circunscreve as divergências, acerca dos rumos do teatro brasileiro, entre Oswald de Andrade e um port a-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista que atuou nos anos 40 sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, que teria recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto. Para a pesquisadora, as contradições políticas atribuídas à peça *O rei da vela*, somadas às divergências estéticas, pareceriam “passadistas e retardatárias às gerações mais jovens”, como explica a pesquisadora:

Os teoremas programaticamente comunistas (à brasileira) do primeiro ato do *Rei da vela* hão de ter cheirado a puro enxofre àqueles praticantes do *teatro de câmara*, mas não há de ter sido apenas esse o motivo que os levou a considerar aquela peça retardatária ou pouco séria. Pois se é verdade que não nutriam a mais remota simpatia pelo stalinismo (cujas “façanhas” conheciam muito bem), não é menos verdade que eles eram muito exigentes em matéria de dramaturgia e preferiam, como escreveu Décio de Almeida Prado anos depois, esperar pelo aparecimento dos Claudel,

6 Costa, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp. 147-150.

Graudoux e Anouilh brasileiros. Por mais que respeitassem os veteranos da Semana de Arte Moderna, tinham uma convicção bastante consolidada – a de que ainda deveria demorar muito para surgir a própria dramaturgia brasileira.⁷

Os principais integrantes do GUT, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, participavam também da revista *Qima*, redigida entre 1941 e 1944, ao lado de Antônio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes e Rui Coelho, apelidados por Oswald de Andrade de *chato-boys*. O grupo foi alvo preferido das críticas do escritor nesse período, principalmente depois dos juízos críticos formulados à obra ficcional de Oswald, por Antônio Candido, no ensaio *Estouro e Libertação*,⁸ no qual fez restrições severas a seu último livro, *A revolução melancólica*, primeiro volume do ciclo *Marco Zero*, publicado em 1943. Oswald de Andrade respondeu ferozmente a Antônio Candido em seu artigo, *Antes do Marco Zero*, publicado também em *Ponta de Lança*, rompendo com o grupo *Qima*.

O ensaio "Do teatro que é bom..." começa com uma defesa, por parte do primeiro interlocutor, do trabalho "desses meninos e meninas", referência aos integrantes do GUT:

Só o fato deles nos descansarem do cinema, dessa imbecilização crescente pela tela, com que os Estados Unidos afogaram o mundo, para depois tomá-lo sem resistência, só isso me faria dar a Legião de Honra, a Cruz de Ferro, a Ordem do Cruzeiro, tudo que haja de condecoração em todo o mundo aos amadores do nosso teatro.

O segundo interlocutor, Oswald de Andrade, naturalmente, retrocede: "você está inteiramente equivocado, o cinema como o estádio exprimem a nossa época". E, professando veemente sua fé no processo de construção de um novo mundo:

O mundo de hoje tende a crescer e não há espiroqueta, pálido, pára-quedista químico, tanque, canhão ou metralhadora, S.S., o estrepitoso rajado, que possa com uma humanidade alfabetizada, elucida pelo cinema, vigilante e pela escola, saneada no esporte e na higiene alimentar, amparada pela cirurgia, pela sulfanilamida, pela granacidina.⁹

Referências oswaldianas ao papel das manifestações artísticas e esportivas na educação de massa, aliadas aos avanços tecnológicos e científicos, na luta contra as forças nazifascistas, imperiosas naquele momento da Segunda Guerra Mundial, em 1943, quando o escritor publicava seu texto/ diálogo. O discurso, de tendências marxistas, revela a postura ideológica de Oswald de Andrade como intelectual engajado ao Partido Comunista, desde 1931.

7 *Ibid.*, p. 150. A conclusão da autora é decorrente de um comentário de Décio de Almeida Prado, no texto introdutório ao seu livro *Apresentação do Teatro Moderno*, de 1958, que reúne suas críticas de teatro de 1947-1955, em que ele afirmava ainda não ter surgido a verdadeira literatura dramática brasileira. (Prado, 2001, p. XXI). Décio iria rever seus pontos de vista sobre o teatro oswaldiano em dois ensaios de seu livro: "O teatro e o modernismo" e "A antropofagia revisitada". (in: Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas e personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

8 Candido, Antônio. "Estouro e libertação", em *Brigada Ligeira*. São Paulo: Ed. Unesp, 1992, pp. 17-32. Segundo Antônio Candido, "o texto publicado em 1945, no livro *Brigada Ligeira*, fora escrito em 1944, refundindo e ampliando três, ou antes, dois artigos e meio aparecidos em 43 no meu rocapê semanal de crítica da *Folha da Manhã*: "Romance e expectativa" (8 de agosto), "Antes do Marco zero" (15 de agosto) e "Marco zero" (24 de outubro)". O comentário aparece no artigo intitulado "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", em Candido, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Ed. Pensamento, 1970.

9 Andrade, Oswald de. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991, p. 102.

Na década de 1930, uma nova geração de artistas e intelectuais acreditava nas transformações político-sociais da nação e considerava os "ismos" artísticos dos primeiros decênios do século XX suplantados pelos novos "ismos" com os quais se debatia, do fascismo ao comunismo, do liberalismo capitalista ao socialismo, como desenvolve Décio de Almeida Prado, no livro *Peças, pessoas, personagens*, ele mesmo formado naquela geração. O próprio trio Tarsila-Oswald-Pagu abandona os salões elegantes para se inscrever na contestação comunista: Oswald de Andrade renega seu passado vanguardista no famoso prefácio de seu romance *Serafim Ponte Grande*, de 1933, propondo-se a se tornar "casaca de ferro da revolução". Tarsila adota a "pintura social". Pagu escreve sob pseudônimo um romance proletário, *Parque Industrial*, também em 1933. A "revolução caraíba", pregada meio de brincadeira por Oswald de Andrade, nos manifestos dos anos 20, diz Décio, perderia o sentido diante da possibilidade de revolução total prenunciada pela Rússia. A arte brasileira, de modo geral, deixaria de se pensar, nesse momento, como fenômeno autônomo e ambicionaria maior integração no âmbito da sociedade.¹⁰

No ensaio "Do teatro que é bom..." o tom idealista enfatiza a utopia de um mundo novo socialista. As artes, integradas aos meios de comunicação de massa, e o teatro de estádio, em particular, cumprem um papel decisivo na construção desse novo mundo:

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estádio. É a era da máquina que atinge o seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são contra o *teatro de câmara*, que esse meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa.¹¹

O interlocutor de Oswald de Andrade rebate essas afirmações e insiste na importância do espelhamento no teatro moderno da França, com o aprimoramento das encenações de Jacques Copeau e Louis Jouvet como também dos textos de Jules Romains e de Giraudoux:

Uma reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema. Sentindo-se atacado, o teatro melhorou, produziu o *Vieux Colombier*, o *Atelier*, alguns minúsculos palcos de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a botá imunda do guarda-floresta Hitler tenta inutilmente pisar... Veja como, graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta...¹²

Considerado o reformador da arte teatral francesa, Jacques Copeau iniciou seu programa teórico-artístico, em 1913, junto ao Théâtre du Vieux

10 Prado, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, pp. 101-102.

11 Andrade, op. cit., pp. 102-103, nota 9.

12 *Ibid.*, p.103.

Colombier, em Paris. O Vieux Colombier fechou suas portas em 1924, mas os ensinamentos de Copeau permaneceram vivos no Cartel des Quatre, um grupo fundado em 1926 e que durou até a Segunda Guerra Mundial, reunindo alguns dos mais importantes diretores de teatro de Paris: Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e o russo Georges Pitoëff. Apesar de diferirem muito quanto a origem e temperamento, tinham em comum o objetivo de produzir, no sentido de Copeau, um teatro não convencional, de humanizar a arte do palco e de opor-se à corrente de crescente artificialização.¹³ O programa de Copeau sustentava-se no desejo de libertar o teatro das velhas convenções cênicas, recusando o atravancamento do espetáculo pelo decorativismo do século XIX e pelo arqueologismo dos naturalistas. Vejamos as palavras do encenador:

Renunciar à idéia de cenário.

Quanto mais nua estiver a cena tanto mais a ação poderá fazer aí nascer os sortilégios. Quanto mais austera e rígida for, tanto mais a imaginação aí trabalha livremente.

É sobre o constrangimento material que a liberdade de espírito se apóia. Sobre essa cena árida o ator está encarregado de tudo realizar, tudo retirar de si próprio.

O problema do ator, da interpretação, do *movimento íntimo a trabalhar* (grifo meu), da interpretação pura, é assim colocado em toda a sua amplitude.

Um palco nu e verdadeiros atores.¹⁴

Essa tendência do teatro moderno, segundo Jean Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral*, afirmaria o predomínio do texto na escala de valores do espetáculo, e seria pela herança de Copeau que a geração que trabalhou entre as duas guerras iria se posicionar, "na desconfiança para com as exuberâncias do espetáculo puro".¹⁵ Explica:

As opções estéticas reveladas pela arquitetura cênica do Vieux Colombier, a nudez do palco, a adoção de um dispositivo fixo que a iluminação e alguns acessórios adaptarão às exigências de cada peça confirmam que aqui o texto reina soberano, que a encenação equivalerá rigorosamente à valorização do objeto literário denominado peça de teatro (...). Para Copeau a encenação deveria ser a arte, mais leve e sutil, de fazer faiscar todas as facetas de um belo texto, de explorar todos os seus recursos intelectuais (o sentido...) e emocionais (a música, a poesia...) (...) e o ator, auxiliado por alguns objetos sugestivos ou simbólicos, era incumbido da missão de projetar o texto, de fazê-lo vibrar e viver.¹⁶

Oswald de Andrade contrapõe prontamente outra vertente do teatro moderno, a do "teatro de Meyerhold e as fabulosas transformações da

13 Berthold, Margot. *História mundial do teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Ginsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 480.

14 Copeau, Jacques. "O ator e o palco nu" (fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Plácido a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996, p. 413.

15 Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 55.

16 *Ibid.*, p. 53.

cena russa, a fim de levar à massa o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo... Tudo o que tinha sido anunciado por Gorki".¹⁷

Vsévolod Meyerhold foi um dos grandes encenadores do teatro revolucionário russo, estabelecendo intensa parceria com o poeta Vladimir Maiakóvski, de quem encenou a peça *Mistério-Bufo*, em 1918, para as comemorações do primeiro ano da Revolução. Ligados ao construtivismo russo, Meyerhold e Maiakóvski desprezam o naturalismo e se inspiram no circo e no teatro de feira, construindo um espetáculo burlesco, um jogo de máscaras que se mistura à estética gráfica dos cartazes de Maiakóvski e às telas suprematistas e estruturas cenográficas de Maliévitch, para montar um projeto de propaganda da revolução. Maiakóvski explica o título no programa da peça:

Misteria-Buf é a nossa grande revolução, condensada em versos e em ação teatral. Mistério: aquilo que há de grande na revolução. Bufo: aquilo que há nela de ridículo. Os versos de *Misteria-Buf* são as epígrafes dos comícios, a gritaria das ruas, a linguagem dos jornais. A ação de *Misteria-Buf* é o movimento da massa, o conflito de classes, a luta das idéias: miniatura do mundo entre as paredes do circo.¹⁸

Para dar conta das novas atribuições desse teatro revolucionário, Meyerhold inventa a "biomecânica", transformando o jogo interpretativo dos atores em apresentação atlética, na qual o ator deverá ter total domínio de seu "aparato biomecânico", "coordenando seus movimentos com uma meticulosidade algébrica que, ainda assim, não exclua o encanto da agilidade". Como explica Angelo Maria Ripellino, em *O truque e a alma*, "A biomecânica desarticulava o papel numa espécie de gráfico reflexológico, numa urdidura de estímulos e de contra-golpes, fazendo do representar um deslocamento contínuo de formas plásticas no espaço, uma transposição gimnica de dados psíquicos". A ênfase na exterioridade, na engenhosidade do corpo e na mobilidade nada tinha a ver com os movimentos interiores e com as cenas psicológicas. Ao contrário, o caráter cinético das técnicas inspirava-se na dinâmica dos projetos dos artistas plásticos.¹⁹

Em relação às renovações cênicas, o interlocutor de Oswald de Andrade e defensor do "teatro de câmara" rebate: "Bragaglia também tentou...", incluindo as contribuições de um dos criadores do teatro experimental italiano. Oswald replica:

Não, Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... (Copeau e o Cartel) São ainda e sempre o teatro de câmara. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia

17 Andrade; op. cit., pp. 103-104, nota 9.

18 Maiakóvski, apud Ripellino, 1971, p. 77.

19 Ripellino, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 261-283.

e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica... Mas isso não corresponde mais aos anseios do povo que quer saber, que tem o direito de conhecer e de ver... Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *commedia dell'arte*, e ao teatro de Molière e Shakespeare...²⁰

Dentro do raciocínio programático desenvolvido por Oswald, obviamente ele não seria condescendente com esses dois artistas, que tiveram relações com o fascismo de Mussolini. Em 1924, Pirandello filiou-se ao partido fascista, "menos por convicção ideológica do que pelas vantagens que adviriam desse fato. O autor sempre desejara ter a sua própria companhia e a ajuda oficial que obteve em 1925 foi determinante para a criação do Teatro d'arte, que reuniu, além dele, mais 12 artistas".²¹

O impacto da dramaturgia de Pirandello na formação do teatro moderno brasileiro pode ser percebido, desde os anos 20, nos textos críticos de Alcântara Machado.²² E sua difusão continua nos anos 40, numa associação aos modelos teatrais advindos da França. Bernard Dort explicita o que seria um fato incontestável: "Pirandello dominou o teatro francês no período entre-guerras e mesmo durante o pós-guerra de 1945 a 1950. Umas 20 peças suas foram encenadas em Paris, muitas vezes com grande sucesso. E não há dramaturgo francês de certa importância que não tenha pago seu tributo ao pirandellismo". As encenações realizadas pelos três membros do Cartel – Pitoëff, Dullin e Gaston Baty – contribuiriam para impor Pirandello no cenário teatral francês. A estréia de *Seis personagens à procura de um autor*, em 1923, sob a encenação de Pitoëff, ficaria marcada como a data mais memorável da história do teatro francês do período entre as guerras, segundo Bernard Dort. Jules Romains, Lenormand, Anouilh, Salacrou e, ainda, Ionesco, Sartre, Camus e Genet são alguns dos grandes autores que teriam sido influenciados pelos elementos centrais da estrutura pirandelliana: o jogo teatral e a superioridade da comédia sobre a vida, jogo que "consiste em opor o teatro à existência, a arte à vida, a realidade da representação à ilusão do vivido, a verdade da arte às aparências do real".²³ Do ponto de vista técnico, Pirandello teria multiplicado os recursos teatrais, introduzindo inovações que seriam assimiladas pelas práticas teatrais: "a utilização da volta ao passado e da aceleração do tempo (comparáveis a certos recursos cinematográficos); a prática, que chegou ao excesso, do teatro dentro do teatro; a utilização da ruptura do tom e a mudança contínua do drama para a comédia; a integração do raciocínio no movimento dramático..."²⁴

20 Andrade, op. cit., p. 104, nota 9.

21 Informações contidas no texto introdutório da peça de Pirandello. Pirandello, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. XVII. Em 1927, a peça foi apresentada no Brasil pela própria companhia de Pirandello.

22 Sobre a presença das tendências pirandellianas no teatro brasileiro dos anos 20 ver: Lara, Cecília de. *De Pirandello a Pírolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: Inacem, 1987.

23 Dort, Bernard. "Pirandello e o teatro francês", in: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 202.

24 *Ibid.*, pp. 218-219.

No artigo de Oswald de Andrade, o conceito de “teatro de câmara” é utilizado de um modo amplo para enquadrar todas essas tendências cênicas e importantes criações dramatúrgicas citadas. Embora algumas dessas formas teatrais sejam marcadas pela presença do humor e de certas características farsescas, são obras que dialogam com as tradições do drama e com a “ótica psíquica”, contrastando com o grande espetáculo popular proposto por Oswald.

O “teatro de câmara”, explica Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, é expressão oriunda da música de câmara, que define “uma forma de representação e de dramaturgia que limita os meios de expressão cênicos, o número de atores e de espectadores, a amplitude dos temas abordados”. Surge com o “teatro íntimo” de Strindberg, fundado em 1907, e desenvolve-se em uma corrente do entre-guerras, com autores como Gantillon, Pellerin, Bernard, em escrituras dramáticas que priorizam temáticas relacionadas aos conflitos psicológicos. Segundo Patrice Pavis:

A voga do teatro de câmara, no início do século até nossos dias, explica-se pela vontade de fazer do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador, por uma grande sensibilidade para as questões psicológicas. Nesse “entre quatro paredes”, o ator parece diretamente acessível ao público, que não pode recusar sua participação emocional na ação dramática e que se sente pessoalmente interpelado pelos atores. Os temas – o casal, o homem isolado, a alienação – são escolhidos para falar “discretamente” ao espectador, confortavelmente instalado, quase como no divã do psicanalista, e confrontado, por ator e ficção interpostos, com sua própria interioridade (...) O espectador, contrariamente à festa, ao ritual, ao grande espetáculo dramático, ou épico, ao *happening*, fica isolado e é reconduzido a si mesmo.²⁵

II. Iná Camargo Costa²⁶ no ensaio “A resistência da crítica ao teatro épico”, do livro *Sinta o drama*, discute a influência francesa na adimatação do teatro moderno no Brasil e a relação entre o programa artístico do Grupo Universitário de Teatro – GUT às idéias de Copeau e Jouvet. A argumentação é construída levando em consideração os pressupostos críticos de Décio de Almeida Prado. O próprio crítico, que dirigiu o grupo, indicou suas fontes: “É aos mais novos que me acho ligado pelas idéias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski (...) Jacques Copeau, de quem todos descendemos, escreveu: ‘por encenação compreendemos o desenho de uma ação dramática’”.²⁷ Durante a temporada de Jouvet no Brasil, em 1941, o número 3 da revista *Orina* publicou um ensaio de Décio de Almeida Prado, com uma síntese das idéias de Jouvet, que caracterizaria, para Iná Camargo Costa, a “plataforma política”, e não apenas estética, do grupo de

25 Pavis, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 382.

26 Costa, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998. pp. 75-102.

27 Prado, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947 a 1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. XX.

Décio: a convenção teatral que reproduziria o acordo entre autor, ator e público, com o objetivo de alcançar a ilusão e a emoção perfeitas; a recusa do naturalismo e sua representação de locais como açougues, lavanderias, cozinhas, responsável pela "diminuição do espiritual, morte da imaginação, do maravilhoso e do aviltamento da linguagem"; o argumento da ação dramática como aquela que provém unicamente de uma motivação psicológica, da "pintura interior" dos personagens; rejeição aos conteúdos da arte "de tese ou de idéias" e a ambição por uma dramaturgia que conseguisse "fazer sonhar, evocando, sugerindo a vida múltipla e misteriosa, tirar das coisas e dos seres seu canto profundo, não fechar a perspectiva do mundo por um julgamento pesado, não se opor aos fenômenos, ser simples, familiar", como nas palavras de Copeau. Definições que transformariam Paul Claudel, com seus "mistérios profundos", no maior dramaturgo moderno, para Copeau, e que, ao lado de Pirandello e Giraudoux – o preferido de Jouvet, considerado o Racine moderno – indicariam para o teatro moderno brasileiro o ideal a ser atingido.²⁸ Ideal que para a autora endossaria o projeto teatral do Grupo Universitário de Teatro – GUT e que marcaria uma resistência ao teatro épico.

Torna-se necessário, porém, contrastar a visão de Iná Camargo Costa, sobre o teatro do GUT, às informações de Gustavo Dória, em *Moderno teatro brasileiro*, para quem o autor nacional, a difusão do teatro pelo interior e a ausência de estrelismo teriam sido os objetivos principais do projeto do grupo, numa experiência que, de acordo com o crítico, seria absorvida pelo Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e pela Escola de Arte Dramática, que acabava de ser fundada, e da qual o próprio Décio de Almeida Prado participaria. Dória indica textualmente declarações de Décio de Almeida Prado:

Nasceu o nosso grupo em 1943, com o intuito de apresentar ao povo o bom teatro e também com a finalidade de auxiliar os Fundos Universitários de Pesquisas que, por sinal, têm patrocinado os nossos espetáculos. O primeiro constou de três peças: *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O irmão das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Essas três peças de épocas tão diversas formam como que uma síntese da História do Teatro Brasileiro.²⁹

Sem dúvida, um ideal de teatro calcado no bom texto dramaturgico, mas que, pelo menos no programa inicial do grupo, revelava preocupações com um teatro brasileiro popular. E, convenhamos, as peças de Gil Vicente e de Martins Pena não apresentam familiaridade com o repertório intimista e espiritual de Copeau.

O próprio Oswald de Andrade, em *Diante de Gil Vicente*, outro artigo de *Ponta de Lança* daquele ano de 1943, se encanta diante da montagem

28 Costa, *op. cit.*, p. 87, nota 26.

29 Prado, *apud* Dória, 1975, p. 121.

de *Auto da barca do inferno*, realizada pelo GUT. Em uma conversa entre dois interlocutores, aparece o comentário:

Os "chato-boys" estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca de Gil Vicente*, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena "troupe" universitária, ficam credores de nossa admiração por terem trazido diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu (...) "Que Portugal!", dizia-me no intervalo um amigo que tem pela gente lusa uma paixão árabe, filha da grande mescla que amorenou o povo de Viriato. Veja você o valor pedagógico e persuasivo do teatro, quando o teatro é teatro, é criação e execução, é compostura e ação! Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal. Que fartura de lições nos traz essa página clássica, onde não é só a pátria lusa que se restaura no seu vigor oceânico, mas onde o próprio cristianismo retoma a sua ética fundamental, dantesca e terrível!³⁰

De qualquer modo, a plataforma estético-política do GUT, no entender de Iná Camargo Costa, representaria, no decorrer de sua trajetória e pela influência do teatro francês, uma oposição à noção de "teatro épico" e às idéias de Bertolt Brecht.

Note-se que, em 1947, as tendências textuais visando a um teatro camerístico chegariam mesmo a ser formuladas como movimento cultural, a partir da proposta de Lúcio Cardoso para a criação do Teatro de Câmara, no Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentar textos inéditos de autores brasileiros, com a perspectiva de um teatro intimista.³¹ Tendências que desembocariam, na opinião de Sábato Magaldi, no teatro rodrigueano. A concepção osvaldiana de "espetáculo para as massas", segundo Sábato Magaldi, seria preterida pela modernidade teatral da década de 1940, que assimilaria a outra linguagem, legitimada pelo sucesso de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os comediantes. Nesse caso, a "plástica cênica" viria da Polónia, pelas mãos do encenador Zembinski, mas a "ótica psíquica" seria constantemente comparada à estrutura textual pirandelliana.

III. A discussão sobre cultura de massa amplia-se, ao longo do século XX, com o advento das novas tecnologias e com o desenvolvimento de meios de comunicação como rádio, jornal, cinema, televisão e publicidade,

30 Andrade, *op. cit.*, pp. 86-89, nota 9.

31 Dória, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, pp. 123-128.

ganhando espaço em acalorados debates nos meios intelectuais e universitários. A noção de arte de massa passa a integrar o domínio da indústria cultural e ganharia corpo, para Walter Benjamin, a partir do momento em que se passou a ter os recursos técnicos para reproduzir as obras de arte, atingindo maior número de pessoas pelos meios de comunicação. Nesse contexto, o teatro mantém seu caráter de não-reprodutibilidade técnica, o *hic et nunc* da autenticidade, da unicidade de sua presença no local em que se realiza, aspectos que garantiriam sua condição de "aura".³² A integração das novas tecnologias no mundo dos espetáculos – recursos sofisticados de luz e som, projeções cinematográficas, circuitos de vídeo, difusão digital – decerto possibilita a ampliação do público e desestabiliza o caráter mágico do teatro, produzindo novas formas de produção e recepção. Ainda assim, o teatro, de certo modo, está limitado no espaço e no tempo – o que faz sua glória – reflete Gerd Bornheim, tornando-se, dentro dessas novas perspectivas das artes de massa nas sociedades modernas, uma arte elitista. Explica o pensador:

Mesmo quando o teatro é popular, mesmo quando coloca mil num espaço, ele é elitista (...) A maioria das pessoas vê futebol na tevê, mas o campo do Maracanã é altamente elitista, cabem lá 100.000 pessoas. O Rio tem seis milhões de habitantes (...) O teatro sempre foi o lugar em que todas as aspirações do povo, as suas crenças, se faziam presentes. A população inteira de Atenas ia ver a tragédia, a população medieval inteira... Isto não existe mais, existe na televisão, existe no cinema, no rádio, na hegemonia da tecnologia e esta hegemonia não é má, não é negativa.³³

O processo de secularização do teatro e sua progressiva profissionalização viriam a empobrecer sua possibilidade de jogo, com a diluição de seu caráter comunitário e sua intensa inserção nas atividades de lazer da burguesia. O abandono dos espaços teatrais abertos e o direcionamento para as salas fechadas, a partir do século XVI, determinariam a convencionalização do teatro, resultando em sua conseqüente perda de ludicidade.³⁴ Para Oswald de Andrade, no artigo "Do teatro que é bom...", desde o século XVIII, com a vitória do individualismo, o teatro abandonara seu sentido de grande espetáculo popular e educativo para tornar-se "um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados".

Com base em reflexões dessa ordem, Oswald de Andrade, no mesmo ensaio, dá continuidade à sua defesa do "teatro para as massas", passeando pela história do teatro no Ocidente, apontando suas grandes manifestações como festa coletiva, festa do povo. Ao teatro grego, com a humanização dos personagens de Ésquilo e de Sófocles na luta contra o destino, "que

32 Benjamin, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica". In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, vol.1), Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

33 Comentário de Gerd Bornheim no debate "Teatro e sociedade", ao lado de diretores, atores, autores e críticos de teatro. *Cadernos de espetáculos* 4. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Rio-Arte, 1997, p. 16.

34 Sobre esse tema da progressiva perda de ludicidade na arte, ver o livro de Huijzinga, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

traz em si a marca da irresponsabilidade de deus”, o autor contrapõe o que seria a mediocridade dos personagens de Eurípedes, envolvidos nos enredos dos casos de família, em que Fácine iria buscar inspiração para sua “metrificação envernizada e tersa”. Uma leitura oswaldiana do ideal dionisiaco da tragédia, defendido por Nietzsche. Nessa tradição teatral humanística, Shakespeare superaria o católico Calderón, “como a Inglaterra derrotou a Invencível Armada”. E por detrás do histrionismo de Shakespeare (*sic*) estaria oculto o humanista Bacon de Verulam, afirmação que provoca a discordância do seu interlocutor: “Mas eu não vejo relação entre o pensamento claro e lógico do chanceler e essa caverna onde uma humanidade vistosa e narcisista debate os seus instintos primários que é toda a obra de Shakespeare”. Argumenta Oswald: “Basta pensar no *Hamlet* para você ver quanto erra. O *Hamlet* é, para mim, a carteira de identidade de Bacon no bolso do jaleco de Shakespeare. Há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia encontrar em Elsenor”. Do mesmo modo, tanto Shakespeare quanto Bacon estariam presentes no Goethe, de Weimar, no primeiro e no segundo *Fausto*, “que desencadeia as forças subterrâneas e as forças celestiais no embate encarniçado pela alma do homem tornado livre”.³⁵

Da lista de autores que fizeram “o teatro que é bom”, não poderia faltar o grande mestre norueguês – Henrik Ibsen. Para o escritor modernista, sua obra conseguiria apontar duas ramificações essenciais que exemplificariam o pensamento de Kant: à razão pura de *Peer Gynt* e sua insensibilidade moral se filiarium *Hedda Gabler* e *Os espectros*, da razão prática de *Brand* se aproximariam dramas como *Casa de Boneca* e a *Senhora do Mar*. Um teatro grandioso, coletivo, catártico, próximo das origens do teatro. “Está aí um teatro para hoje, um teatro de estúdio... participante dos debates do homem...”. Uma leitura surpreendente da obra de Ibsen: mesmo reconhecendo seus aspectos de “teatro de tese”, o escritor retira-a de seu enquadramento cênico realista, de drama burguês, e eleva-a à condição de tribuna, de grande teatro popular.

Dos gregos ao *Fausto*, de Ibsen a Federico Garcia Lorca, de Claudel a Jarry, Oswald olha para as ruínas do grande teatro do passado, buscando o fio de uma trajetória humanística no Ocidente capaz de aproximar manifestações artísticas que revelem o homem enredado nas tramas da ancestralidade e da religiosidade obscura, com suas forças subterrâneas, instintos primários, marcados por seu “sentimento órfico”, mas em constante luta pela liberdade e pelo pensamento racionalista. Como Nietzsche, uma expressão artística fundada na luta entre os princípios apolíneos e dionisiacos.

35 Andrade, *op. cit.*, p. 107, nota 9.

No sentido de abrangência da totalidade de uma sociedade, obviamente, não é possível pensar em um teatro para as massas. O "teatro de massa", como o "teatro popular" e o "teatro de participação", na opinião de Patrice Pavis,³⁶ refere-se mais a *slogans* e palavras de ordem do que a um conceito formulado com clareza. Aparentado também com outros gêneros como o "teatro de rua", o "teatro de guerrilha" ou o *agit-prop* (termo proveniente do russo *agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda), o "teatro feito para as massas", diz Pavis, não teria desenvolvido uma dramaturgia e um repertório específicos para as massas. Em geral, estaria condicionado a "efeitos secundários de 'esquerdização' do jogo do teatro: signos muito legíveis e repetitivos, procedimentos melodramáticos muito evidentes, fábula simplificada e mensagem clara e nítida", dentro de uma tendência muito mais de reativar técnicas populares já experimentadas. Não confundir com o "teatro feito pelas massas", em que o povo é convocado a participar das atividades teatrais, em massa, como chegou a acontecer nos desfiles militares stalinistas e nas paradas fascistas. O encenador russo Evreinov organizou, em 1920, uma celebração comemorativa da tomada do Palácio de Inverno em Petrogrado, durante a Revolução Russa, que teria contado com a participação de oito mil atores. Afirma Pavis:

O "teatro para as massas" continua a ser, portanto uma reivindicação mais política do que estética: trata-se de criar as condições sociais para que as classes sociais mais amplas tenham acesso à cultura, antes e em vez de criar uma arte de massa que transforme mágica e socialmente todos aqueles que a contemplam. A fórmula de T. Mann, tão utópica quanto cética, traduz bem as dificuldades e ambições de uma arte de massa: "O teatro, passatempo sublime e infantil, cumpre sua bela tarefa quando sagra 'povo' a massa".³⁷

IV. A revolução socialista de 1917 desencadeou uma verdadeira cultura da revolução. A arte russa dos anos 20 – teatro, literatura, cinema, artes plásticas, artes gráficas e industriais – desenvolveria experiências empenhadas na propaganda de construção do Estado socialista, aliadas a um processo de intensas investigações formais, gerando questões que iriam influenciar inúmeras manifestações artísticas dos anos 30, tanto na Europa como em outros países, como o México – os muralistas Siqueiros, Orozco e Diego Rivera, tendo este último, aliás, se envolvido com os artistas russos do grupo Outubro – e o Brasil, Oswald de Andrade, como podemos perceber em sua peça *O homem e o cavalo* e no texto que estamos analisando.

36 Pavis, op. cit., pp. 383-384; nota 25.

37 *Ibid.*, p. 384.

O "admirável mundo novo", que então se construía com a revolução na vida econômica e política, já tinha sido anunciado na linguagem pelos movimentos artísticos revolucionários, as vanguardas do *avant guerre*, com o cubismo de Picasso e Braque, e o futurismo de Marinetti. A versão russa das vanguardas, particularmente o cubofuturismo, tem como principal documento o manifesto *Bofetada no gosto público*, de 1913, assinado por Vladimir Maiakovski, Velimir Khlebnikov, David Burliúk, Alexéi Kruchênik. O cubofuturismo absorve certos aspectos do futurismo italiano, como a guerra às tradições literárias e a presença na arte do culto às formas tecnológicas da vida moderna, transformadas pela noção de velocidade, mas, ideologicamente, postula no sentido contrário das posições fascistas de Marinetti, o ideólogo do futurismo italiano. O sentido da guerra, no movimento russo, expressa a fé numa estratégia revolucionária para a derrubada da monarquia, da Igreja e do sistema de classes.

A equação entre arte e vida e a produção de arte como empreendimento coletivo caracterizam o futurismo, como estuda Marjorie Perloff em *O momento futurista*:

Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se define pela sua relação com o público de massa. Como tal, o seu extraordinário interesse para nós reside em ser o momento climático de ruptura, o momento em que a integridade do *medium*, do gênero, de categorias tais como "prosa" e "verso" e, o mais importante, "arte" e "vida" foram questionadas. É o momento em que a colagem, a *mise en question* da pintura como uma representação da "realidade", faz seu primeiro aparecimento, quando o manifesto político é percebido esteticamente, da mesma forma que o objeto estético – pintura, poema, drama – é politizado. Os mídias – verbal, visual, musical – são cada vez mais usados em conjunção: o futurismo é a época da arte da *performance*, da chamada poesia do som e do livro de artista.³⁸

Uma nova etapa das vanguardas russas surge após a revolução de 1917 com o construtivismo russo, em um desdobramento crítico das questões introduzidas pelo cubismo. Maiakovski afirma, em 1923, no primeiro número da revista *Lef*: "Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte – construtivismo – veio da Rússia e não da França". O movimento, com a participação de Maiakovski, Meyerhold, Eisenstein, Naum Gabo, Tatlin, Rodtchenko, Ossip Brik, Malevitch, Taraboukuin, Tratiakov, entre outros artistas de diversas áreas, propõe questões para trabalhar a arquitetura, a propaganda, o *design*, a cenografia teatral, o jornal, a pintura mural, a fotomontagem. Um novo momento de radicalização analítica e materialista provoca debates que envolvem a relação entre arte e ciência e as novas tarefas dos artistas, convocados para atuar no processo de conscientização

38 Perloff, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. da USP, 1993, pp. 82-83.

das massas. François Albera, em *Eisenstein e o construtivismo russo*, oferece-nos uma síntese do movimento:

Três questões axiais do construtivismo estão imbricadas e são inseparáveis: a das novas finalidades da arte, e, por conseguinte, das suas novas vias, "aplicadas", interessadas ou não-contemplativas; a da responsabilidade prática ou político-ética da arte construtiva, de reconstruir a vida cotidiana; e a da "abolição" da arte contemplativa ou da "morte da pintura, da morte da arte de cavalete", ou seja, da também chamada arte "pura", "fundamentalmente metafísica", nas palavras de um dos importantes teóricos da época, o construtivista Nikolai Taraboukin.³⁹

Diversas correntes surgem dentro da idéia de arte construtiva: os adeptos do construtivismo-produtivista – Tátlin, Podtchenko, Ossip Brik e mesmo Malévitch – vão se opor a artistas como Kandinski, os irmãos Pevsner e alguns suprematistas, que defendem uma arte de formas puras.

Para François Albera, uma certa confusão cerca a definição de construtivismo. Por um lado, há uma tendência a assimilá-lo como uma submissão a "princípios geométricos" e a considerá-lo um "estilo decorativo, geométrico, abstrato" e submetido aos imperativos do material e do objeto. Outros críticos tendem a ligar o construtivismo ao "funcionalismo", levando em conta as proposições de Herbert Bayer e a Bauhaus. Na opinião de Albera, ambas as posições críticas⁴⁰ ignoram ou subestimam a dimensão social de suas práticas artísticas e sua atuação como instrumento de reconstrução do modo de vida e da consciência do povo. A estratégia formal do construtivismo russo implica a recusa da composição em favor da construção e a apropriação específica dos materiais e suas novas relações espaciais. Apesar de a ênfase nos materiais sugerir uma discussão sobre a autonomia da arte, por parte de alguns grupos, fato é que ambas as correntes apostam nas transformações sociais.⁴¹

Em meio às renovações arquitetônicas, objetos esculturais e projetos grandiosos, como o *Monumento à Terceira Internacional*, de Vladimir Tátlin, o teatro desponta como um paraíso da experimentação, e o palco é desnudado em seus artificios de representação, como afirma Angelo Maria Ripellino, em *Otruque e a alma*: "Erigiram ousados andaimes, divisórias, rampas, escadas, complicadas armações, que em parte espelhavam suas curiosidades arquitetônicas. O cenário não se decora e sim se constrói: era tempo de engenharia teatral, até mesmo o conceito de "cenografia" para muitos parecia vencido".⁴²

As pesquisas cênicas de Sergei Eisenstein e seu conceito de "montagem de atrações, nascido de suas tentativas de construção de um teatro de choque, operando a justaposição de elementos diversos, são o ponto de

39 Albera, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 18.

40 Na primeira posição estaria, entre outros estudiosos do construtivismo, George Rickey. Rickey, George. *Construtivismo – origens e evolução*. Trad. Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Na segunda posição, que assimilaria o construtivismo ao "funcionalismo", estaria Christina Lodder, entre outros teóricos. Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1983.

partida para a construção do "cinema intelectual", um cinema revolucionário, não só nos aspectos de propaganda efetiva da Revolução Russa, mas principalmente quanto aos métodos de composição formal, gerando obras de valor histórico e artístico inestimáveis, como os filmes *Outubro* e *O encouraçado Potemkin*. O primeiro é de 1918, produzido para as comemorações do primeiro aniversário da revolução, e o segundo é de 1928, integrando os eventos de celebração dos 10 anos da revolução de 1917.

Determinadas tendências das vanguardas russas adotariam posturas ideológicas do teatro propagandístico do *agit-prop*, numa estética da espetacularização, buscando, entretanto, novas formas de criação teatral. Dessa tendência teria nascido a parceria entre Maiakóvski e Meyerhold, como informa a pesquisadora Silvana Garcia em seu livro *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*:

Em Petrogrado, as *instzeniróvki*, dramatizações monumentais comemorativas das datas da Revolução, reúnem dezenas de milhares de artistas, técnicos e voluntários, para apresentações a públicos gigantescos. As possibilidades de dar asas à livre criação arrebatam mesmo aqueles sem convicções políticas seguras. Grandes diretores, como Evreinov, Tairov, Vakhtangov, Foregger e Padlov, empenham sua criatividade em montagens ousadas. Surge em cena uma nova geração de diretores jovens que, influenciados pelo teatro de variedades, engendram espetáculos extravagantes e cheios de energia. Meyerhold associa-se por primeira vez a Maiakóvski e encena *Mistério-Bufo*, considerada por Ripellino a "primeira comédia soviética". É um período de grande produtividade em todos os campos e as influências mútuas se multiplicam.⁴³

Todas essas experiências artísticas fazem o esplendor da arte russa nos anos 20. O seu pleno desenvolvimento, contudo, seria interrompido, a partir de 1932, com a ascensão de Stalin ao poder e a decretação do "realismo socialista" como padrão artístico da cultura "revolucionária"

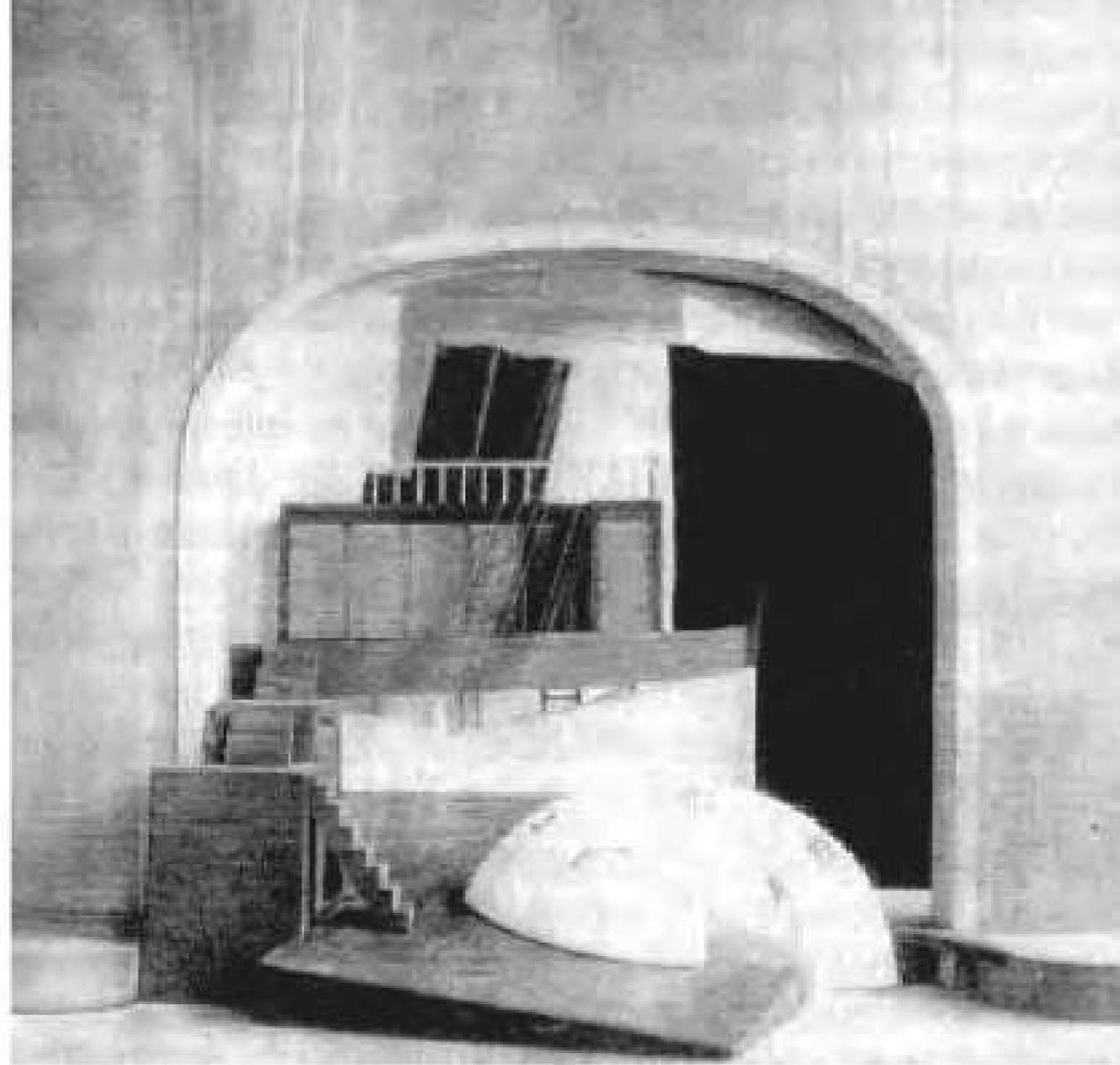
V. O teatro de vanguarda russo ainda reverbera nas "idéias teatrais" oswaldianas, desenvolvidas no texto "Do teatro que é bom...", de 1943, idéias já experimentadas claramente em sua peça *O homem e o cavalo*, publicada em 1934, peça que passou a ser, aliás, constantemente comparada com *Mistério-Bufo*, de Maiakóvski. Sabato Magaldi, em sua tese de doutoramento, defende essa aproximação:

Qualquer estudioso do assunto perceberia as semelhanças, porque elas são grandes e o texto brasileiro está fora da nossa tradição teatral, o que não acontece, apesar de tudo, com a estrutura de *O rei da vela*. Não será tolo nacionalismo, porém, concluir que *O homem e o cavalo*, embora sugerido pelo *Mistério-*

41 Albera, op. cit., pp. 165-171.

42 Ripellino, op. cit., pp. 260-261, nota 19.

43 Garcia, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 46.



Mistério Bufo, de Vladímir Maiakóvski.
Teatro R.S.F.S.R. n. 1, segunda versão de
Meierhold do cenário nas apresentações
de 1924-1925

Bufo, o supera pela felicidade no tratamento do tema e pela eficácia dramática. De posse de um modelo, que Fernando Peixoto qualifica de "talvez superficial", Oswald o submeteu a um crivo rigoroso e, se ele não tem a altitude poética de Maiakóvski, é por outro lado muito mais divertido e satírico, o que filtra melhor para o público o aspecto épico (e ingênuo) da exaltação da sociedade soviética.⁴⁴

A peça *O homem e o cavalo* opera uma devoração crítica de certos paradigmas da história ocidental, de instituições e mitos próprios à sociedade patriarcal e capitalista. Na dinâmica rotativa de sua trama viajam, antropofagicamente misturadas e trituradas, referências as mais disparees possíveis: figuras bíblicas (São Pedro, Madalena e Verônica); as bruxas de Macbeth e Cleópatra (personagens de peças de Shakespeare); o inventor Ícar (paródia do Ícaro da mitologia grega) e o cineasta Eisenstein; o poeta romântico Lorde Byron e o gângster Mister Capone; o cavalo branco de Napoleão e o cavalo de Tróia, entre muitas outras figuras modelares da cultura ocidental. Ao discurso fascista do Poeta Soldado, em clara alusão ao poeta Marinetti, ideólogo do futurismo, opõe-se a voz de Stalin, arauto do socialismo russo. Todas essas figuras funcionam menos como personagens e mais como idéias, atritos discursivos, referências de determinados percursos da civilização na construção de uma sociedade messiânica.

44 Magaldi, Sibato. O Teatro de Oswald de Andrade. Tese de Doutorado. USP, 1972, p. 156.

Os procedimentos dramaturgicos de *O homem e o cavalo* são construídos com ênfase na narrativa e na quebra da noção convencional de gênero dramático.⁴⁵ Cada um dos nove quadros corresponde a uma unidade autônoma, construído como estação, quadro alegórico ou desfile carnavalesco. Esse universo teatral conduz o leitor/ produtor/ espectador à experimentação e visualização de uma viagem no tempo/ espaço/ história, por meio de uma estética de estádio/ ópera/ desfile de escola de samba/ picadeiro/ pódio/ revista de um universo em mutação. O resultado mais evidente é uma multiplicação de situações, lugares, tempos, personagens históricos, mitos, tipos, caricaturas, alegorias e figuras em movimento, numa espécie de explosão geográfica/ histórica/ polifônica. O texto parece dialogar com referências múltiplas, com a tradição dos grandes espetáculos teatrais, circunscritos nos anfiteatros da Grécia, nas estações e palcos simultâneos dos mistérios medievais, com o circo, o palco elisabetano e suas fábulas e dramas históricos, e cortejando, ainda, o “teatro total” wagneriano.

São imagens das tradições teatrais e das experiências russas, justapostas aos modernos espetáculos da Paris dos anos 20, associadas ao contexto da era da máquina, que se anunciam em projeto teatral oswaldiano como um espetáculo de estádio, destinado às massas. Manifesta Oswald no seu texto/ polêmica:

Tudo isso indica o aparelhamento que a era da máquina, com o populismo do Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger e a encenação de Meyerhold, propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo...⁴⁶

Rememorando sua própria experiência em Paris, Oswald decide fazer algumas ressalvas ao teatro da França: a Jacques Copeau e ao Vieux Colombier, pela montagem de *Ubu-Fbi*, de Alfred Jarry, uma grande farsa que não ficaria longe dos mistérios medievais, “onde o Pabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a todos nós a esperança de sua imortalidade”. E mais: as *Paradas* sensacionais, de Jean Cocteau, da *Torre Eiffel* e o gênio que conseguiu realizar o grande espetáculo moderno que é a ópera: Erik Satie. “Se houve ultimamente um gênio em França, esse se chamou Erik Satie”.

A admiração de Oswald de Andrade por esses artistas citados nasceu nos anos 20, nos faustosos tempos em que o escritor e Tarsila do Amaral mantiveram residência em Paris (1922-1929) e estabeleceram contato com o mundo intelectual francês, apresentado pelo poeta e amigo Blaise Cendrars, como

45 O drama clássico, definido pela divisão tripartida dos gêneros literários – lírico, épico e dramático –, é aquele em que o homem é espelhado na realidade da obra, partindo da reprodução das relações intersubjetivas, pelo diálogo. As ações e falas dos personagens são originárias, desligadas de tudo que é externo às circunstâncias do drama e ocorrem no tempo presente, sem a interferência do autor. O decorso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos, e cada cena produz a próxima, criando unidade temporal e espacial. A tensão dramática é motivada pelo ato de decisão que estabelece a relação intersubjetiva e o princípio de causalidade, resultando em um desfecho. Para Peter Szondi, a crise do drama surge no final do século XIX, quando os novos conteúdos determinam uma mudança na forma clássica do drama, dada a inclinação à interioridade intensa e a falas com tendências monológicas (valorização de elementos líricos) ou pelos aspectos narrativos, que aspiram a uma separação entre sujeito e objeto, pressupondo a figura do narrador (traços épicos).

Ver: Szondi, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Obac y Naily, 2001. Anatol Rosenfeld, em seu livro *O teatro épico*, aborda as implicações da teoria dos gêneros nos estudos teatrais, examinando seus fundamentos estéticos desde Aristóteles até as elaborações do teatro épico de Bertolt Brecht. Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 29-30.

46 Andrade, *loc. cit.*

informa Maria Eugênia Boaventura⁴⁷ em *Oswald e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. O casal "Tarsiwald" passaria a frequentar grupos de artistas e poetas que incluíam Fernand Léger, Brancusi, Picasso, Picabia, De Chirico, Delaunay, Jules Romains, Cocteau, Larbaud, entre outros. São do próprio Oswald, em *A marcha das utopias*, estas palavras:

Não posso esquecer-me do que foi a minha chegada a Paris no ano de 22, já depois de ter tomado parte aqui na Semana de Arte moderna (...) Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do "branco, adulto e civilizado". O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boétie. Os *ateliers* eram trincheiras revolucionárias. Os grandes artistas novos falavam das cátedras do Collège de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as artes do primitivo, que nada têm nem de paisagista nem de agricultor.⁴⁸

O contato com o futurismo, a pintura cubista, o balé de Diaghilev e a música de Ravel e Erik Satie ofereceriam as bases para avaliar a modernidade da obra de Oswald, diz Maria Eugênia Boaventura:⁴⁹ "Enquanto Tarsila frequentava cursos e fazia estágios nos famosos ateliês, Oswald circulava entre os escritores da vanguarda parisiense arregimentando munição para reescrever o *Mramar* e elaborar o *Serafim*. Mas certamente o contato mais estimulante para a obra do escritor ocorreu via artes plásticas, música e teatro".

Oswald teria ficado encantado ao assistir uma peça do amigo Blaise Cendrars, no Teatro Champs Elysées, *Création du monde*, musicada por Darius Milhaud, com cenário de Fernand Léger, apresentada pelos Balés Suecos, de Rolf de Maré. Os Balés Russos de Diaghilev também impressionaram Oswald de Andrade, como o espetáculo *Parade*, com libreto de Cocteau, coreografia de Massine e música de Erik Satie.

A primeira apresentação de *Parade*, de Cocteau, foi em Roma em 1917, espetáculo descrito como surrealista no texto do programa. É bom lembrar que o termo surrealismo apareceu pela primeira vez como subtítulo da peça *Les Mamelles de Tirésias*, de Guillaume Apollinaire, encenada em 1917 em Montmartre, embora o surrealismo só tenha sido proclamado movimento por André Breton, em 1924, no *Primeiro Manifesto Surrealista*.

Jean Jacques Roubine⁵⁰ esclarece sobre os espetáculos citados, especialmente os de Diaghilev:

Seria ocioso relembrar a repercussão provocada, na Paris teatral da década de 1920, pela descoberta dos Balés Russos de Diaghilev.

47 Boaventura, Maria Eugênia. *Oswald e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995, pp. 83-94.

48 Andrade, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995, p. 201.

49 Boaventura, op. cit., pp. 84-86, nota 47.

50 Roubine, op. cit., pp. 126-127, nota 15.

Mas talvez seja o caso de frisar que o deslumbramento deveu-se menos à novidade das coreografias e ao modernismo das músicas do que ao verdadeiro choque visual provocado pelas cenografias. Desde o fim do século XIX, Diaghilev interessara-se vivamente pelos movimentos que agitavam a pintura de seu tempo (...) A inovação diaghileviana reside sobretudo no fato de que a dimensão pictórica do espetáculo passa a ser colocada num plano de igualdade com os seus elementos musicais e coreográficos. Daí a sensação de que a unidade orgânica do espetáculo, que constituía um ideal característico daquela época, havia sido finalmente alcançada.

Jean Cocteau teria sido o responsável pela aproximação entre os pintores da escola de Paris e o teatro, tornando-se o palco o lugar das composições pictóricas da vanguarda. Picasso, Matisse, Braque, Delaunay, Giorgio de Chirico, Juan Gris, Andre Derain, Max Ernst e Joan Miró desenharam cenários para Stravinski e Prokófiev, para Maurice Ravel e Manuel de Falla, para Albeniz e Richard Strauss.

Quanto às inovações na relação entre balé e música, ganharia expressão a contribuição do chamado Grupo dos Seis, formado pelos compositores Germaine Tailleferre e Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey, Darius Milhaud, Francis Poulenc (os dois últimos citados por Oswald), grupo que se destacaria pela oposição à influência de Wagner e Debussy.⁵¹ Shostakovitch, também citado por Oswald, criou a música do filme *Outubro*, de Eisenstein.

Tarsila fez um estágio com o pintor cubista Fernand Léger, estreitando a amizade entre os Andrade e os Léger. O entusiasmo do pintor pelas máquinas e sua obra apologética da beleza da técnica e do "homem novo" monumental, oriundo dessa civilização moderna, exerceriam grande fascínio sobre a criação artística de Oswald de Andrade. Para Léger, falar sobre o espetáculo é encarar o mundo em todas as suas manifestações visuais cotidianas: a velocidade, o jogo de contrastes entre elementos diversos e o ritmo dinâmico:

Nas avenidas, dois homens transportam, numa carreta, imensas letras douradas. O efeito é tão inesperado, que todo o mundo pára e olha. Ai está a origem do espetáculo moderno: ser pego pelo efeito surpresa. Organizar um espetáculo baseado nesses fenômenos cotidianos requer, da parte dos artistas que pretendem distrair as multidões, uma contínua renovação. É uma profissão difícil, a mais difícil das profissões.⁵²

Ao artista, esmagado pela enorme encenação da vida, só restaria inventar: "elevar-se ao plano da beleza, considerando tudo o que o rodeia como matéria-prima, escolher no turbilhão que gira debaixo de seus olhos os valores plásticos e cênicos possíveis, interpretá-los num sentido de

51 Berthold, op. cit., p. 481, nota 13.

52 Léger, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, pp. 127-128.

espetáculo, chegar à unidade cênica".⁵³ As referências ao teatro da Antiguidade e aos espetáculos russos e parisienses das primeiras décadas do século XX ajudam a projetar uma imagem do teatro desejado por Oswald de Andrade: operístico e monumental.

VI. Para Andreas Huyssen,⁵⁴ em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*, qualquer discussão sobre modernidade e monumentalidade leva inevitavelmente ao músico alemão Richard Wagner e a seu conceito de *Gesamtkunstwerk*; a sua trilogia do *Anel* e à história do Festival de Bayreuth, bem como à aproximação entre história, mito e monumentalidade, dentro do contexto histórico e estético do século XIX. Sem esquecer, evidentemente, sua repercussão política e cultural na Alemanha e suas conseqüências no Terceiro Reich.

Wagner escreveu diversos textos teóricos importantes, entre eles *A obra de arte do futuro*, em que propõe o conceito de *Gesamtkunstwerk*, a síntese das artes – música, dança, poesia, arquitetura e pintura –, resultando no projeto de "arte total", com a finalidade de oferecer ao homem uma imagem plena do mundo. As artes assim reunidas atingem seu esplendor na cena teatral, na forma de drama universal. O "ator artista perfeito" – poeta, músico, bailarino – deve exprimir, pelo drama, a soma de todas as suas faculdades de imaginação e expressão, revelando suas natureza e necessidades particulares no verdadeiro sentido da comunidade e alcançando uma interpretação inteligível para todos. Esse é o ponto de partida do *Festspielhaus de Bayreuth*:⁵⁵

(...) É importante para elas (as artes) alcançar a intenção do drama. Se estão conscientes dessa intenção, se não fazem mais que concentrar o seu querer na execução desta intenção, receberão também a força de cortar de todos os lados do seu próprio tronco os rebentos egoístas da sua natureza particular, para evitar que a árvore cresça informe em todas as direções, e a fim de que se eleve orgulhosamente até ao cimo a sua coroa de troncos, ramos e folhagem.⁵⁶

O projeto wagneriano da "obra de arte total", paradoxalmente, aproxima o monumentalismo do futuro a uma sensibilidade moderna para a provisoriedade e a efemeridade da arte, teoriza Andreas Huyssen. As novas tecnologias de transporte e meios de comunicação, com o surgimento da ferrovia e do telefone, do rádio e do avião, teriam transformado a percepção humana do tempo e do espaço na cultura modernista, que passaria a ser energizada pela noção de "futuros presentes". Atitude própria dos mitos apocalípticos de ruptura radical e emergência do "homem novo", na Europa

53 *Ibid.*, p. 129.

54 Huyssen, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. pp. 41-66.

55 Wagner, Richard. *A obra de arte do futuro* (Fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Platão e Brecht*. Organização: Monique Borie, Martine de Rougemont. Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996. pp. 343-346.

56 *Ibid.*, p. 345.

do começo do século XX, em configuração não apenas artística, mas política e socialmente “através das fantasmagorias assassinas de purificação racial ou de classe, no Nacional Socialismo e no stalinismo”.⁵⁷ Por outro lado, quando Wagner imaginou, inicialmente, uma *performance* do *Sigfried*, propôs que a estrutura de montagem e as partituras da ópera fossem destruídas após as apresentações. Daí o interesse que Wagner provocaria em Baudelaire e a repercussão de Bayreuth em todos os modernismos e vanguardas e sua posterior incorporação na indústria cultural.⁵⁸

Mas, para Huyssen, é necessário historicizar a categoria da monumentalidade para potencializá-la, afastando-a da “dupla sombra do monumentalismo *kitsch* do século XIX e do belicoso antimonumentalismo comum ao modernismo e ao pós-modernismo”. A categoria, no modernismo oitocentista, esclarece o pensador, estava associada à busca e ao desejo das origens e suas fundações míticas, como forma de garantir a estabilidade de um mundo que se transformava vertiginosamente, numa legitimação cultural do estado-nação burguês pós-revolucionário. Os monumentos da Antigüidade clássica ofereciam-se às nações europeias como ancoradouro para suas raízes culturais, ao mesmo tempo em que essas nações começavam a construir seus próprios monumentos nacionais e paradigmas culturais. Essa obsessão pelas origens apresentaria um contraste em relação ao credo liberal e progressista vigente, permanecendo ligada à dialética constitutiva entre esclarecimento e mito. E esse seria o caso de Wagner.⁵⁹

A forma monumental, por excelência, dentro desse contexto, era a arquitetura, que aparece, também, como elemento fundamental nos textos teóricos de Wagner, dando corpo à própria noção do *Gesamtkunstwerk*. Nos ensaios de finais da década de 1840 e inícios de 1850, especialmente em *A obra artística do futuro*, Wagner apresenta uma rejeição às normas classicistas atemporais, que, a seu ver, não reconheciam os limites temporais e espaciais vitais de toda forma de arte. Apesar da crítica ao monumentalismo historicizante, numa antecipação das reflexões de Nietzsche sobre a história monumental, Wagner, paradoxalmente, adotaria a metáfora de uma arquitetura monumental universalizante para dar conta de seu projeto de uma estética adequada à nova cultura emergente, a do drama musical, cujo modelo básico era a tragédia grega. “O mito de Antígona se torna a pedra fundamental da ideologia wagneriana sobre o amor absoluto e redentor como precondição para o desejado colapso do estado presente, tão ansiado nos sonhos de Wagner de uma cultura radicalmente nova”.⁶⁰ O caráter normativo da tragédia é apresentado por uma narrativa histórica de declínio e renascimento, como escreveu o músico no ensaio *Arte e Revolução*:

De mãos dadas com a dissolução do Estado ateniense, estava em marcha o declínio da Tragédia. À medida que o espírito da

57 Huyssen, op. cit., p. 9, nota 54.

58 *ibid.*, p. 49.

59 *ibid.*, p. 54.

60 *ibid.*, pp. 56-57.

Comunidade se rompia sob a ação de milhares de linhas de clivagem egoística, desintegrava-se o *Gesamtkunstwerk* da Tragédia em seus fatores individuais. Sobre as ruínas da arte trágica ouviu-se a gargalhada ensandecida de Aristófanes, o comediógrafo; e, no amargo fim, todo impulso de Arte se paralisou diante da Filosofia, que com lúgubre semblante lia suas homilias sobre a fugacidade da força e da beleza humanas.⁶¹

Para o antiwagneriano Andreas Huyssen, "a obra de arte total" de Wagner, uma criação artística monumental adequada à era vinda, contraditoriamente, não está voltada para o futuro e sim para o passado, concebida a partir das ruínas da tragédia grega. A nova cultura e a nova arte surgiriam da destruição e das ruínas. E, de quebra, das ruínas da ópera. "As fantasias de Wagner sobre o futuro sempre se fundam na morte, na destruição, no desastre, tanto em seus textos teóricos quanto em seus dramas musicais". Numa busca mítica e romântica, Wagner recusa a monumentalidade clássica e elabora uma visão da arquitetura monumental como espaço funerário e memorial dos fracassos heróicos: "o que se está construindo já é sempre um túmulo, um memorial ao fracasso e ao desastre (...) só as ruínas têm permanência".⁶² Vejamos esta afirmação apocalíptica de Wagner sobre uma encenação do *Anel dos Nibelungos*:

Só concebo encená-lo a partir da revolução: só a revolução pode me oferecer os artistas e o público adequados. Inevitavelmente, a revolução iminente deve provocar o fim de toda a nossa atividade teatral. Todos os teatros devem e vão entrar em colapso, isto é inevitável. De suas ruínas poderei então convocar tudo o que eu preciso: só então poderei encontrar o que me é necessário. Levantarei um teatro às margens do Reno, e então distribuirei os convites para um grande festival dramático. Depois de um ano de preparações, produzirei minha obra no curso de quatro dias. Com esta produção, transmitirei ao povo da revolução o significado da revolução, no seu sentido mais nobre. O público há de me compreender; o público atual não é capaz.⁶³

Esse discurso oitocentista das ruínas – desejo de permanência e destruição –, acredita Huyssen, se encontraria com a teoria da arquitetura de Albert Speer, cujo propósito era "realizar suas construções de um modo que a grandeza do Terceiro Reich permanecesse visível em suas ruínas mil anos depois", como explica o ensaísta: "Era o estágio final do romantismo das ruínas, no qual o impulso originalmente melancólico e contemplativo se transformava no projeto imperialista de conquistar o tempo e o espaço". Wagner olha ao mesmo tempo para o passado, o romantismo, e para "o futuro violento e voraginoso". Mas apesar dos

61 Wagner, apud Huyssen, op. cit., p. 58, nota 54.

62 Huyssen, op. cit., pp. 60-61, nota 54.

63 Wagner, apud Huyssen, op. cit., p. 60, nota 54.

vários colapsos do Estado alemão, durante o século XX, o advento monumental do drama musical do futuro, previsto por Wagner, felizmente não aconteceu, conclui Huyssen. Bayreuth, contudo, sobreviveria como um setor exemplar da indústria da ópera.⁶⁴

Sobre o conceito de "teatro total", define Patrice Pavis:

Representação que visa usar todos os recursos artísticos disponíveis para produzir um espetáculo que apele a todos os sentidos e que crie assim a impressão de totalidade e de uma riqueza de significações que subjuguem o público. Todos os recursos técnicos (dos gêneros existentes e vindouros), em particular os recursos modernos da maquinaria, dos palcos móveis e da tecnologia audiovisual, estão à disposição deste teatro (...) O teatro total é mais um ideal estético, um projeto futurista, que uma realização concreta da história do teatro. Certas formas dramáticas figuram um esboço dele: o teatro grego, os mistérios medievais e as peças barrocas de grande espetáculo. Mas é sobretudo a partir de Wagner e de seu *Gesamtkunstwerk* que essa estética toma corpo na realidade e no imaginário do teatro. Ela atesta o desejo de tratar o teatro "em si" e não como subproduto literário (...) Uma das intenções do teatro total é reencontrar uma unidade considerada perdida que é a da festa, do rito ou do culto. A exigência de totalidade escapa ao plano estético: ela se aplica à recepção e à ação exercida sobre o público. Visa fazer com que todos os indivíduos participem.⁶⁵

O debate em torno do conceito de "teatro total" faz-se presente em diversas experiências cênicas, nos primeiros decênios do século XX, fomentadas também pela repercussão do livro de Adolphe Appia *La mise-en-scène du drame wagnérien*, de 1895. A releitura das idéias românticas de Wagner fortalece a crença no teatro como linguagem capaz de atingir grandes massas, participando de utopias voltadas para o futuro, com a fé no progresso e na construção de um mundo novo.

Oswald de Andrade também se aproxima dessas reflexões sobre o "teatro total". Em sua crítica ao "teatro de câmara", proclama a finalidade do teatro como espetáculo popular, herdeiro das grandes manifestações teatrais do passado, "e que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto Wagner e Oberammergau".⁶⁶ E chega mesmo a citar os personagens wagnerianos, Lohengrin e Valquíria, em *O homem e o cavalo*, no final do quadro *Debout les rats*, em que desfilam os cavalos, símbolos de várias guerras: "Ouve-se na distância a trompa heróica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a plateia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara. São Pedro: Salve Imaculada Conceição! / car. É a guerra química!"⁶⁷

64 Huyssen, *op. cit.*, pp. 60-62, nota 54.

65 Pavis, *op. cit.*, pp. 394-396, nota 25.

66 Andrade, *op. cit.*, p. 104, nota 9.

67 Andrade, Oswald de, *O homem e o cavalo*. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990, p. 51.

VII. O antimonumentalismo, contudo, marca o consenso em outras posições artísticas das primeiras décadas do século XX, tanto para aquelas modernidades alinhadas à sensibilidade temporal para a provisoriedade, opondo-se às tradições e ao desejo de permanência da monumentalidade, como também no pós-modernismo, que passa a rejeitar a arquitetura modernista, considerada "universalizante, hegemônica e ossificada", como afirma Andreas Huyssen:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao *kitsch* e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária. É musicalmente suspeito porque... ora, por causa de Wagner.⁶⁸

Para Patrice Pavis, a "antigesamtkunstwerk", o distanciamento recíproco dos sistemas, que marca determinadas correntes modernas, pretende mostrar as artes opondo-se umas às outras, recusando-se a somar suas especificidades. "Distanciamento" que não seria, necessariamente, de obediência brechtiana. "Insiste-se na separação das técnicas: música contradizendo texto, gestualidade traindo a atmosfera cênica ou a ação. Cada sistema significantes conserva não só sua autonomia, como distancia os outros".⁶⁹

O ensaio de Peter Szondi, intitulado Teoria do drama moderno, e, entre nós, os estudos de Anatol Rosenfeld, em *O teatro épico*, relacionam as questões do teatro épico com o advento do teatro moderno, decorrentes da progressiva desdramatização da cena, a partir do final do século XIX, com a abordagem de temáticas que passavam a solicitar novas formas de escrita e de encenação teatrais. Mas é com Bertolt Brecht que o debate sobre a técnica do "distanciamento", como um dos recursos fundamentais da teoria do "teatro épico" ganha uma dimensão histórica para a teoria do espetáculo.

Segundo Iná Camargo Costa, no texto "A produção tardia do teatro moderno no Brasil", em *Sinta o drama*, a expressão "drama épico" já era utilizada por Lukács para abordar a dramaturgia de Hauptmann, Strindberg e Bernard Shaw, mas é a partir das análises de Alfred Döblin sobre as

68 Huyssen, *op. cit.*, p. 52, nota 54.

69 Pavis, *op. cit.*, p. 184, nota 25.

encenações de Piscator, e das reflexões do próprio Piscator, de Brecht e de Walter Benjamin que o “teatro épico” passa a ser definido, conceitualmente, de acordo com as práticas destes artistas. Afirma a pesquisadora:

Por razões que deveriam ser óbvias, o primeiro país a conhecer o teatro épico em sua “forma acabada” foi a União Soviética: *Mistério-Bufo* (1918) de Maiakóvski, dirigida por Meyerhold, é uma das obras-primas do teatro épico soviético, no período heróico da Revolução, teatralizando-a numa forma que rejeita ponto por ponto todos os traços estilísticos do drama. Não foi, entretanto, entre os soviéticos que surgiu a teoria do teatro épico, mas na Alemanha.⁷⁰

A crítica de Brecht ao conceito de síntese artística, que é próprio do drama wagneriano, aparece inicialmente no ensaio *Notas sobre Mahagonny*, em que ele descreve o processo de atualização do conteúdo, da técnica e da forma da ópera, a partir de sua encenação de *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1930), uma de suas primeiras investigações sobre a renovação formal do teatro e sua função social. Afirma aí Brecht:

A incursão dos métodos do teatro épico na ópera conduz, principalmente, a uma separação radical dos elementos deste gênero. E este é sem dúvida um meio bastante simples para se pôr um fim à gigantesca luta por uma supremacia a que se entregam o texto, a música e a representação (e diante da qual nós nos perguntamos sempre qual elemento serve de pretexto para o outro – a música pretexto para o espetáculo ou o espetáculo pretexto para a música, etc.). Enquanto a expressão “obra de arte total” significar uma mistura homogênea de elementos diversos, estes elementos estarão degradados de uma mesma maneira, cada um deles tendo a função de dar a deixa para os outros. Tal processo de fusão engloba também o espectador; ele também é integrado no conjunto e representa um elemento passivo da obra de arte total. É preciso combater este gênero de operação mágica. É renunciar ao que se apresenta como uma tentativa de hipnose, que provoque fatalmente êxtases condenáveis, embotando o espírito.⁷¹

O “método” de Brecht consiste em estudar os modos e recursos para alcançar uma nova técnica – literária, cênica e de atuação – para provocar, em lugar da catarse e da identificação, o “distanciamento crítico”. Com base em uma concepção marxista, Brecht recusa a encenação centrada apenas nas relações inter-humanas individuais, como no “drama fechado”, detendo-se na abordagem das determinantes sociais dessas relações. Utilizando desde recursos literários como a paródia, ironia, comicidade e a teatralização do texto, por meio de projeções, cartazes, música, canções, até a concepção do ator/narrador, ele propõe um comentário das ações e um processo de montagem artística, que valorize o *gestus*

70 Oksa, *op. cit.*, p. 17, nota 26.

71 Brecht, Bertolt. *Teatro Dialético*. Seleção e introdução: Luís Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 60.

social. Esse teatro, tornado científico por sua capacidade de separação e análise de suas partes, exige do ator/narrador uma distância e um conhecimento do objeto com o qual se relaciona. O alvo dessa estrutura narrativa é a introdução do espectador em um processo de investigação científica e de conhecimento. Dessa forma, Brecht propõe um teatro para as massas que possa ensinar e divertir ao mesmo tempo. "O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão."⁷²

Walter Benjamin, no ensaio, *O que é o teatro épico? – um estudo sobre Brecht*, de 1931,⁷³ aponta para o que seria a grande questão do teatro moderno: o foco deslocado da questão do drama para a questão da cena, com o desaparecimento da orquestra e com a perda de sua função sublime, originalmente ligada ao elemento sagrado – a separação entre os vivos e os mortos. "O palco ainda ocupa na sala uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de profundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. Temos que ajustar-nos a essa tribuna", declara o pensador.⁷⁴

O teatro épico de Brecht, segundo acredita Benjamin, surge como tentativa de alterar fundamentalmente as relações de produção, nas quais os artistas e suas obras literárias se limitam a abastecer um sólido aparelho, destinado a um público burguês, sem modificar seu sistema funcional. Brecht propõe uma nova forma de criação textual e cênica, comprometida com a modificação do modo de produção teatral. Benjamin descreve o processo de *desierarquização* dos elementos teatrais na poética brechtiana:

Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo" (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosística, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos, e sim teses em função das quais eles tem de tomar uma posição. Para seu diretor, o ator não é mais um artista mimico, que interpreta um papel, e sim um funcionário, que precisa inventariá-lo.⁷⁵

Ao contrário do drama naturalista, definido pelos teóricos antigos como "meio" para retratar a realidade, "o teatro épico não se propõe a desenvolver ações, mas representar condições", diz Walter Benjamin. O palco naturalista – ilusionístico – reprime a consciência de ser teatro, enquanto no teatro

72 *Ibid.*, p. 59.

73 Benjamin, Walter. "O que é o teatro épico?" – primeira versão. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, Vol. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Benjamin, Walter. "O que é o teatro épico?" – primeira versão e segunda versão. In: *Textos de Walter Benjamin*. Trad. e org.: Flávio R. Kothe. Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1991 (Sociologia).

Segundo Flávio Kothe, a primeira versão foi redigida em 1931 (ou provavelmente em 1929) e publicada em 1966. A segunda versão, redigida no segundo trimestre de 1939, para a revista *Mass und wert*, apareceu anonimamente. Várias vezes o autor teria apontado a relação entre esse trabalho e *O autor como produtor*. São textos de engajamento artístico-político, participantes (Ver introdução de Flávio Kothe, p. 10).

74 *Idem*, 1985, p. 78.

75 *Ibid.*, p. 79.

épico – tribuna – há uma consciência incessante, viva e produtiva de ser teatro, instaurando um espaço de experimentação de elementos da realidade. As “condições” aparecem no fim desse processo, e não no início. O espectador as reconhece como condições reais, com assombro e não com a arrogância do teatro naturalista. Para essa produção de conhecimento, que o teatro épico propõe ao público, o gesto é o material adequado para realizar a interrupção da ação, ou seja, o distanciamento crítico. A função do texto, como das canções, é a de interromper a ação e não ilustrá-la ou estimulá-la, provocando seu caráter episódico e seu emolduramento e o conseqüente assombro e interesse do espectador.⁷⁶

Essas formas do teatro épico corresponderiam, para Brecht, às novas técnicas – o cinema e o rádio – pela analogia entre as interrupções das ações teatrais e o caráter episódico dessas linguagens, com cada parte preservando seu valor próprio, além do valor para o todo: no cinema, o espectador pode entrar na sala a qualquer momento; o rádio pode ser ligado e desligado a qualquer momento, arbitrariamente; o teatro épico faz o mesmo com o palco. Esse teatro não conhece o espectador atrasado. O materialismo histórico de Brecht se afirma no esforço de interessar as massas pelo teatro, como especialistas, como ocorre nos estádios esportivos, e não por meio da cultura.⁷⁷

Por sua afinidade com os conteúdos políticos, diz Iná Camargo Costa, as formas de teatro épico passariam a ser perseguidas na década de 1930, obrigando os artistas que se envolveram com a revolução teatral proposta pelo teatro épico à imigração (Benjamin, Piscator, Toller e Brecht, entre outros) – ou ao desaparecimento, escolhido (o suicídio de Maiakóvski) ou forçado (o assassinato de Meyerhold pelo regime stalinista). Prevaleceriam, a partir daí, os modelos de produção cultural decretados pelo stalinismo, “através de fórmulas como o ‘realismo crítico’, adaptação da palavra de ordem ‘realismo socialista’ para os países que não fizeram a revolução”. Os dois novos adversários do teatro épico, no pós-guerra, ficariam sendo, então, o stalinismo e o novo capitalismo, com a transformação dos processos de industrialização e produção de serviços, incluindo a cultura e o lazer, ou seja, os mecanismos da indústria cultural.⁷⁸

VIII. Na peça *O homem e o cavalo*, Oswald de Andrade diverge das linhas intimistas francesas, adotadas pelo moderno teatro brasileiro, que, de certo modo, ainda se aproximam da noção de teatro dramático. A peça de Oswald é construída como um roteiro voltado para uma *performance* cênica abrangente e popular, mais próxima, de fato, das formas do teatro épico.

76 *Ibid.*, p. 81.77 *Ibid.*, pp. 80-83.78 Costa, *op. cit.*, pp. 25-29, nota 26.

Carlos Gardin defende, em sua tese sobre o teatro oswaldiano, uma aproximação entre o teatro de Oswald e o de Brecht, acentuando, na dramaturgia dos dois autores, o jogo teatral que une o elemento lúdico ao didático, construindo estruturas semelhantes, capazes de revolucionar a encenação teatral, estruturas calcadas nos conceitos de teatro épico e de teatro antropofágico. O autor faz uma leitura sincrônica entre os dois dramaturgos, propondo uma relação dialógica entre obras, que apresentariam similaridade em nível temático e estrutural, mesmo estando situadas em diferentes contextos espaço-temporais. E demonstrando como "ambos propugnaram por uma nova ordem político-social e cultural", buscando o diálogo entre discursos e uma função social para a linguagem artística.⁷⁹

A desdramatização da cena, proposta por Bertolt Brecht e Oswald de Andrade, e a ênfase na narrativa como forma de construção de um teatro de idéias e de conscientização política, entretanto, realizam-se de modos diversos nas obras dos dois dramaturgos. A aproximação entre os dois autores gera questões polêmicas que não caberiam ser discutidas aqui.⁸⁰ É importante assinalar, também, que a expressão "teatro épico" não é utilizada por Oswald de Andrade em nenhum de seus escritos, e as teorias cênicas e a dramaturgia de Brecht não constam do artigo "Do teatro que é bom...", que estou considerando aqui o "ideário estético" do dramaturgo modernista. Embora existam referências sobre o contato de modernistas brasileiros com alguns escritos de Bertolt Brecht, já em 1934, como esclarece Raúl Antelo, em "Os modernistas lêem Brecht" (em *Brecht no Brasil, experiências e influências*), sabemos que foi apenas após a morte de Brecht, em 1956, que o teatro brasileiro entraria em contato mais intenso com sua obra, sendo *A alma boa de Setsoan* a primeira montagem profissional entre nós, sob a direção do diretor italiano Flaminio Bollini e realizada pelo Teatro Popular de Arte, a companhia de Maria Della Costa e de Sandro Polônio.⁸¹

Os recursos épicos no teatro de Brecht – o distanciamento e a separação dos elementos cênicos – objetivam provocar o raciocínio crítico, o questionamento político. Na economia final do processo de composição – dramaturgicamente e cênico – todos os elementos se juntam, dialeticamente, na construção das idéias que se pretende discutir. O processo não é o da fusão, como queria Wagner, mas alcança uma totalidade de idéias. A construção dramaturgicamente oswaldiana – estamos nos detendo em *O homem e o cavalo* – revela-se menos científica e mais anárquica/poética. Podemos dizer que, não correspondendo nem ao sistema organológico do gênero dramático,⁸² nem tampouco à totalidade monumental wagneriana, esse processo de composição artística inventa uma linguagem peculiar, utilizando recursos da colagem futurista e da montagem cinematográfica. Em especial os recursos propostos por

79 Gardin, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993, pp. 54-63. (Selo Universidade. Teatro e semiótica).

80 O teatrólogo Sérgio de Carvalho, diretor da Companhia do Latão, de São Paulo, discutiu essas aproximações entre o teatro de Brecht e o teatro modernista em sua tese de doutorado, intitulada *O drama impossível – teatro modernista de Antônio Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da USP em maio de 2003.

81 Antelo, Raúl. "Os modernistas lêem Brecht", in: *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Bader, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, pp. 79-87.

82 "A peça é, para Aristóteles, um organismo: todas as partes são determinadas pela idéia do todo, conquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é "anorgânico", nocivo, não motivado. Neste sistema fechado tudo motiva tudo, e todo as partes, as partes o todo. Só assim se obtém a verossimilhança, sem a qual não seria possível a descarga das emoções pelas próprias emoções suscitadas (catarse), último fim da tragédia" (Rosenfeld, 1994, p. 33).

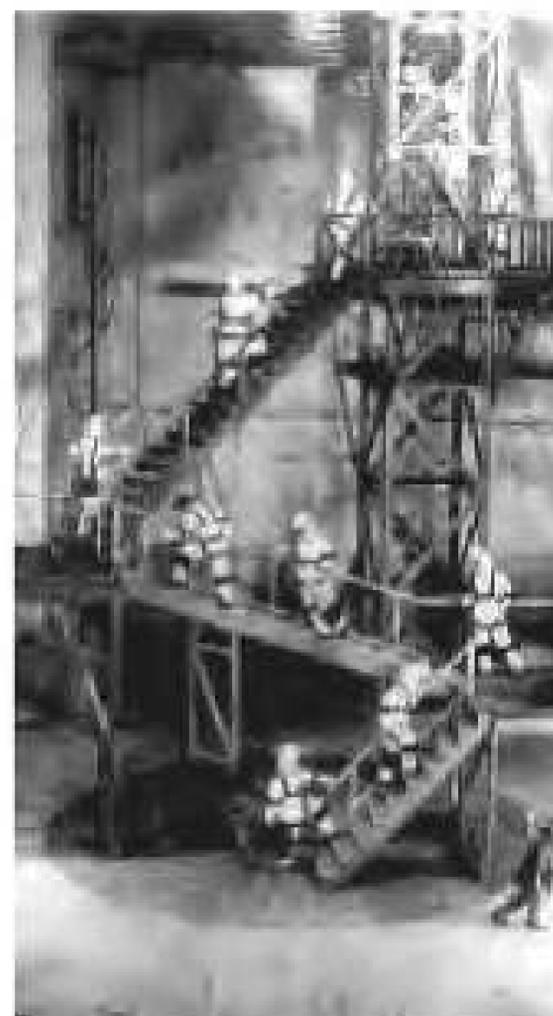
Eisenstein. Essa construção dialoga ainda com os procedimentos característicos de uma das vertentes teatrais mais populares e tradicionais no Brasil, o teatro de revista, misturando-lhe a fragmentação técnica, vanguardista e os cortes. A poética proposta por Oswald de Andrade em *O homem e o cavalo* aponta uma tensão entre forma e conteúdo, sugerindo ambigüidades: a ousadia do projeto artístico, com a justaposição de elementos dissociados e a negação da temporalidade, contradizendo o princípio norteador unívoco proposto na peça, o da transformação do mundo pelo socialismo, ponto de fuga ideológico que sugere um sentido de totalidade em meio a processos de fragmentação formal.

São questões complexas, suscitadas pela obra teatral do escritor modernista, que nos fazem pensar em suas condições de recepção como um teatro para as massas. Recepção precária, na realidade, já que o teatro moderno que se consolidou no Brasil, a partir dos anos 40, seguiu outro caminho, e o teatro de Oswald de Andrade raramente alcançou a experiência de palco. Entretanto são questões muito férteis para entendermos a dinâmica da poética proposta, em aproximação com todas essas tendências que enxergaram o teatro como fenômeno social e que, para o poeta modernista, se constituíram no "teatro que é bom".

IX. A realidade, contudo, naquele ano de 1943, quando Oswald escreveu seu texto polêmico, era apocalíptica, na visão do escritor:

Mas o mundo se transformou depois do sedentário *século das luzes*, do romantismo de gabinete e da calma *Aufklärung*. Sancho montou o cavalo de Quixote! É a imagem guerreira do fascismo, a burguesia, a pequena burguesia querendo tomar parte em rodeios com um vilão do tamanho de Stalin... A pequena burguesia mussoliniana, douta em primeiras letras, amamentada pela burocracia e pelo confessionário, querendo num desrecalque sensacional viver perigosamente... Veja no que deu!⁸³

E para esse mundo, tomado de assalto pela guerra e pelo nazifascismo, a exigência é de um novo teatro, um teatro para as massas, alçado à categoria de estádio, o espaço adequado ao teatro épico, como definiu Walter Benjamin. Uma tribuna que poderia ser ocupada pela "estética coletivista de Meyerhold e Tairov" e pelos textos de Maiakóvski, Ibsen, Jarry ou Federico Garcia Lorca – esse "Whitman moderno eliminado pelo pelotão da madrugada". Ou então, como o soldado americano John Reed, que "tendo apenas na cabeça idéias simples como pregos e uma arma na mão (...) cumpriu a sua missão no palco vivo da história contemporânea".⁸⁴ Numa referência ao jornalista americano que escreveu o livro *Dez dias que abalaram o mundo*, narrativa de pretensões monumentais, descrevendo sua experiência durante a Revolução Russa, em outubro de 1917.



Os Banhos (Dispositivo cênico e cena final)

83 Andrade, op. cit., p. 108, nota 9.

84 *Ibid.*

Segundo os editores, o consagrado livro de John Reed não agradou à imprensa imperialista dos norte-americanos, que caluniou os bolcheviques e o regime soviético da Rússia, tentando afastar das massas "o exemplo contagioso da coragem e da pujança revolucionária dos operários, dos camponeses e dos soldados russos". Apesar das várias tentativas de destruir os documentos recolhidos por John Reed e seus manuscritos, quando eles ainda estavam nos escritórios do editor, o livro *Dez dias que abalaram o mundo* foi editado nos Estados Unidos, em 1919, sendo considerado "a primeira obra da literatura mundial que proclamou perante a humanidade inteira, a verdade sobre a vitoriosa Revolução Socialista na Rússia, revolução que abriu uma nova era na história da humanidade: a era da revolução proletária".⁸⁵ O próprio Lenin escreveu o prefácio à edição norte-americana, de 1919, em que afirma:

É uma obra que eu gostaria de ver publicada aos milhões de exemplares e traduzida para todas as línguas, pois traça um quadro exato e extraordinariamente vivo dos acontecimentos que tão grande importância tiveram para a compreensão da revolução proletária e da Ditadura do proletariado. Em nossos dias, estas questões são objeto de discussões generalizadas, mas, antes de se aceitarem ou de se repelirem as idéias que representam, torna-se necessário que se saiba a real significação do partido que se vai tomar. O livro de John Reed, indubitavelmente, ajudará a esclarecer o problema do movimento operário internacional.⁸⁶

John Reed aparece na peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, escrita em 1934, no quadro S.O.S., numa cena que faz alusão à Revolução Russa. Discursa a Voz do Soldado Vermelho: "Camaradas! Levantai-vos contra os incendiários da guerra! Resisti à tortura com que a burguesia ensanguenta as nossas organizações e as nossas casas. Resisti ao terror branco. Lembrai-vos do que Lenin dizia: 'As classes condenadas pela história agem sempre assim! Proletários de todo o mundo, uni-vos!'"⁸⁷

Para fechar seu ensaio "Do teatro que é bom...", Oswald de Andrade, então militante do Partido Comunista, em 1943, retoma e monumentaliza a figura de John Reed, como modelo de artista que se insere no palco da história, visando a uma criação comprometida com a produtividade e o esclarecimento, dirigida às grandes massas. Para o modernista, então convertido aos ideais revolucionários, a estética intimista do "teatro de câmara", em plena Segunda Guerra Mundial, apresentava-se como um despropósito. E talvez fosse o caso de retomar a fala de John Reed em *O homem e o cavalo*: "Eu não quero saber de filosofia nem de arte. O que eu sei é que há duas classes – opressores e oprimidos! Burgueses e proletários!"⁸⁸

85 Prefácio da edição soviética, de 1957, pág. 22. *Id.* Reed, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Armando Gmenez. São Paulo: Global, 1978.

86 Lenin, *apud* Reed, 1975, p. 7.

87 Andrade, *op. cit.*, p. 68, nota 67.

88 *Ibid.*, p. 64.

Bibliografia

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo – a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.
- _____. *Estética e política*. Pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto: Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- ANTELO, Paul. “Os modernistas lêem Brecht”. In: *Brecht no Brasil: experiências e influências*. BADER, Wolfgang (org.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Organizador: Flávio R. Kothe. (Sociologia; coordenador: Florestan Fernandes). São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, vol. 1). Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Queiroz e Góvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Seleção e introdução: Luis Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- CANDIDO, Antônio. “Escuro e libertação”. In: *Brigada Ligeira*. São Paulo: Unesp, 1992.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da Unesp, 1997.
- COPEAU, Jacques. “O actor e o palco nu” (fragmentos). In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rougemont, Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.
- _____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- DORT, Bernard. “Pirandello e o teatro francês”. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- GARCIA, Silvana. *As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1993. (Selo Universidade. Teatro e semiótica).
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LÉGER, Fernand. *Funções da pintura*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

MAGALDI, Sábato. *O Teatro de Oswald de Andrade*. Tese de Doutorado. USP, 1972.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. da USP, 1993.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno; crítica teatral de 1947 a 1955*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Armando Gmenez. São Paulo: Global, 1978.

RIPPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral: 1880-1980*. Trad. e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SZCZODI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro (fragmentos)*. In: *Estética Teatral: textos de Platão a Brecht*. Organização: Monique Borie; Martine de Rbugemont; Jacques Scherer. Trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: 1996.

Andrucha Weddington, 1999



Nelson Rodrigues adaptado: Gêmeas de Andrucha Waddington, e a dupla face da transgressão rodrigueana

Carolin Overhoff Ferreira*

Quando o filme *Gêmeas*, de Andrucha Waddington, adaptação cinematográfica do folhetim *As Gêmeas*, de Nelson Rodrigues, entrou em cartaz nos cinemas brasileiros em 1999, o público aplaudiu, e a crítica questionou a qualidade da adaptação. Este artigo descreve e analisa a adaptação, interrogando se a opinião da crítica resulta de preconceitos em relação à possibilidade da transcodificação dos textos de Rodrigues para a grande tela ou de mitos relacionados com a transgressão da obra do escritor, hoje em dia considerado canônico.

Adaptação cinematográfica, Nelson Rodrigues, representação feminina, psicanálise

Mitos rodrigueanos

Acerca de Nelson Rodrigues e sua obra existem muitos mitos e preconceitos. Em relação ao cinema, o preconceito mais persistente assume que as adaptações para o grande ecrã não resultam. O encenador Eduardo Tolentino (s.a.), por exemplo, lamenta que a maior parte dos filmes feitos a partir da obra de Rodrigues deve ser considerada equivocada. Perguntado por que, Tolentino responde que existiam sentidos ocultos que o cinema explícita, torna óbvios.

A opinião do próprio Rodrigues (s.a.) sobre cinema não ajuda muito estabelecer uma discussão crítica sobre suas adaptações: "Cinema eu considero uma experiência sem validade artística, aliás, cinema para ser arte tem que rebolar muito. O camarada tem que ser um gênio. O diretor tem que ser um gênio para fazer cinema de arte".

É surpreendente o fato de que um autor que transgrediu os gêneros literários e usou os mais populares para sua arte tenha assumido essa posição algo conservadora. Ao mesmo tempo, pode ser considerado característico, visto que os diversos estudos sobre Rodrigues revelam a contradição entre seus depoimentos e sua obra.

Entretanto, não existem dúvidas sobre as qualidades dessa obra. Sabato Magaldi¹ realça a inovação estética, que influenciou mais do que a dramaturgia brasileira, e destaca sua importância no questionamento de tabus e hipocrisias da sociedade brasileira. Rodrigues pode ser considerado um clássico moderno:

* Carolin Overhoff Ferreira escreveu sua tese de doutoramento sobre dramaturgia latino-americana. Trabalhou como dramaturgista e docente de teatro e cinema em Hanover e Berlim. Desde 2000 é professora adjunta na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa no Departamento de Som e Imagem. Recentemente tem trabalhado principalmente sobre o cinema português contemporâneo, investigando a representação da identidade cultural por meio de diversos temas como adaptação literária, guerra colonial, imigração, entre outras.

¹ Magaldi, Sabato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992, p. 193.

(...) a dramaturgia de Nelson Rodrigues adquire relevo especial. Ela rompeu tabus, criou nova linguagem, instituiu uma estrutura não convencional, propôs uma corporeidade cênica a partir de severa economia de meios (...) Ora translúcida, ora hermética, ora aberta a exegeses contraditórias, nunca deixou indiferente o espectador, provocado no inconsciente que as defesas preferem adormecer (...) As personagens, fustigadas para deflagrar o clímax paroxístico, estabelecem perturbador contraste com nossa pacata conduta burguesa, exigindo a revisão das crenças superficiais.

O mito da inadaptabilidade resulta obviamente da complexidade de Rodrigues, porém também da canonização de sua obra. Ismael Xavier (s.a.), contudo, coloca o mito de adaptações "ruins" sob escrutínio num projeto de livro que pretende analisar os 20 longa-metragens realizados a partir de diversos formatos de texto de Rodrigues até a data.² Por enquanto, o investigador classifica em dois tipos diferentes: de um lado, o cinema rodrigueano que, pretendendo agradar o mercado, conseguiu criar o mito da inadaptabilidade dos textos de Rodrigues para o ecrã devido a seu abuso de certos elementos eróticos da obra como clichês (os escândalos, sexo, taras); de outro lado, aquele cinema cuja leitura é original e possui o propósito de intervir no espaço cultural e na realidade brasileira.

Vistos os preconceitos, é o segundo tipo de adaptações que carece de análise e divulgação. Não só em relação a uma reafirmação das qualidades inerentes à obra de Rodrigues, mas também, e lembrando os depoimentos contraditórios, para efetuar uma releitura e reavaliação de sua obra. Contudo, segundo Xavier, existem vários filmes que foram felizes em apanhar não só a essência da obra, mas também as contradições inerentes à vida e obra do grande autor. *Toda nudez será castigada* pode ser considerado um dos melhores exemplos disso, sendo que, na opinião do investigador, o filme de Arnaldo Jabor, de 1973, reflete a contradição de Rodrigues em apoiar o golpe militar e contestar a ideologia da sagrada família da ditadura, retratando a decadência da família burguesa, com o declínio da figura paterna, e realçando o olhar feminino.

A insistência na inadaptabilidade parece resultar, nesse como em outros casos, de uma definição de qualidade que se baseia na fidelidade à obra, mesmo que o discurso e a análise de adaptações cinematográficas tenham começado justamente com um artigo de André Bazin, que procurou questionar esse conceito em 1948. Em suas reflexões, o grande crítico francês chegou à conclusão de que no futuro não se deveria avaliar a qualidade de uma adaptação pela fidelidade da obra cinematográfica ao texto literário original. Pelo contrário, a crítica deveria reconhecer as qualidades próprias do cinema:

2. Esse livro é referenciado no artigo "Nelson Rodrigues no Cinema", de Luiz Zanin Oricchio, em *O Estado de São Paulo*, 19/02/2000, mas ainda não foi publicado.

(...) o crítico (literário) do ano 2050 encontrará uma obra específica expressa em três formas artísticas, em vez de uma peça ou um filme que "foi feito" a partir de um romance; uma pirâmide com três lados que possuem todos o mesmo valor. A "obra" será então apenas um ponto ideal no cume dessa figura, sendo que ela mesma é uma construção ideal. A precedência cronológica de uma das partes em relação à outra não será um critério estético mais do que a precedência cronológica de um gêmeo em relação ao outro é um critério genealógico.³

Bazin parece ter intuído o quanto o mito da fidelidade iria perdurar na crítica de cinema quando utilizou o ano 2050. Quando *Gêmeas*, o primeiro longa-metragem do diretor Andrucha Waddington e da roteirista Elena Spárez, estreou, em 1999, o público aplaudiu, mas a crítica torceu o nariz em relação à qualidade da adaptação. O crítico Kleber Mendonça Filho,⁴ por exemplo, atestou à adaptação uma superficialidade espetacular, reclamando de que a obra tinha "uma maravilhosa embalagem, minuciosamente preparada com fitas coloridas e papel cintilante", e o filme, "um estilo que mistura as linguagens barrocas do cinema com a da publicidade". O filme era de um autor "que se mostra impregnado com os tiques nervosos do cinema americano do gênero. Escora-se fortemente nos efeitos da música hitchcockiana (...) estes efeitos encobrem a superficialidade do tema tratado".

Gêmeas, mais um filme de cinema rodrigueano sem qualidade? Mas qualidade no sentido da fidelidade? A questão que se coloca é se a superficialidade atestada resulta dos preconceitos da inadaptabilidade na cabeça da crítica ou, outra possibilidade, dado o peso do autor, da própria fidelidade que resulta do mito da transgressão do autor canônico na cabeça da roteirista e do diretor.

O conto: Édipo carioca

Espanto. O jovem Osmar, personagem principal do folhetim *As Gêmeas*, da autoria de Rodrigues, apaixonado, lança-se na rua quando revê a menina que começou a namorar no dia anterior. Mas ela não o conhece. Rodrigues⁵ descreve a intensidade dos sentimentos, o assombro ("desconcertado"), a agressão com a qual Osmar interroga a menina ("perde a paciência"), a consolação ("aliviado") quando percebe qual era a razão da indiferença. O autor introduz assim o abismo de sentimentos que levará ao intenso horror do final da história: essa menina matará sua irmã gêmea.

Durante o conto, é sua insistência na igualdade e proximidade das duas irmãs que faz de Osmar o autor do crime. Suas suposições sobre gêmeas "Irmãs assim, gêmeas, são muito amigas, não são?" e a fascinação com a semelhança da qual ele tira o direito de namorar ambas "Eu me sinto uma espécie de noivo de duas!"⁶

3 Bazin, André. *Adaptation, or the Cinema Digest*. In: Naremore, James. *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers, 2000, p. 26.

4 Mendonça Filho, Kleber. "Nelson Rodrigues encontra-se com Hitchcock" (on line): www2.uol.com.br/JC_2000/2801/cc2801f.htm (28.02.2003).

5 Rodrigues, Nelson. "As Gêmeas", in: *A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 44.

6 *Ibid.*, p. 45.

iniciam o que depois parece inexplicável e horroroso. Desde o princípio, Rodrigues revela que Osmar se sente confrontado com uma situação perigosa, que consiste no fato de namorar uma menina com imagem "de espelho". Assim, ele está sempre ameaçado de sofrer o perigo de se enganar sobre a identidade das gêmeas ou de ser por elas enganado. Osmar é obrigado a lidar com essa ameaça pela primeira vez no momento em que se engana realmente sobre a identidade de sua namorada e fica profundamente chocado. Sem uma definição clara do "outro", sua própria subjetividade está em perigo.

Por isso, procura controlar e utilizar as gêmeas para seu próprio prazer; denominando-as suas noivas, Osmar pretende afirmar de forma dupla sua subjetividade masculina. Mas isso significa, ao mesmo tempo, a perda da subjetividade das irmãs, e ambas reagem a essa estratégia. Marilena tenta explicar o quanto sofre com palavras e afirmações sobre gêmeas porque, também para ela, isso pode ter um resultado fatal: o medo de perder para sempre sua subjetividade é expresso em seu medo de ser assassinada pela irmã. E Lara fará exatamente isso.

O inexplicável do homicídio de Marilena após o casamento, que só foi possível porque Lara foi afastada, poderia fazer, da irmã que mata, um monstro irracional, mas Rodrigues demonstra na verdade também o fracasso da tentativa cruel de auto-afirmação por Osmar. O choque

Gêmeas Andrucha Waddington, 1999



que a leitura do folhetim produz no final é, assim, ambivalente: de um lado, consiste na ruptura com o que foi nomeado ficção dominante, que depende, segundo Kaja Silverman,⁷ de nossa realidade ideológica, que “solicita nossa fé principalmente na unidade da família e na centralidade do sujeito masculino”; de outro lado, reafirma a força irracional que vinga a afirmação masculina e deixa-a aparecer novamente como ameaça. O casamento, acontecimento central e desfecho quase obrigatório da ficção dominante que marca a resolução do complexo de Édipo e a integração do homem na sociedade, resulta no homicídio da noiva porque o paradoxo das gêmeas e sua ameaça não foi resolvido para Osmar. O folhetim reflete, então, a subjetividade masculina em crise devida à ameaça mediante a afirmação (dupla imagem) e reafirmação (assassino) do feminino, e sua transgressão, em relação às normas e aos códigos sociais, consiste na ausência de sua reafirmação.

Entretanto, é possível argumentar, do ponto de vista contemporâneo, que Rodrigues parte no folhetim *As Gêmeas* ainda da *teoria do objeto*. Essa teoria, segundo Jessica Benjamin,⁸ defende que a subjetividade é formada pela diferença ou separação do outro, especificamente da mãe (do feminino). Ela é característica da teoria psicanalítica desde Sigmund Freud e reflete a idealização do pai como sujeito e a demonização da mãe como objeto na cultura patriarcal.

Dentro dessa teoria insere-se também um dos últimos passos da teoria psicanalítica, que consistiu na explicação da separação da mãe e da integração do homem na ordem simbólica do patriarcado, na Lei do Pai, com relação à imagem e linguagem. Jacques Lacan⁹ tornou-se famoso com o modelo da *fase de espelho* para resolver o *complexo de Édipo*, argumentando que a formação do sujeito acontece de forma decisiva no momento em que a mãe mostra pela primeira vez ao bebê sua imagem no espelho. É por meio dessa imagem que a criança constrói seu eu imaginário, identificando-se com seu corpo imaginado no espelho (eu ideal). De acordo com Lacan, é precisamente nesse momento, que deve garantir sua identidade, que o sujeito se revela a si próprio como inacessivelmente estranho: o sujeito (eu) é para si próprio o outro, porque a imagem que vê é apenas um produto de sua fantasia. Essa divisão do eu não se refere somente ao sujeito, mas também a sua condição de sujeito masculino, marcando o momento em que a criança perde a mãe (o outro/ o feminino) como referência de identificação. Sob essa perspectiva, a subjetividade masculina resulta da percepção da diferença sexual no imaginário: a mulher torna-se o principal outro.

7 Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992, pp. 15-16.
8 Benjamin, Jessica. *Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Recognition and Destruction: An Outline of Intersubjectivity*, in: *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.

9 Lacan, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964). Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Para resolver o problema da alienação do sujeito de si próprio e do outro (do feminino), a teoria lacaniana encontrou uma possível solução no nível da linguagem. Sendo o ser humano falante, é-lhe praticável usar a ordem simbólica (a linguagem) para fazer falar o eu verdadeiro, o subconsciente, e abandonar o local narcisista que é o eu ideal. Contudo, essa solução não é garantida, porque é igualmente subordinada à Lei do Pai, que se torna, agora, o outro como intimidação constante em termos de poder. Susan Hayward¹⁰ resume a maneira como a subjetividade masculina não consegue pensar fora da ameaça:

(...) o eu só possui significado devido à presença significativa do outro (nesse contexto, a mãe); o outro é constituído por e na Ordem Simbólica, quer dizer, na linguagem. Sendo assim, o Simbólico está sempre presente na Ordem Imaginária devido à presença do outro (da mãe). Quando a criança entra no Simbólico, ela também entra na linguagem, porém é também sucumbida pela Ordem do Pai, as leis da sociedade, leis que estão determinadas pelo Outro (com letra maiúscula). A letra maiúscula representa então a Lei do Pai e o perigo de castração – a decapitação (de O para o).

Uma vez entrados na Ordem Simbólica, os processos de identificação tornam-se mais complexos. Na descrição de Silverman,¹¹ eles resultam, no nível imaginário, da identificação do eu com imagens que formam o eu e o outro, e, no nível da identificação simbólica, do posicionamento do sujeito na *mise en scène* de seu desejo e da encenação de suas fantasias.

De qualquer modo, no pensamento lacaniano, a mulher mantém-se posicionada ao mesmo tempo dentro e fora da ordem simbólica, porque não perde o outro (o feminino) como referência. Esse posicionamento duplo lhe dá acesso a um duplo prazer: no nível simbólico (como ser na linguagem) e – *jouissance* – no nível imaginário (permanecendo em união com a mãe). Lacan (1964) estava convencido de que a *jouissance*, que na fase de espelho acontece pela sensação de união entre imagem e eu, só é acessível às mulheres. Nessa posição privilegiada consiste outra ameaça à subjetividade masculina, que se deduz de uma possível transgressão do poder da Lei do Pai pelas mulheres:

Isso sugere que o sujeito feminino pode experimentar o que o masculino não pode: unificação com o eu e com a mãe. Ela possui algo a que o sujeito masculino não tem acesso (...) Não é difícil perceber que um mundo falocêntrico construirá o sujeito feminino de tal maneira, que o impedirá de extrair poder disso.¹²

Considerando que o homem acredita que só consegue manipular o simbólico e o imaginário, parece impossível simbolizar a subjetividade e a sexualidade da mulher, o real. Esse manifesta seu recalçamento por

10 Hayward, Susan. *Key Concepts in Cinema Studies*. New York: Routledge, 1996, pp. 281-282.

11 Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

12 Hayward, op. cit., p. 293, nota 10.

meio de seu retorno, porque, em termos fálicos, ele permanece um buraco na ordem simbólica. Para Lacan, o sujeito masculino rejeita sua existência e só consegue percebê-la como alucinação que, por sua vez, é intimamente relacionada com sexualidade e morte, ou seja, quando o homem é confrontado com a sexualidade feminina, não é capaz de disassociá-la da morte: “ao impedir à sexualidade feminina o acesso à Ordem Real como *jouissance*, o sujeito masculino está na verdade experimentando-a como alucinação, como além do desejo, como morte”.¹³

A leitura de *As Gêmeas* pela *teoria do objeto* se oferece: o reconhecimento do outro (o feminino) como ameaça à subjetividade masculina devido a sua capacidade de *jouissance* (óbvio na imagem espelho das gêmeas). A solução de Osmar consiste na *mise en scène* do “noivo de duas”, que não resulta porque ele só casa com uma irmã. Do ponto de vista de Osmar, o fato de Lara matar Marilena só pode ser explicado como alucinação. Como já referido, isso é ambivalente, porque por intermédio do assassino reaparece o feminino recalcado, porém, também ocorre a reafirmação da ameaça do feminino.

Stuart Hall¹⁴ observou que Lacan, em sua tentativa de resolver o problema da formação de identidade, o complexo de Édipo, na verdade só adiou o problema:

Algumas das dificuldades pareciam resultar da fácil aceitação, sem a questionar ou qualificá-la, da proposição algo sensacionalista de Lacan de que tudo o que constitui o sujeito acontece através deste mecanismo da resolução do complexo de Édipo e num único momento (...). A noção mais complexa de um sujeito em processo é perdida nessas condensações polêmicas e nessas equivalências hipoteticamente alinhadas.

Uma possível solução do problema pode ser encontrada na teoria da intersubjetividade, de Benjamin,¹⁵ que defende a idéia de que a teoria da psicanálise se concentrou demais no complexo edipiano e acabou por exagerar a impossibilidade da identificação com a mãe. De acordo com a autora, o “destino” feminino está inscrito na construção da cultura ocidental e na patologia de suas teorias. Ela observa que, sendo capaz de dar vida, a mulher foi sempre vista por parte dos homens como um mistério e como todo-poderosa. A interpretação do poder inerente ao feminino levou à transferência da autoridade para o pai e à polarização dos sexos, seja no *complexo de Édipo* ou na *fase do espelho*. Na perspectiva de Benjamin,¹⁶ a divisão entre sujeito masculino e objeto feminino foi a única forma de lidar com a *suposta* ameaça, e dela resulta agora a dificuldade de reconhecer o outro como sujeito:

13 *Ibid.*

14 Hall, Stuart (ed). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996, p. 8.

15 Benjamin, Jessica. *Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

A antítese cultural entre sujeito masculino e objeto feminino muito contribuiu para incapacidade de reconhecer o outro. A denúncia da subjetividade da mãe, na teoria e na prática, impede profundamente nossa capacidade de ver o mundo habitado por sujeitos iguais.

Os textos culturais encontraram muitas vezes uma forma de expressar a patologia inerente à cultura patriarcal por meio do retorno do feminino. Vale ressaltar nesse contexto a observação de Klaus Heinrich¹⁷ no sentido de que Sigmund Freud, quando utilizou a peça *Édipo Rei*, de Sófocles, para formar o conceito do complexo de Édipo, a interpretou pela metade. Heinrich explica que Freud não falou sobre o material feminino inerente e reduziu o mito de Édipo à Lei do Pai, sem observar que Édipo é confrontado com o material feminino recalcado, primeiro na figura da Esfinge e depois no incesto com Jocasta. Na interpretação desse investigador, ambas as figuras devem ser consideradas indicadores e retornos do Real, resultando do recalçamento da passagem brutal do matriarcado para o patriarcado. Édipo, como Osmar, é um agente duplo, agindo dentro e contra a Lei do Pai, porque acaba por revelar como o material feminino é por ela reprimido, mediante a provocação de seu retorno.

Para o desfecho da narrativa, Sófocles escolheu para Édipo a introspeção final que resulta da automutilação: a perda da visão exterior para ganhar visão interior. Seu protagonista não consegue resolver o enigma da Esfinge, no entanto, entende seu significado, intelectual e fisicamente, no final da peça. É possível criticar que, dessa forma, ele acaba por refletir novamente sobre seu eu, criando outra vez um eu ideal e oprimindo o fato de que o eu humano não é autônomo. Rodrigues, por sua vez, escreveu em outro momento histórico, e sua personagem Osmar não encontra mais a possibilidade de se salvar na razão. Pelo contrário, Osmar perde-a e não consegue mais estabelecer qualquer tipo de subjetividade: “Como um louco, ele corre ao guarda-vestidos; num uivo abre as duas portas. Mas recua, numa histeria pavorosa”.¹⁸

Teresa de Lauretis (1984), procurando desfechos não edípicos para o cinema feminino, denominou aqueles que não afirmam a subjetividade masculina *Édipos Interruptos*. Num certo sentido, é esse o caso de Osmar, porque o material feminino não é novamente recalcado e permanece presente até o final. Porém, esse *Interruptos* ainda não abre o caminho para o reconhecimento do outro (do feminino), sendo que a irracionalidade sobressai e leva a uma nova afirmação do perigo feminino. Para Rodrigues, o eu ideal masculino (eu penso) dá lugar apenas a um outro extremo: à loucura, porque não consegue ultrapassar a *teoria do objeto*.

16 *Ibid.*, p. 96.

17 Heinrich, Klaus. *Arbeiten mit oedipus. Dalkener Vorlesungen (1972)* Berlin: Suhrkamp/ Peter Schen, 1993.

18 Rodrigues, Nelson. *op. cit.*, p. 47, nota 5.

O filme: esfinges dos anos 80

Subjetividade feminina

A transcodificação do folhetim de três páginas para o filme *Gêmeas*, de 1999, com duração de 75 minutos, consiste numa tentativa de alterar o posicionamento das irmãs na narrativa, realçando seu papel: o jovem Osmar é reduzido a personagem secundária na adaptação cinematográfica, que se inicia, por isso, com a caracterização das duas personagens principais femininas, dando ênfase à diferença das irmãs e de seus mundos profissionais e emocionais: durante os títulos, cortes separam o mundo científico de um laboratório com animais mortos em vidro do mundo doméstico com utensílios de coser; imagens de células vistas por um microscópio são separadas de uma máquina de costura em ação. Saber-se-á mais tarde que o laboratório é o lugar de trabalho da irmã mais inteligente e séria, a bióloga Marilena. A irmã mais aventureira e sensual, Lara, é costureira, como a mãe. Além da óbvia diferença de suas atividades profissionais, encontra-se nelas a indicação de que as caracterizações vão além da construção do gênero feminino: Marilena exerce uma função antigamente atribuída ao universo masculino, e Lara possui potencial de transgressão e subversão da firmeza da identidade das duas por meio da costura de suas roupas.

A primeira cena mostra as irmãs num jogo habitual que se inicia onde a fantasia do Osmar do folhetim tinha começado: Marilena chega a casa a fim de trocar a roupa com Lara, que irá sair com um dos muitos namorados delas. A mãe, debilitada na cama, sabe obviamente e não as censura. Entretanto, sua cumplicidade tem limites, explicitados quando observa "tenho pena do pai de vocês" ou interroga Marilena sobre a possibilidade de ela casar e assim tomar seu lugar previsto na ordem estabelecida.

Devido ao atraso de Lara, decorrente da troca da identidade, o pai descobre a brincadeira e revela ao pretendente o "segredo". O rapaz é puxado violentamente para o quarto da mãe, onde, confrontado com as duas irmãs iguais, revela seu espanto sobre o engano. Nesse instante, a mãe morre, e sua morte marca o momento a partir do qual não será mais possível manter o jogo das identidades. O pai fará tudo para controlar agora a transgressão das gêmeas. A atenção dada ao espanto do pretendente, mediante um *close-up*, demonstra também que o papel principal das irmãs na narrativa não é refletido em seu ponto de vista. O olhar cinematográfico é aqui equivalente ao olhar masculino, e esse reflete o medo de ser enganado pela mulher.¹⁹

19 A questão do olhar no cinema (*gaze/look*) foi levantada pela primeira vez, como é conhecido, por Laura Mulvey (1975) e aprofundado por vários estudiosos. Nesse contexto, E. Ann Kaplan (1983) chegou à conclusão de que o olhar no cinema não é necessariamente masculino; porém, ter e ativar o olhar significa estar na posição dominante (masculina). Kaja Silverman (1992) diferencia ainda entre *look* e *gaze* e defende que o olhar das personagens (*look*) revela desejo enquanto o olhar da câmera (*gaze*) é situado fora do desejo.

Obstáculos

O enterro é encenado sob chuva torrencial. As duas irmãs se apóiam uma à outra, abraçadas num ambiente de fim de mundo, em que a iconografia cristã do cemitério é realçada. No final da cena, a câmara se afasta do nível humano para uma panorâmica do cemitério com o Pão de Açúcar ao fundo: um Rio de Janeiro gótico. Essa cena do enterro ajuda na construção de uma das referências para o gênero híbrido do filme: um drama com elementos góticos, *thriller* psicológico, conto de fada e *film noir*.

Após a morte da mãe, a narrativa volta a confrontar os mundos de Marilena e Lara para melhor caracterizar as personagens, mas também para mostrar seu posicionamento perante o jogo dos enganos que só Lara pretende manter, o que é revelado por uma cena que começa no laboratório, onde Marilena trabalha concentrada e é assustada por um barulho. No plano seguinte, Lara seduz um jovem que tenta consertar uma pia com barulho. O som liga os dois planos e cria uma confusão espaço-temporal que reflete novamente o engano sobre as identidades das irmãs. Antes de identificar Lara, é possível pensar que é Marilena que está com o jovem por causa de um problema no laboratório. Dado que Lara usa novamente a identidade de Marilena para seduzir o menino, só há de fato certeza sobre espaço, tempo e identidade quando o pai chama Lara. O espectador é outra vez colocado na perspectiva de um homem jovem e é "enganado" sobre a identidade de Lara. Porém, aprende cada vez melhor a diferenciar, como o pai e por seu intermédio.

Enquanto Lara consegue reafirmar-se, Marilena mudou desde a morte da mãe. Fragilizada e nervosa, ela se sente perseguida quando sai à noite do Instituto de Biologia. Essa cena é filmada como um *thriller* clássico: o olhar da câmara vigia a personagem, e o espectador é colocado na posição de *voyeur*. Ao atravessar a rua sem atenção, Marilena é atropelada, e a narrativa muda de rumo. Como no conto de fadas *Godereia*, Marilena é amparada pelo jovem motorista Osmar e perde um de seus sapatos no carro da auto-escola que a ele pertence. A perspectiva, entretanto, novamente dá ênfase ao ponto de vista masculino, porque Osmar estabelece seu interesse por Marilena ao olhar sua imagem no retrovisor. O espectador partilha esse olhar, que faz de Marilena um objeto carente e desejável.

Portanto, para a Marilena fragilizada, Osmar significa também uma possibilidade de construir sua própria identidade. Por isso, quando chega a casa, tenta primeiro ocultar o acontecido e depois insiste em não falar a respeito com Lara. Ela "não iria gostar deste". Mas Marilena está enganada sobre a possibilidade de terminar o jogo. No dia seguinte,



Gêmeas, Andrucha Waddington, 1999

Osmar aparece em sua casa, mas entrega o sapato à personagem errada, ganhando um beijo da falsa Cinderela. O sapato cabe-lhe perfeitamente e, em contraste com a lara do folhetim, ela assume a identidade de Marilena e engana Osmar. Nessa altura do filme, o espectador já sabe diferenciar as duas irmãs e descobre logo o engano – é capaz, portanto, de assumir a posição do pai.

Esse representa de uma forma estereotipada a ordem simbólica e tenta impedir de forma autoritária a transgressão ou afirmação de identidade de suas filhas. Quando, durante o jantar, Marilena pede para sair na mesma noite com Osmar, o pai, pretendendo evitar outros enganos, deixa-a sair, mas acompanhada por Lara. O espanto de Osmar, quando confrontado com as duas irmãs, é breve. Diferente do folhetim, Osmar nunca fica chocado ou assustado com a possibilidade de ser enganado. Estabelece-se, mediante um plano/contraplano com as duas personagens interpretadas por Fernanda Torres, que ele vê principalmente o potencial da dupla imagem. Existe um único plano em que as duas estão lado a lado, que é também o suficiente para mostrar que seu objeto de desejo se duplicou. Como no folhetim, Osmar fará tudo para realizar a *mise en scène* desse desejo na primeira saída dos três, em que ele se coloca no

papel de “noivo de duas” e manifesta interesse igualmente por Lara e Marilena. Ao mesmo tempo, a direção de atores não deixa dúvidas sobre o quanto elas são diferentes.

O delírio de seu desejo e a ausência do medo de ser enganado é revelado na próxima cena, em que um cliente de sua auto-escola testemunha a conclusão de Osmar: “não há possibilidade de traição” com uma cunhada gêmea. A cena realça ainda mais o fato de que Osmar não sabe e não quer distinguir entre elas. Compartilhando o ponto de vista do pai, elas são idênticas para ele. Assim, elas não representam nenhuma ameaça e afirmam seu direito de prazer duplo. Também não é preciso, primeiro porque a ameaça já foi introduzida por intermédio de duas personagens masculinas. Segundo, porque possui um efeito dramático: no final da narrativa o choque será maior para alguém com essa inocência.

Carnaval versus identidade

A roteirista optou por uma alteração de tempo, situando a narrativa nos anos 80. A importância dessa decisão revela-se mais claramente na cena que manifesta a estratégia de Osmar como “noivo de duas” em uma data com significado próprio: uma festa de carnaval.

Desde os estudos de Michael Bakhtin é notório que o carnaval oferece a possibilidade de inverter os valores e questionar a ordem estabelecida. No filme, essa possibilidade de transgressão sofre uma releitura. O carnaval, festa principal do calendário brasileiro, revela-se primeiro como instrumentalização da afirmação da subjetividade masculina de Osmar e da subjetividade de Lara, e, depois, como momento de crise de identidade em geral.

Para a festa, ele oferece, dentro de sua lógica de dono das duas, fantasias de odaliscas às irmãs e ele próprio vai vestido de *sheik*. É o momento em que Osmar pode quebrar as regras de uma sociedade que oficialmente defende a monogamia e que poderia questionar a realização de seu desejo duplo. Marilena, que decidiu não dividir mais, representa agora essa ordem e não está muito entusiasmada com a idéia de Osmar. A transgressora Lara, por sua vez, fica encantada com o jogo, porque lhe oferece novamente a possibilidade de afirmar sua subjetividade, que é interligada com a da irmã.

Mas, mesmo que Marilena aceite o “ninguém é de ninguém” do carnaval e da fantasia de Osmar, a festa só resulta em confusão, visualizada através da câmara, que acompanha as personagens que se perdem constantemente na pista de dança e ficam rodando, à procura do outro. A suposta transgressão revela a crise de identidade devido à ausência de um outro

bem definido. Nesse contexto, a opção pelo início dos anos 80 aponta para um momento de crise da identidade nacional, como observou Paulo Henrique Martins (*on line*):

Com muita frequência, ouve-se dizer que a década de 1980, no Brasil, foi uma “década perdida” (...) os anos 80, quando formulados nesses termos, estariam comprovando que a redemocratização do país não teria sido um avanço com relação à enorme dívida externa; foi a gota d’água que fez derramar ladeira abaixo toda a bolha de ilusões que tinha sido criada artificialmente em torno do “Brasil real”.²⁰

Intrigas

Voltando da festa, o conflito entre as irmãs fica evidente, e elas retomam a ação. Marilena afirma que o carnaval acabou e que pretende Osmar só para ela. Lara deixa igualmente claro que não vai desistir. Mesmo que as duas personagens voltem ao primeiro plano nessa cena, suas razões e necessidades não são reveladas. As diferenças não demonstram que existem estratégias diferentes para conseguir o mesmo: construir a própria subjetividade. Também no nível do trabalho da câmara é realçado novamente que elas são diferentes: a discussão das duas é visualizada em uma coreografia na qual atriz e *doublé* sobem a escada, permitindo ao diretor conseguir a perfeita ilusão de que são duas personagens discrepantes.

Sem conhecimento do conflito, Osmar mantém as tentativas de realizar sua fantasia, oferecendo duas gatinhas como presente às gêmeas. Marilena reage em defesa de seu objetivo e vai à oficina de Osmar para devolver as gatinhas, tentando fazê-lo perceber que ela não o quer dividir com a irmã, porque isso representa para ela um problema existencial: “não queria parecer com ninguém”. Osmar parece entender: “não fazia idéia”. Contudo, o medo de ser assassinada, articulado no folhetim, que indicava a dimensão da importância da própria subjetividade não aparece nem aqui, nem em outro momento da adaptação.

Quando Marilena volta para casa e revela a Lara o que fez, a irmã fica quase enlouquecida. É possível entender por que: Lara agora está em perigo de perder a possibilidade de afirmar sua subjetividade. Sua reação, entretanto, parece histérica porque também não é contextualizada nesse sentido. Para vingar-se pela devolução das gatas, Lara vai por sua vez à auto-escola de Osmar e, assumindo a identidade de Marilena, faz amor com ele. Essa alteração é obviamente uma diferença em relação ao folhetim, em que o primeiro contato sexual leva ao horror. Em outro contexto histórico, realça sobretudo a indiferença de Osmar, que deveria ser capaz de reconhecer as duas. Essa cena também serve, posteriormente, como pretexto a Marilena para se vingar e se defender.

20 Deve ser observado o fato de que a transposição temporal não é muito evidente ao longo do filme. Não existem indicações específicas, além da direção de arte.

No entanto, Marilena chega mais perto da realização de seu desejo de ter Osmar com exclusividade. O rapaz pede ao pai das gêmeas a mão de Marilena em casamento: "Quero casar com sua filha". A reação do pai evidencia que assim tão fácil não será resolvido o "problema" das gêmeas. Primeiro, ele demonstra novamente a atitude da Lei do Pai, negando às filhas uma subjetividade própria: "Qual delas?". Depois, adota posição mais radical, culpando Osmar por ter provocado a situação (a separação das duas), que não considera aceitável. Segundo o pai, Osmar deveria ficar com ambas. Essa posição é pouco credível dentro dos padrões da sociedade brasileira, mesmo que destaque o perigo das irmãs gêmeas. A narrativa parece novamente tomar emprestado do conto de fada, em que o pai anuncia o final horrível, preparando o *suspense* a respeito da maneira como o anunciado se procederá. Nesse ambiente fantástico, Osmar acaba por ser uma vítima do destino, porque o casamento com apenas uma das irmãs é uma maldição.

Final inevitável

Iniciam-se os preparativos para o casamento. Como no começo do filme, são confrontados novamente os mundos e as atividades das irmãs: enquanto Lara faz compras para dois vestidos (ela tinha insistido em fazer o vestido de noiva) e inicia seu trabalho, Marilena escolhe a louça da casa, preparando sua integração tradicional na Lei do Pai, como esposa.

A estratégia de Lara para também ficar com Osmar é revelada na próxima cena, em que Marilena ouve barulho à noite e vê Lara fazendo os dois vestidos. Além disso, ela descobre, por um comentário de Osmar, no futuro apartamento dos noivos, que ele a traiu com Lara. No local em que os noivos supostamente terão seu lar é também introduzida outra faceta de Lara. Ela demonstra a Osmar que está verdadeiramente apaixonada por ele e, melodramática, desenha com o próprio sangue um coração no chão da cozinha. É o único momento em que sua personagem ganha alguma dimensão devida ao sentimento verdadeiro.

De volta a casa, Marilena reage contra a ameaça de Lara, tomando as agulhas que usa para coser com o objetivo de envenenar a irmã. Sua ação tem os frutos esperados. Quando a futura noiva prova pela primeira vez seu vestido, Lara desmaia, envenenada. Antes de perder a consciência, comenta que "teria feito o mesmo". Fora uma guerra de vida e morte de ambos os lados. Osmar vem socorrê-la – uma cena densa que revela, mediante campo/contracampo entre as três personagens, a complexidade de sentimentos: culpa, medo e espanto, talvez amor de Osmar por Lara. Mas a ambigüidade dos sentimentos que a câmara produz é breve. Osmar permanece passivo, e a narrativa avança: Lara é levada ao hospital e Marilena se prepara para ir ao altar.

Quando os noivos entram no apartamento, o plano não deixa dúvidas: entram dois casais, um real e um no nível imaginário, pelo espelho. Novamente, o olhar da câmara assume uma posição que afirma os mitos do patriarcado, porque o espelho revela a suposta alienação do eu de si próprio e a ameaça da dupla imagem da mulher. Além disso, roteiro e direção privilegiam na última cena novamente a perspectiva masculina. Durante alguns longos minutos de *suspense*, Osmar espera a tímida Marilena que fora trocar de roupa. Quando Lara abre a porta, Osmar não desconfia. A personagem dele é tão cega, que só um coração de sangue no chão da cozinha abre seus olhos, no dia seguinte. O seu é o espanto do espectador. A câmara afasta-se e olha com grande distância para seu desespero depois de ter encontrado Marilena morta no guarda-roupa, assassinada pela irmã que, relaxada, fuma um cigarro num plano médio. Lara é mais um monstro, porém uma das poucas *femmes fatales* do cinema que sobrevive.

Conclusão

No folhetim é a insistência da personagem principal na igualdade das irmãs que faz de Osmar o autor do crime. Essa insistência é a suposta garantia do duplo prazer e, assim, da construção da subjetividade masculina dentro da *teoria do objeto*, porém revela sua insustentável incongruência por meio da responsabilidade de Osmar por seu próprio fracasso e o retorno do feminino. Essa leitura é mantida no desfecho do filme quando Osmar pede a mão de Marilena em casamento, porém, é expressa pelo pai.

Entretanto, a narrativa do filme muda o enfoque sobre a história, privilegiando as duas irmãs como personagens principais e trabalhando a partir da diferença entre elas, de sua individualidade. Mas essa estratégia de elevá-las a sujeitos autônomos causa efeitos contraditórios, porque a lógica da formação do sujeito masculino e da Lei do Pai é mantida: enredo e câmara fazem do espectador, na maior parte do filme, um aprendiz cujo prazer consiste em ser capaz de reconhecer essa diferença. Mediante seu posicionamento, ele acaba por ocupar a posição do pai, e essa posição representa a ordem simbólica porque possui a chave para a identidade das irmãs.

A narrativa do folhetim situa as personagens femininas à margem, e nem mesmo a insistência do filme na sua diferença e em manter o desfecho consegue recuperá-las dessa posição:

Medusa e a Estíngie, como os outros monstros antigos, sobreviveram inscritos nas narrativas dos heróis; nas histórias dos outros em vez de nas próprias; assim elas figuram ou marcam lugares – espaços ou *topoi* – pelos quais os heróis e suas histórias passam para encontrar seu destino e seu significado (...). Para nós, esses monstros assinalam a transposição simbólica do lugar no qual se encontram (...) limiar para os recessos internos da cave e do labirinto metafórico a fronteira simbólica entre natureza e cultura, o limite e o teste imposto ao homem.²⁷

27 De Lauretis, Teresa. *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984, p. 109.

Lauretis ficou inquieta quando observou que esse é o lugar da mulher na maioria das narrativas e perguntou se isso era definitivo: "Temos que concluir que todas as representações do desejo de sujeitos femininos são presas na correlação entre imagem e narrativa, na rede da lógica masculina edipiana?".²² A adaptação de *As Gêmeas* afirma que a representação feminina é capturada dentro da rede, não tendo, roteirista e diretor, conseguido dar uma solução à marginalidade da posição feminina presente no folhetim. As várias estratégias cinematográficas que manifestam a procura de um caminho diferente acabam por remitificar as duas mulheres como monstros contemporâneos.

É preciso especificar a problemática do desfecho que resulta, no folhetim, do retorno do Real como "alucinação" do protagonista Osmar, que vive o primeiro encontro sexual com uma única irmã, Marilena, como morte da mesma, devido à ameaça do outro. Para revelar essa morte a partir das protagonistas de um longa-metragem, foram procuradas motivações psicológicas para Marilena e Lara, e essas motivações, também marcadas pela diferença, caem em lugares-comuns e estereótipos.

A motivação de Marilena nunca é sustentada, porque o possível efeito da morte da mãe e a angústia de ter perdido a referência não são desenvolvidos. No caso de Lara, a motivação é óbvia demais, porém reduzida ao apetite sexual. Em apenas um momento cada uma delas ganha profundidade: Marilena quando percebe que conseguiu envenenar a irmã, e Lara quando revela a Osmar que o ama. Na maior parte do filme, seus motivos parecem irracionais e desmedidos. Reações como ciúmes e vingança, aliás, explicam suas ações e são o motor do enredo. Quase nada indica que seus desejos são existenciais porque garantem a subjetividade própria.

A *mise en scène*, quando resulta de referências a outros gêneros cinematográficos, usa tradições que estigmatizam igualmente as personagens. O olhar do *thriller* psicológico que observa Marilena saindo do Instituto de Biologia e a deixa assustada resulta na criação de *suspense*: quem está olhando e o que acontecerá? Porém – e lembrando que, de acordo com Pam Cook²³ o *thriller* funciona particularmente bem para normalizar a miscigenação –, é esse mesmo *suspense* que a faz vítima. Assim, a decisão de Marilena de ter um homem só para ela resulta de um momento de medo não contextualizado e irracional. O mesmo acontece com Lara, cuja representação de mulher fatal é emprestada do *film noir*, em que o protagonista masculino normalmente é confuso sobre o que está acontecendo na narrativa, e a mulher fálica e forte é representada como sexualmente armada e perigosa. Seu potencial de transgressora acaba por ter conotações puramente negativas. Lara também carece de situações em que se possa entender que ela precisa mesmo de Marilena para manter sua subjetividade.

22 *Ibid.*, p. 152.

23 Cook, Pam. "Duplicity in *Mildred Pierce*", in: Kaplan, E. A. (ed): *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.

É óbvio que existe no primeiro filme da dupla Soárez/ Waddington o propósito de intervir no espaço cultural e na realidade brasileira e que ele desenvolve várias contradições. Mas todas as críticas acima apresentadas não fazem de *Gêmeas* cinema rodrigueano. Ver nele uma “maravilhosa embalagem” resulta de um preconceito superficial e não de uma análise detalhada. Esse tipo de crítica ignora também que, além das contradições, existem vários elementos de transcodificação que enriquecem a história e atualizam o folhetim. Aqui devem ser lembrados a idéia original de realçar o ponto de vista feminino, a transposição para os anos 80 e o acréscimo de várias cenas, como a do carnaval e a do confronto das três personagens quando Lara desmaia, envenenada.

O desfecho é a questão mais complicada. Ele mantém o *interruptus* do folhetim, e Lara, a *femme fatale*, não sofre o destino, como afirma Linda Williams,²⁴ que o *film noir* reserva para ela: pagar pela transgressão e pagar por ter olhado. Pelo contrário, ela consegue afirmar sua subjetividade ao longo de todo o filme, mas só como estereótipo. Devido à fidelidade ao texto de Rodrigues, que não ultrapassa essa visão do feminino, a mulher permanece um enigma, uma espécie de Esfinge que lembra de novo, como descreve Lauretis,²⁵ o eterno dilema entre homem e mulher:

A Esfinge (...) é a enunciadora da questão do desejo, precisamente como enigma, contradição, diferença irreduzível à igualdade pelo significado do fato ou a um corpo fora do discurso: um enigma que é estruturalmente indefinido, mas articulado diariamente nas diferentes práticas da convivência.

A diferença sexual e os medos a ela relacionados são normalizados e naturalizados porque o filme de 1999 não se libera do folhetim o suficiente para realmente contar uma história do ponto de vista feminino. Na altura, o folhetim atualizou o recalçamento do feminino com uma personagem que reescreve o mito antigo de Édipo: Osmar é “punido” e enlouquece porque a insistência na mulher como outro/ou objeto já não leva mais ao conhecimento. Entretanto, pode ser relido.

Uma possível releitura da relação das gêmeas permaneceu na vontade de desenvolver uma perspectiva feminina, porque a narrativa se volta para a perspectiva masculina que pensa a relação humana como incapaz de ultrapassar a divisão entre eu e outro. Contudo, Benjamin,²⁶ entre outros, já oferece uma abordagem diferente do relacionamento humano, realçando o paradoxo da dependência do outro sem permanecer na objetivização do mesmo:

24 Williams, Linda. “When the Woman looks”, in: Doane, M.A.; Mellencamp, P.; Williams, L. (ed.): *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Maryland: The American Film Institute, 1984.
25 De Lauretis. *op. cit.*, p. 157.

Cada ser deseja ser reconhecido, porém quer manter ao mesmo tempo sua identidade absoluta: o eu diz, eu quero ter um efeito sobre você, mas eu não quero que algo que você faça ou diga possua efeito sobre mim, eu sou quem sou. Nesse encontro com o outro, o eu procura afirmar sua independência absoluta, mesmo quando a carência do outro e seu semelhante desejo interferem nessa afirmação.

Na tentativa de fazer uma leitura contemporânea do ponto de vista feminino, o filme fracassa porque lê o texto de Rodrigues de forma canônica e fiel, utilizando como resultado um discurso cinematográfico inadequado, inspirado no *film noir*, no *thriller*, no conto de fada. Teria sido mais interessante entrar em diálogo com a obra de Nelson Rodrigues e, se preciso, transgredir o mestre da transgressão.

Bibliografia

BAZIN, André. *Adaptation, or the Cinema Digest*, in: NAREMORE, James: *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers, 2000.

BENJAMIN, Jessica. *Shadow of the Other: Intersubjectivity and Gender in Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993.

_____. *Recognition and Destruction: An Outline of Intersubjectivity*, in: *Like Subjects. Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*. New Haven: Yale University Press, 1995.

COOK, Pam. "Duplicity in *Mildred Pierce*", in: KAPLAN, E.A. (ed): *Women in Film Noir*. London: British Film Institute, 1980.

MENDONÇA FILHO Kleber. "Nelson Rodrigues encontra-se com Hitchcock" (on line): www.2.uol.com.br/JC_2000/2801/cc2801f.htm (28.02.2003).

HALL, Stuart (ed). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications, 1996.

HAYWARD, Susan. *Key Concepts in Oriama Studies*. New York: Routledge, 1996.

HEINRICH, Klaus. *Arbeiten mit oedipus*. Dahlemer Vorlesungen (1972) Berlin: Stroemfeld/ Roter Stern, 1993.

KAPLAN, E. Ann. *Women & Film. Both Sides of the Camera*. London: Routledge, 1983.

LACAN, Jacques. *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*. Paris: Editions du Seuil, 1973.

MAGALDI, Sébato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MARTINS Paulo Henrique. *O mito da década perdida*. (on line): www.servico-public.com/complexo/nao/part8/12.html.

MULVEY, Laura. "Visual pleasure and narrative cinema". In: *Screen*, Vol. 16, Nº 2: 6-18.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ORIOLHO Luiz Zanin. "Nelson Rodrigues no Cinema", (on line): www.estado.estado.com.br/edicao/pano/00/02/19/ca2827.html (28.02.2003).

26 Benjamin, Jessica. op. cit., 1995, p. 111, nota 8.

RODRIGUES, Nelson. "As Gêmeas", *in: A vida como ela é...* São Paulo: Companhia das Letras, 1992: 44-47.

SILVERMAN, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge, 1992.

TOLENTINO, Eduardo. "Depoimentos". (*on line*): www.nelsonrodrigues.com.br/home_canal.asp?cod_canal=168 (28.02.2003).

WILLIAMS, Linda. "When the Woman looks", *in: DOANE, M.A.; MELLENCAMP, P.; WILLIAMS, L. (ed.): Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Maryland: The American Film Institute, 1984.



Renato Cohen, memória afetiva 1.0

Lucio Agra*

Quando aceitei o amável convite da *Cincinittas* – por intermédio de minha amiga de muitos anos Sheila Cabo – para que escrevesse esta modestíssima introdução ao texto de Renato Cohen, não tinha dúvidas de que dali viriam belas descobertas. Tem sido assim desde que nosso querido amigo nos deixou de forma súbita. Ainda em seu velório, no triste outubro do ano passado, Eliane, sua esposa, dizia que sua morte repentina era mais uma das surpresas, das “peças” que Renato nos pregara. Cada nova página que abrimos, cada texto inédito que relemos, é um encontro inesperado.

Feli, durante as férias, *Performance como linguagem*, seu primeiro livro,¹ princípio pioneiro de uma discussão que certamente receberá desenvolvimentos futuros. Em sete para oito anos de convívio intenso com ele, raras vezes pude perceber a extensão das questões que vinha abarcando, em tão pouco tempo. “Performance e telepresença” é um esforço de resumo delas. Peço licença, porém, ao leitor – e também desculpas antecipadas –, mas não vou comentar diretamente o texto: apesar de passados alguns meses de sua morte, a memória afetiva tende ainda a predominar.

Antes de conhecer Renato, ouvia falar de seu trabalho pelos entusiasmados comentários de várias pessoas, entre as quais destacam-se Jerusa Pires Ferreira e Boris Schnaiderman. Sabendo de meu interesse pelas vanguardas russas dos anos 20,² eles diziam sempre que eu precisava conhecer o jovem diretor que montara *Vitória sobre o Sol* no subsolo empoeirado e úmido do Centro Cultural São Paulo, mais conhecido como Centro Cultural Vergueiro. Por algum motivo que me escapa, embora estivesse sempre muito ligado em tudo que circundava esse tema, tinha perdido esse espetáculo.

Um dos textos antológicos da vanguarda russa, *Vitória sobre o Sol* teve, no teatro, efeito comparável ao de *A Sagração da Primavera* na música. Todavia esta última representava, dentro da cultura russa, uma forma de espetáculo que *Vitória* vinha ultrapassar. Enquanto a música de Stravinski e a coreografia de Nijinski com os *Ballets Russes* de Diaghilev apavoravam a França em 1913, a Rússia enfrentava experimento muito mais ousado, com cenários e figurinos de Kasimir Maliévitch, música de Mikhail Matiúshin, prólogo de Velimir Khlébnikov e libreto de Alexei Krutchónikh. Em suma, a fina flor da nova geração dos assim chamados artistas do “cubofuturismo” russo, que deixavam para trás o simbolismo *fin-de-siècle*, paradigma estético da *Sagração. Vitória* faz surgir, no seu auge, a

* Lucio Agra é poeta, performer, professor, doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, pesquisador de temas relacionados à vanguarda, performance e tecnologia; professor da Faculdade de Comunicação da FAAP e da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC, ambas em São Paulo; autor de *Selva Bamba* (poemas, 1994) e *História da Arte do Século XX – idéias e movimentos* (ensaio, 2004). Site: www.geocities.com/agrarky.

1 Cohen, Renato. *Performance como linguagem* SP, Perspectiva, col. Debates vol. 219, 1989.

2 Tive o prazer de ter Boris, Jerusa e Renato em minha banca de doutorado. O Núcleo de Poéticas da Oralidade, incansável iniciativa de Jerusa, no âmbito da pós de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, tinha Renato como interlocutor permanente. Sua morte não interrompeu a fertilidade desse diálogo.

protodadaísta poesia *zaum*, ou “transmental”, experimento de desestruturação da palavra poética, levada até os “fonemas sinusoidais da língua”, na expressão de Haroldo de Campos.³ Mais ainda: de acordo com o próprio Malevitch, *Vitória* marca o momento exato em que aparece a imagem fundante do Suprematismo, o *Quadrilátero negro sobre fundo branco*. O movimento seria lançado na exposição “0.10”, em 1915, também conhecida como “última exposição futurista”. Este quadro é a não-figura, o ícone máximo da abstração moderna. Como o vaso de Duchamp ou a primeira abstração de Kandinski, é um daqueles *turning points* da arte moderna.

Quem seria, pois, o ousado diretor que tomara para si a tarefa tão imensa de arrancar esse espetáculo do passado das vanguardas russas para o contexto brasileiro?

Somente há um ano pude ver uma das importantes credenciais da carreira de Renato, em um registro feito na época. Trata-se de “*Magritte – espelho vivo*”. Confesso que nunca fui um grande admirador do Surrealismo. Sabe-se, por outro lado, o quanto Magritte pode ser visto como um dos mais singulares “membros” do movimento. Converteu-se, não obstante, em uma das faces do Surrealismo mais freqüentemente mencionadas. Um “tema” difícil, enfim. Mas quando se assiste ao que Renato fez de Magritte, e se pensa no momento em que fez, fica mais fácil entender por que foi tão elogiado e mesmo recebeu prêmios com um espetáculo de vanguarda, coisa realmente incomum (Prêmio Revelação do Ano – Inacen).

O incomum, porém, era o campo de ação de Renato. Parece que ele só se sentia bem em um lugar como esse. Na altura que o conheci, ainda não tinha visto nada seu, mas ao deparar com sua figura tive a dica do que viria: em uma das mãos, as contas do colar *malá* rodavam continuamente; na outra, enquanto ouvia alguém falar, a caneta preenchia folhas e folhas de papel sulfite com rascunhos e desenhos que se propagavam em todas as direções. De tal forma esses escritos são fabulosos, que alguns ele mesmo os reproduziu em seus dois livros; outros têm sido usados como referência de seu trabalho. É o caso das notas e pequenas figuras que compõem um início de *storyboard* para a cena *HA*, baseada no *Hagoromo de Zeami*, traduzido por Haroldo de Campos e que seus alunos do projeto final de *performance*, da Graduação em Comunicação das Artes do Corpo, da PUC-SP, estavam preparando, sob sua orientação. Foram seus órfãos artísticos imediatos. Conseguimos, enfrentando a dor da morte do amigo e nossa natural perplexidade, levar aquele projeto até o fim, com êxito surpreendente. Junto com Naira Gotti (orientanda de Renato no doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC-SP), Samira Brandão (atriz do espetáculo *KA*, do qual falarei adiante) e João André Rocha (também ator

3 Campos, Haroldo de, “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, in *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva, 1969. A expressão é empregada em referência às invenções sonoristas do alemão Kurt Schwitters, mas é também perfeitamente aplicável ao *zaum* de Khlebnikov.

do mesmo espetáculo e grupo), todos professores da equipe que Renato criara no curso, fizemos o grupo chegar a bom termo, em dezembro de 2003, cancelando seu desejo e, creio, honrando sua memória pelo caminho que ele mais amava: a cena experimental.

Renato é a única pessoa hipertextual que já conheci. Se for possível pensar nisso como uma ontologia, seu modo de ser/ existir definitivamente operava em multiníveis. Era o que garantia sua imensa capacidade de ligar gente de todas as procedências. Foi assim que fui parar na *Máquina Futurista*, trabalho intermídia, realizado na mostra Arte e Tecnologia do Itaú Cultural (1997).⁴ A partir dali fui integrado ao convívio de pessoas como Arthur Matuck, Arnaldo Mello, Lali Krotozinsky, Samira Brandão, Rogério Borovik, Vanderlei Lucentini, Otávio Donasci, Ricardo Karman, Wilson Sukorski, Lívio Tragtenberg. Com todos acabei trabalhando, em um momento ou outro. Nem todos são da mesma geração, mas sua generosidade impedia que nos visse como pessoas distantes no tempo. Acolheu, em seu curto período de vida, todos os tempos que pôde, tratando-os com a mesma atenção.

Essa generosidade traduzia-se na tremenda confiança que depositava nos amigos. Em 96 eu vivia um momento particularmente conturbado, com a recente mudança para São Paulo e a perspectiva de uma estada de três meses em um país distante. Mas mal voltei da Alemanha, em 97, e ele já estava a postos, convocando-me para participar de um acontecimento histórico da estatura daquela exposição no Itaú. Lembro-me de minha assustada inexperiência, o corpo coberto de aparatos eletrônicos, cabos, câmera, microfones, registrando uma teleconferência envolvendo mais de 20 países (o evento *Global Bodies*), via internet, temerária tarefa para máquinas da época, Pentiums com 64 Mb de Ram, no máximo, e acesso discado.

Velimir Khlébnikov, o genial poeta russo, um dos mais originais do mundo, que viajou seu país inteiro em condições muitas vezes precaríssimas, em trens de leprosos, com um saco de papéis como única bagagem, era um dos autores de eleição de Renato. Por isso, quando foi convidado para dirigir o projeto final da Unicamp em 98, logo surgiu a proposta de partir de um texto-experimento do poeta russo do início do século 20: *KA*, espécie de novela épica, traduzida entre nós por Aurora Bernardini.⁵ Apresentada no Museu Ferroviário de Campinas,⁶ a "peça" cumpriu temporada durante todo o segundo semestre daquele ano, sempre com casa cheia, fato inédito, talvez, na própria história do teatro de vanguarda, naquela cidade. Vem dessa época um dos mais importantes desenvolvimentos do trabalho de Renato, esboçado anteriormente: o interesse pelo xamanismo e pelos rituais. Essa dimensão, associada à

4 (<http://www.pucsp.br/~cos-puo/budette/>).

5 Khlébnikov, V. *KA*, São Paulo, Perspectiva, col. Sgnos, vol. 5, 1977, tradução de Aurora Bernardini.

6 (<http://www.iar.unicamp.br/~projka/>).

performance, não só é o aspecto mais lembrado pelos profissionais do meio que conhecem e reconhecem seu trabalho, como também é certamente uma de suas mais originais contribuições.

No ano seguinte, *Dr. Fausto liga a luz*, tradução premiada de Fábio Fonseca de Melo para o texto de Gertrude Stein, foi a escolha; não estive tão próximo desse trabalho como do anterior. Talvez um certo cheiro ruim de enxofre. Mas o grupo manteve-se junto, adotando o nome do experimento anterior (K4), de grande êxito. E eu cada vez mais admirava sua imensa capacidade de agregar talentos e magnetizar relações produtivas. Quem esteve próximo dele conhecia seu hábito de dirigir até durante o espetáculo. Nem todo iluminador ou sonoplasta conseguia lidar com tamanha tendência ao processual. Mas o resultado sempre era impressionante. Como também o eram suas escolhas textuais, musicais e de ambiências. Não receio dizer que ainda estou apre(e) ndendo tudo o que o vi fazer.

Na virada do século, Renato levava adiante o trabalho de orientação do projeto final de *performance*, cuja filosofia ele estabeleceu e consolidou no Curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP. A nova década deu-lhe a oportunidade de ver que seu trabalho de abertura de trilhas surtira efeito no Brasil inteiro. Viajava bastante, por conta da repercussão de seus livros, incluindo agora o segundo, *Work in progress na cena contemporânea*.⁷ Cumpria inúmeras tarefas junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC; além de dar aulas, orientava na linha de pesquisa em tecnociência, freqüentava o Núcleo de Poéticas da Oralidade de Jerusa Feres Ferreira e vivia nos convocando, a mim e a ela, para pormos em funcionamento um outro projeto pelo qual se apaixonara: a revista web *Borda*. Infatigável, ainda encontrava tempo para dedicar-se a memoráveis trabalhos junto à Cia. Ueinz formada por “atores especiais” do Hospital-Dia “A Casa” (atualmente autônomos). Isso mereceria um ensaio à parte, por sua amplitude. O nome do grupo nascera de sua sugestão, originalmente o título de uma peça de Khlébnikov.

Já em 2002, quando completei um ano pertencendo à sua equipe no “Artes do Corpo”, formamos a primeira turma de *performers*, cinco cenas diferentes, de Artaud a Oswald de Andrade, de teatro *trash* a idiossincráticos trabalhos-solo.⁸ Ainda não consigo pensar em outra pessoa que conseguisse abarcar tanto.

Naquele mesmo ano, durante 12 horas de um sábado de novembro, acompanhei a maratona que comandou – e também dela participei – no Sesc Vila Mariana, o evento Constelação. Sempre me lembro disso com um certo sentimento de que se tratou de um réquiem. Para o evento, ele chamou todos os amigos. Transmitiu nossos sons e imagens para o mundo. Convidou e conectou amigos do exterior, como Johannes Birringer. E ele mesmo, fato inédito, performou. Pediu que eu escrevesse em sua testa o

7 Cohen, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*, São Paulo, Perspectiva, 1998.

8 (http://geocities.yahoo.com.br/prof_lucio/acindex.htm). No meio da 2002, o segundo e o último ano do curso ocuparam o Teatro do Centro da Terra em maratona de *performance* que avançou pela madrugada.

neologismo russo *besmiértie* (futuristas), como fizera na última montagem em que seu rosto aparecera, a *Vitória sobre o Sol*.

A peça do quarteto genial russo, na verdade uma "ópera", era a narrativa da luta dos homens para provocar um eclipse do sol e varrer o racionalismo iluminista e o despotismo esclarecido da face da terra, e abrir o caminho para os "solvietes" – na expressão feliz de Décio Pignatari. Renato Cohen foi um desses ousados artistas que lançam seus gestos aos "camaradas futuros".

Cronologia das performances e espetáculos de Renato Cohen

1981 – *happenings* "no âmbito escolar" com base nos textos *O teatro e a peste* e *O teatro e a metafísica*, de Antonin Artaud

1982 – início de estudos com Luis Roberto Galizia, animador cultural do recém-criado Sesc Fábrica da Pompéia

1983 – *Moura Bruma*, *performance* – curso de L. R. Galizia; *Dr. Jericko em performance* – FAU e ECA/USP

1984 – *Taró-Fota-Ator*, *performance* (diretor e ator) Madame Satã

1986/88 – *Espelho Vivo* – *projeto Magritte* (roteiro e direção)

1990/93 – *Sturm und Drang* – *Tempestade e Ímpeto* – (roteiro e direção) Parque Modernista – grupo Orlando Furioso

1996 – *Vitória sobre o Sol* (livre adaptação do texto de Khlébnikov/Krutchônikh e direção) – Centro Cultural São Paulo, Vergueiro

1997 – *Máquina Futurista* (instalação, *performance*, *website* e *workshops*) criação coletiva sob sua coordenação – exposição Arte e Tecnologia – Itaú Cultural

1998 – *KA* (adaptado de obra homônima de V. Khlébnikov, trad. Aurora Bernardini) – Museu Ferroviário de Campinas – grupo KA

1999 – *Dr. Faustus liga a luz* (Gertude Stein, tradução de Fábio Fonseca) – Instituto Goethe e Centro Cultural São Paulo – grupo KA

2002 – coordenação da área de *performance* da graduação em Comunicação e Artes do Corpo; orientação específica do projeto final *Corpos Cósmicos*

2002 – coordenação do projeto *Constelação* – *performance* telemática

2003 – *Hiperpsique* (texto coletivo) Sesc Pompéia – Grupo Mídia KA

2003 – *Transmigrações* (homenagem póstuma) Galeria Vermelho – Grupo Mídia KA

Obs: Essa relação refere-se apenas às cenas apresentadas em São Paulo; a partir da segunda metade da década de 1990, Renato também trabalhou constantemente na Companhia Ueinz, realizando os espetáculos *Daedalus*, *Gotham SP* e outros, em vários espaços da cidade, entre eles o Teatro Oficina, onde fez uma de suas raras atuações, sob a *persona* de uma múmia.



Performance e telepresença - comunicação interativa nas redes

Renato Cohen*

Investigação sobre os novos estatutos da comunicação e da performance no âmbito das redes telemáticas e dos novos mídia de interação. Estão em causa o estudo da telepresença e os diversos agenciamentos do corpo e da presença nas passagens da interface orgânica para a virtual. São nomeadas tipologias de interação que induzem as categorias do corpo extenso, corpo híbrido, hipermédia, criação de ambientes e interferências e *performances* em tempo real.

Como praxis são analisados dois eventos de curadoria: *Constelação* (Sesc-SP, 2002) e *Hyperpsique* (2003), eventos que propõem interescrituras, criação colaborativa e interatividade com os usuários da rede. Nessa ordem, são estudadas as narrativas hipertextuais, a "comunicação fractal" e os novos operadores da cena e da *performance*.

Performance, redes telemáticas, contemporâneo

1. Arte Performance e as Passagens Contemporâneas

O advento de novos suportes tecnológicos com a presença das redes telemáticas (web-internet), dos extensores do corpo e da mente nos novos meios digitais promove outras relações de presença, mediação e relação com a escala dos fenômenos.

A recém-nomeada tecnocultura e as navegações pelo universo *cyber* (Gibson) – das redes virtuais – colocam o interator contemporâneo em novas relações de espaço, tempo, presença, memória. Estão em causa as estruturas hipertextuais, a comunicação em telepresença, os ambientes multiusuários e a possibilidade de performance com audiências refratadas no tempo e no espaço.

Navegando em suportes hipermédia, por ambientes imersivos, os interatores contemporâneos recuperam a idéia de "tempo real" em contraposição ao tempo simbólico do espetáculo. Os novos dispositivos performáticos promovem outros agenciamentos em que o paradigma da simulação e da interatividade desconstrói os modelos cênicos da representação operando a comunicação *on-line* com o evento.

As redes da internet – na nova revolução telemática – dão voz e interatividade aos interatores, que passam a ser sujeitos de uma cena

* Renato Cohen foi professor do Programa de Comunicação e Semiótica da FUC-SP e do Instituto de Artes da Unicamp, coordenava o Núcleo de Estudos da Performance. Autor de *Work in Progress na Cena Contemporânea*, São Paulo: Perspectiva, 1988. Dirigiu o Grupo Mídia Ka de Performance e Tecnologia.

multiplicada, polifônica, e não meros receptores distanciados. O mundo sensorializado estende nossa pele e nossa consciência a todos os espaços da rede, tecendo os nós da "noosfera" e dos novos meios comunicantes.

A presença de novos suportes telemáticos, no contemporâneo, viabiliza demandas que se anunciam desde os anos 60: no âmbito da contracultura – as expressões da *body art*, da videoarte, da *videoperformance* buscavam transições e experimentações no corpo (como mídia primária) e em seus amplificadores e extensores nos mídias eletrônicos. Trabalhos inaugurais do grupo Fluxus, entre outros, permeiam as passagens entre o corpo orgânico e o vídeo, na via da arte conceitual. A partir dos anos 80, os novos mídias tecnológicos (*net-art*, *web-art*, arte-satélite) com dispositivos de mediatização, virtualização e telecinagem da presença passam a impor outras direções às experiências radicais da *performance*: Johannes Birringer¹ nomeia um novo espaço monádico de performance – a sala telemática (espaço físico computacional, sensorializado) recebendo *inputs* em tempo real – em contraposição à sala instalação, remetida às artes plásticas. Em sua criação *Véspucci* (1999),² *performers* e cantoras líricas atuam com sinais e dados – que chegam em tempo real – e roteiros e cenários permutados na rede. Banco de dados em Cd-Rom colocam o público interator em contato com todo o hipertexto da criação, num eixo paradigmático, e não apenas no eixo da seleção do criador clássico.

As telas digitais, de cristal líquido, os espaços da *cave*, os artistas plugados e sintonizados na rede passam a substituir os espaços materializados das Artes Plásticas. Certamente, as artes computacionais, com as redes, promovem uma mudança de paradigma na arte e na comunicação, preconizada no moderno e materializada no contemporâneo, colocando o usuário-interator "dentro" da cena, experienciando o processo em sua totalidade: como define Artur Matuck, o interator estará navegando ou circuitando um dispositivo criado por um metaartista (*Media Design*) muitas vezes dispondo dos mesmos dados e parâmetros desse construtor.

Essa totalização das artes em códigos, visuais, sonoros, legíveis e táteis, tem sua gênese nas idéias da *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), sugerida por Richard Wagner, que propõe partituração e sincronia dos signos artísticos, incorporando a cinética, a visualidade, o uso de simultaneidade e as arquiteturas do texto. Essas operações foram realizadas com exuberância na cena moderna e performática de Robert Wilson, entre outros, cuja ópera minimalista *Einstein on the Beach* (1976) operava essa superposição de códigos sob o signo da disjunção entre o corpo, a voz e a imagem.

1 Em Birringer, Johannes. "Contemporary Performance/Technology". *Theatre Journal*, 51, pp. 361-381, 1999.

2 *Véspucci* (Direção Johannes Birringer, 1999), Dallas, USA, Alien Nation Co.

A arte *performance*, desde a modernidade, tem sido, por natureza, a arte de revolução de suportes, operadora dos trânsitos entre o corpo, o conceito e a mediação.

No contexto contemporâneo, a “performance” (experimentação) contrapõe-se aos paradigmas da representação: aos espaços auráticos da cena (edifícios-teatro, museus) contrapõe-se o espaço vivo das ruas, dos galpões, dos domínios da rede (*Web-Art*). À recepção passiva da obra nomeia-se o interator. À conhecida equação cênica texto-público-atuante, matriz do teatro, interpõe-se, na *performance* uma cena descontínua, amplificada, operada em espaços-tempo simultâneos, com outros níveis de presencialidade: Karen O'Rourke performa, ao vivo, em telepresença para platéias de outros países. Eduardo Kac (*Time-Capsule*) implanta *chips* em seu corpo – metáfora de memória, subjetividade e da sociedade de controle.

Fabian Wagminster, no encontro *Repercute – Reflexiones sobre Performance, Cultura y Tecnologia*, recentemente realizado em Los Angeles e de que participamos (ver: <http://www.aliennationcompany.com/projects/repercute.htm>), aponta a similaridade entre a arte digital e a arte *performance* pela efemeridade dos eventos, pelo aporte da arte conceitual e dos campos de imanência,³ por seu caráter imaterial, desenhando rastros, cartografias de processo em seus agenciamentos.

O aporte das novas tecnologias que amplificam os mecanismos de mediação, virtualização e refração da percepção, e captação de códigos sensíveis que demarcam tempos, espaços, corporiedade vão legitimar uma série de experimentos, eventos – da ordem de uma cultura das bordas – que passam a se inscrever no campo da cultura.

A questão que se propõe na arte da *performance* é a de uma mediação e intervenção nos planos de realidade, superando os limites entre os campos do real e da ficcionalidade, entre sujeito e receptor da obra, dando complexidade e polissemia à produção do evento, que passa a ser culturalizado.

Esses novos espaços dramáticos, advindos da *performance* e conquistados na modernidade, na égide do relativismo, de uma nova estética das intensidades, do ultra-realismo, operam no trânsito das artes, dos corpos-instalados, das palavras amplificadas, dos primeiros suportes eletroacústicos. A *performance* instala-se como arte híbrida, ambígua, oscilando entre a plena materialidade dos corpos e a fugacidade dos conceitos.

Nessa direção, a *performance* contemporânea – mediada por novos suportes – reinstaura a capacidade mitificadora e a demanda por produção de novo sentidos que se somam a essas sintaxes vertiginosas. Há um

³ Imanência no sentido utilizado por Gilles Deleuze (*O que é a Filosofia*, Ed.34) como criação de campos de sentido e materialidade na cena e no evento.

retorno ao “tempo real”, tempo da experiência, tempo do contato – mesmo que virtualizado – entre múltiplas possibilidades de subjetivação. Da mesma forma, a *performance* como arte sintática e de mediação, por natureza, cria operadores que articulam as novas relações entre homem e seus extensores maquínicos, sejam eles avatares (ver Victoria Vesna <http://vv.arts.ucla.edu/>), corpos híbridos (ver Stelarc <http://www.stelarc.va.com.au/>) ou telepresenças.

Os novos mídia telemáticos introduzem à cena as potencialidade de mediatização e virtualização, alterando e estendendo nossas percepções de corpo, presença e acontecimento. Retomando operações já presentes no teatro moderno, como a busca de um corpo hibridizado ou “pós-humano”,⁴ a *performance* retoma o *leit-motiv* das relações homem máquina: na rota das sur-marionetes de Gordon Craig, nas utopias futuristas de Khlébnikov, Shlemmer e El Lissitski, que intentam um corpo que atravesse os médiums (Khlébnikov fala de uma linguagem mediúnica, o *zaum*) e ultrapasse os limites do corpo físico.

A questão central da arte da *performance* – busca de mediação e intervenção nos planos de realidade, superando e criando ambigüidades aos estatutos do real e do ficcional – está amplificada pelos novos mídia tecnológicos.

No campo da virtualidade, trabalhos de telepresença como os de Johannes Birringer, colocando seu corpo pulsante, em tamanho real, para distantes platéias, em transmissões de rede, conferem vida e mistério a sua presença impalpável.

Essas novas arenas de performance consubstanciam espaços dramáticos sustentados pela noção de evento, de acontecimento, em contraposição aos espaços da repetição e reiteração de textos.

2. Performance e Mediação

Os novos suportes midiáticos vão propor outras linhas de investigação à *performance*: trabalhando corpos, bases de dados, comunicações, informações a distância, as operações transitam de forma heurística sob o novo paradigma da simulação-interação. São construídos, maquinicamente, sistemas de simulação, que reinterpretem dados e situações a distância. O paradigma da simulação, de certa forma, reitera o campo de representação, por trabalhar a referencialidade, porém opera o território da criação de realidades virtuais.

Fabian Wegminter, no evento Repercute – Ucla⁵ já nomeia o campo de “sistemas performativos” em que sistemas de computação e rede realizam a *performance* sem intervenção direta do interator humano: o exemplo citado era o de uma criação realizada em Buenos Aires, na qual

4 O performer australiano Stelarc constrói um corpo de próteses tecnológicas e defende a idéia da obsolescência do corpo humano físico.

5 Ver o site <http://www.aliennationcompany.com/projects/repercute.htm> (compilação de Johannes Birringer).

os dados corporais de transeuntes, captados por sensores, alimentavam e afetavam um banco de dados em Los Angeles que a partir desse *input* desenhava gráficos e palimpsestos. O experimento, de autoria de Mariano Sardón, aludia a um conto de Borges que diz que a presença, material está sempre desdobrada em outra dimensão. O belo experimento tangenciava, também, discussões éticas de captura de imagens e dados com desconhecimento dos envolvidos.

A partir dessas inferências podemos, preliminarmente, estabelecer uma pequena tipologia de trabalhos, com tecnologia, em que se experienciam diversos níveis de inter-relação entre os campos da *physis* e da *techné* nas redes telemáticas:

Corpos Estendidos – Termo utilizado para designar telepresença, presença viabilizada a distância para platéias segmentadas no tempo e no espaço. Proporciona níveis de interação simulada. Trabalha o real simulado no virtual e devolvido ao real (por exemplo, com um *performer*, em presença, na França, simulando seu corpo na rede e sendo apresentado, em tempo real, para platéia presencial no Brasil).

Corpos Híbridos – Trabalhos diversos, como os do Fura del Baus, de Stelarc, de Eduardo Kac, entre outros, com instalação de sensores e aparatos no próprio corpo, corroborando as inter-relações modernistas do homem-máquina. Nesse grupo a tecnologia não opera como campo tele e sim como corpo híbrido. A interferência se dá no corpo do *performer* e não a partir desse corpo. Essa operação pode estar conectada à rede com sensores comunicantes ou não.

Hipermidias – Prolongamento das pesquisas modernistas, de uso de máquinas e suportes eletrônicos, no campo digital, que opera outros níveis de memória e de criação de realidades visuais. As telas amplificadas de cristal líquido criam imagens que alcançam o estatuto da “hiperrealidade”, muitas vezes operando como cenários virtuais ou mundos imaginários projetados.

Nessa ordem inclui-se a maior parte dos trabalhos intertextuais e hipertextuais, criando redes de imagens-mundo, desde o cinema de Peter Greenaway até o recente trabalho do grupo teatral americano Wooster Group: em *Phedra* (Nova York, 2001) os *performers* têm suas coreografias e movimentos anunciados previamente em telas DVD, que projetam um devir corporal, em paralelo ao espaço textual e cênico de sua *performance*.

Denominamos hipermidia um sistema de vários suportes conectado às redes.

Criação de Ambientes e Interferências – *Performances* que operam com sinais, índices, rastreamentos de campos e corpos

sensorializados. Representam uma última geração de pesquisa, ao sair da representação icônica e trabalhar, majoritariamente, nas traduções indiciais. O grupo alemão Knowbotic Research realiza *performances* com entrada – *on line* – de sinais de tempo da estação alemã da Antártica ou com sinais do trânsito de Tóquio. Cria uma nova linhagem de *performance* que opera, em interação, com sinais ambientais, uma *performance* de *environment*. A americana Maida Whitters cria *performances* com sinais ao vivo da Nasa da aurora boreal em diversos pontos do sistema solar. Os brasileiros do Sci-Arts realizaram *performances* transformando sinais de trabalhos apresentados em salas simultâneas.

Performances em Tempo Real – Trabalhos na linha de espetáculo, na categoria de arte telemática, usando redes em tempo real, como *Vespucci*, de Johannes Birringer, cujos *performers* recebem, a todo momento, pela rede, *inputs* sonoros e visuais da Nasa, ou o recente trabalho do encenador americano Bob Wilson, *Monsters of Grace*, na linha denominada *Cyberstage* (<http://www.cyberstage.org/archive/newstuff/monsters.html>).

No Brasil, grupos como o Sci-Arts, obras como as de Tânia Fraga, Diana Dominguez, das *designers* Rejane Cantoni, Daniela Kutchat e a *performer* Ivani Santana produzem trabalhos de corpo sensorializado que operam em tempo real com o ambiente instalado, proporcionando varreduras de imagens, sons e realidades mediadas (ver - *Cp-era*, 2000).

Interescrituras – Trabalhos com realização de dramas e textos – em autoria compartilhada na rede.

Uma seqüência importante de trabalhos é a de hiperdrama (Michael Joyce) e construção compartilhada de textos na rede, com comunicação interativa entre autor-obra-interator. (Ver - *Twelve Blues*), http://www.eastgate.com/TwelveBlue/Twelve_Blue.html).

3. Eventos: Constelação e Hyperpsique

.....*Mantra Cósmico, Rede de presenças, a conectividade da net cria uma corrente de consciências, de sonoridades, de narrativas que são tecidas a distância. No espaço-tempo geodésico das 12h às 24h (horário SP) uma rede se constela criando uma geografia de 35 artistas e quatro cidades em link – São Paulo, Columbus (Ohio), Plymouth (UK) e Brasília. O Conceito é o do tempo real, do tempo epifânico e único. O espaço está aberto para a performance presencial e telemática. Espaço aberto para os interatores da rede e para os livre-depoimentos. Uma ação que tem seu peso na materialidade do corpo e sua leveza no deslocamento das imagens...* Renato Cohen (texto guia do site Constelação)

Constelação (Sesc, Mostra Ares e Pensares, nov/ 2002-<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/>) e Hyperpsique (Mostra Latinidades, Sesc Pompéia, agosto de 2003) são dois eventos distintos de telepresença e uso de redes em que se operacionalizam algumas questões tematizadas.

O evento Constelação, de que participei como criador e mediador, constituiu-se de rede *linkando*, em tempo real, quatro centros de irradiação (Sesc-São Paulo, Caixa Center-UK, Ohio Media Center-Columbus, EUA e Centro de Mídia-UnB), num período de 12 horas. Estavam previstas *performances* – para público presencial e na rede, algumas delas em interescritura entre dois centros –, bem como interação dos internautas dialogando com a seqüência de trabalhos.

As cenas eram apresentadas – em São Paulo – em três telões alimentados por *data show* – um primeiro amplificando a *performance* local, um segundo abrindo imagens em tempo real, que chegavam dos diversos centros, e um terceiro previsto para excertos dos internautas e que, na prática, acabou sendo disponibilizado, como poesia concreta, para amplificar o *chat* que se desenvolvia na tela do computador.

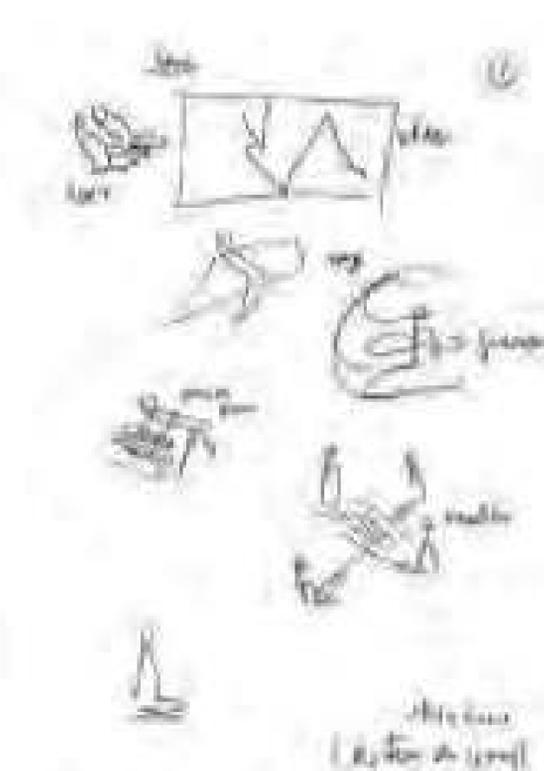
O dispositivo foi montado por Paulo Costa e operava os *softwares* de telepresença Windows Media Player 7.1, Quicktime Plauer 5/6, I Visit, além do tradutor Flash MX Player (o *design* da operação está disponibilizado no *site* citado).

Conceitualmente, o evento apropriava a idéia de tempo real, estendido na rede – com o horário “geométrico” das 12h às 24h (SP) como norte, e o uso de todas as seqüências de cenas criadas ao vivo, abertas a qualquer interferência, dialogismo e intertextualidade: o que percebemos foi uma grande polifonia visual, com *performances* apropriando-se de cenários e poéticas de outros artistas que chegavam pela rede. Não conseguimos receber áudio dos outros centros, o que alterou bastante o experimento. Trabalhamos com áudio e amplificação local. Em determinado momento, o *chat*-legível, que se desenvolvia num computador, foi colocado em telão para toda a platéia.

A extensão de tempo – aproximando-se do tempo de certos ritos que trabalham com o tempo expandido, em contraposição ao tempo agônico do cotidiano – a sensibilidade dos *performers*, aproveitando os elementos sinestésicos, amplificados, numa ópera de sentidos, e as sincroniidades que se operavam envolveram todos num campo mítico de ocorrências.

A seqüência de eventos, encadeados, e a entrada de diversos *inputs*, sonoros, visuais, verbais, criavam um campo de comunicação emergente, e, como curador, desempenhei a função de “direção de cena”, selecionando materiais que iam para os telões e encadeando os eventos.

Renato Cohen, storyboard



Registramos, a seguir, o roteiro dos trabalhos apresentados (a descrição completa e os *links* estão no *site* do evento), bem como dois *still*, do I-Visit, recebidos em Brasília e cedidos pelo grupo Corpos Informáticos (Direção: Bia Medeiros) que performavam de Brasília: as imagens vistas nessa tela eram semelhantes ao que projetávamos nos telões.

Roteiro – Constelação

Lali Kotozinski (São Paulo)

bailarina trabalha com dança e tecnologia, pesquisadora do Centro CallaStar (Inglaterra)

Johannes Birringer (Ohio Dance Centre)

artista hipermidia, diretor do AlienNation Co., coordenador do Centro de Mídia da Ohio Dance University, um dos pioneiros na arte telemática

Dança Telemática – Cyber Goal Keeper

Dança com sinais sonoros, visuais e interferências ao vivo de Ohio, EUA

<http://www.lalik.net>

<http://www.dance.ohio-state.edu>

<http://www.aliennationcompany.com>

<rtsp://128.146.187.3/osu> (canal de transmissão QuickTime)

Luisa Donati

web-artista e pesquisadora

Sinais de UK – Bauhaus

Sinais gráficos em tempo real – Calla Star, UK

<http://wawrwat.lar.unicamp.br/incorpos/index.htm>

<http://wawrwat.lar.unicamp.br/vemos...nosolham/index.html>

<http://wawrwat.lar.unicamp.br/euentrevoce/index.html>

Wilson Sukorski

músico eletroacústico de carreira internacional, desenvolve sistemas inteligentes de sonoridade

ZOUNDZ 2

Sonoridades telemáticas em suporte Flash/MP3

<http://www.lsi.usp.br/~sukorski/>

Bia Medeiros

Carla Rocha

Gla Mac Dowell

Viviane Barros

Cyntia Carla

Robiara Becker

Intervenção Telemática: Corpos Informáticos Brasiliaespectros@corpos

Performance enviada pela rede em tempo real

Corpos Informáticos: criação de *performances* em *net art*. Coordenado por Bia Medeiros, o Corpos é pioneiro em arte na rede no Brasil

<http://corpos.org/telepresence>

<http://corpos.org/telepresence2>

Lucio Agra

poeta, artista multimídia, professor da PUC-SP

Ursonate

Performance da *Ursonate* do poeta dadaísta Kurt Schwitters. Trabalho em multimídia, com interferência de animações virtuais

Participação: Vanderlei Lucentini e Rogério Borovik

<http://www.kurt-schwitters.com>
<http://www.abaforum.es/users/2010/110.htm>
<http://www.seroptimist.de/kshome.htm>
<http://www.bajazzo.com/blonk>

Grupo Neotao

Intervenção

Trabalhos diversos de arte computacional, mapas gráficos a serem dispostos na rede propondo interatividade com os internautas

Daniel Seda - VI / *web design*

Rogério Borovik - VI / *infografia / CG*

Paulo Costa - VI / *design / interatividade*

Participação: Carlos Eduardo Amadori (PUC-SP)

Artistas Internautas

Espaço de Depoimentos

Artistas diversos que ocupam o espaço democrático da rede e se apresentam como manifesto e depoimento pessoal (Artistas da Unicamp / PUC / Artes do Corpo)

Manifestação de Internautas: selecionados na rede

Depoimento: Gilberto Prado

Centro Midia

Ohio State University Johannes Birringer
 (coord.), EUA
 Oaila Star, UK
 Centro de Pesquisas Avançadas

Centros Nacionais e Internacionais

Artes Interativas, UK
 Centro Midia, UnB
 Comunicação e Semiótica, PUC-SP

O paradigma em operação era o da conectividade: as imagens remontam a um hipertexto, a um cinema polivisual, cada cena com seu fotograma em avanço. Algumas imagens já apareceram processadas pelos interatores (do I-visit), como a imagem da bailarina (Lali Krotzinski), na tela *ZZzzz*, que foi indexada pelo letrismo *Constelação* criada por este internauta.

O trabalho *Hyperpsique* com o grupo Midia Ka (direção Renat o Cohen), recentemente apresentado, opera o conceito de rede de interescrituras com os *performers* se apropriando de materiais, sonoridades e textualidades da rede internet como partitura de atuação: partindo da relação Midia-Medusa, a *performance* desenvolvia-se com roteiro predefinido e captação de imagens, em tempo real, da rede. O roteiro básico de *performance* estava apoiado no Web-Drama *Gramatron*, do ficcionista Mark América (ver <http://www.grammatron.com/>), uma alegoria das sociedades tecnológicas. Referências para o trabalho são materiais de Barbara Kruger, dos sites *Virtual CM*, entre outras.

A pesquisa *in progress* experienciou as relações entre a fisicalidade dos *performers* e a tela virtual, recebendo dados em tempo real, além de propor uma narrativa que atravessa gêneros, simulando repertórios da HQ, do *guignol* e do teatro de imagens.

Bibliografia

ATZORI, Paolo. "Extended-Body an Interview With Stelarc". *Digital Delirium*, s/d, pp. 195-199.

ASCOTT, Roy. "The A-Z of interactive Arts". *Leonardo Electronic Almanac*; n11, vol 3, nov 1995.

BIRNINGER, Johannes. "Contemporary Performance/ Technology". *Theatre Journal* 51, 1999, pp. 361-381.

_____. *Performance on the Edge: Transformations of Culture*, London-New Brunswick, Athlone-Continuum, 2000.

CANTONI, Rejane. *Realidade Virtual – Uma história da imersão interativa*. Tese de Doutorado/ PUC-SP, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Leibnitz et le Baroque*. Paris: Minuit, 1988.

GIBSON, William. *Neuromancer*. New York: Bantam, 1988.

JOYCE, Michael. "Storyspace as a Hypertext System for Writers and Varying Ability". *Hypertext* 91, N. York : Association for Computing Machinery, 1991, pp. 381-388.

LANDOW, George P. *Hypertext 2.0 The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

NOVAK, Marcos. "Transmitting Architecture – The Transphysical City". *Digital Delirium*, s/d., pp. 261-271.

PRADO, Gilberto. "Experimentações Artísticas em redes telemáticas e web". *In Interlab – Labirintos do Pensamento Contemporâneo* (org. Lucia Leão), São Paulo: Iluminuras, 2002.

Sites de navegação e pesquisa

<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/>
Curadoria: Renato Cohen

<http://www.aliennationcompany.com>
Curadoria: Johannes Birringer

<http://www.aliennationcompany.com/projects/repercute.htm>
Evento Repercute Curadoria: Fabian Wegminter / Texto: Johannes Birringer

<http://corpos.org/telepresence2/>
Grupo Corpos Informáticos

<http://www.ekac.org/interactive.html>
Eduardo Kac

<http://www.stelarc.va.com.au/>
Stelarc

<http://vv.arts.ucla.edu/>
Victoria Vesna

<http://www.grammatron.com/>
Mark Amérika

Tordos Americanos Miami, Macacos de Imitação Voam

O que pode o an-artista fazer quando a arte é deixada para trás? Imitar a vida como antes. Cair dentro. Mostrar aos outros como.

A não-arte mencionada na Parte I é uma arte de imitação. Ela é como-a-vida [*lifelike*]² e o "como" aponta para similaridades. Arte Conceitual reflete as formas de linguagem e método epistemológico; *Earthworks* duplicam técnicas de arado e escavação ou padrões de vento na areia; Atividades³ replicam as operações do trabalho organizado – digamos, como uma via expressa é feita; música de ruídos que reproduz eletronicamente o som da estática de rádio; exemplos de videotape de *Bodyworks* que se parecem com *close-ups* de axilas em comerciais de desodorantes.

Versões *ready-made* do mesmo gênero, identificadas e usualmente reclamadas por artistas como suas, são imitações no sentido de que a condição de "arte", atribuída a algo que não era arte, cria um algo novo que se ajusta ao velho. Mais acuradamente, ela foi re-criada em pensamento sem encenar ou construir uma duplicata física. Por exemplo, lavando um carro.

A coisa ou situação completa é então transportada para a galeria, palco ou salão; ou são publicados documentos e narrativas a seu respeito; ou a ela somos levados pelo artista atuando como guia. O praticante conservador estende o gesto de Duchamp de deslocar o objeto ou ação para o contexto da arte, que o classifica como arte, enquanto o sofisticado precisa apenas de aliados cômicos de arte, os quais carregam a classificação de arte *ready-made* em suas cabeças para aplicação instantânea em qualquer parte. Esses movimentos identificam a transação entre modelo e réplica.

Depois, o que quer que se pareça com o *Ready-made* é automaticamente outro *Ready-made*. O círculo se fecha: conforme a arte esteja designada a imitar a vida, a vida imita a arte. Todas as pás de neve nas lojas de utensílios domésticos imitam a de Duchamp no museu.

Essa recriação em arte de um questionamento filosófico e pessoal, as forças da natureza, nossa transformação do meio ambiente, e as experiências táteis e auditivas da "era elétrica" não surgem, como se poderia supor, de um interesse renovado na teoria da arte como mimese. Quer estejamos falando de cópias próximas, aproximações ou analogias, tais imitações não têm, de forma alguma, base na estética – e essa deve ser a sua posição. Mas tampouco é baseada num aprendizado sobre campos não familiares à arte, após o qual ela seria indistinta da política, manufatura

Revisão técnica de Ricardo Basbaum.

1 O texto *The Education of the Un-Artist, Part I*, publicado em *Concinnitas 4*, teve seu título incorretamente traduzido para *A Educação do Não-Artista, Parte I*. Como o próprio texto esclarece, Allan Kaprow elabora quatro senhas para os membros do clube da arte: *Nonart*, traduzida como Não-arte; *Antiart*, traduzida como Antiarte; *Art-art*, traduzida como Arte-Arte; *Un-art*, traduzida equivocadamente como Não-arte. A tradução mais adequada seria *A-arte*, ou *An-arte*, conforme adotamos agora na Parte II. Publicado originalmente em *ArtNews*, nº3, pp. 34-39, 1972. Traduzido a partir da versão publicada em Allan Kaprow, *Essays on the blurring of art and life*, Jeff Kelley (Org.), University of California Press, 1993.

2 O autor utiliza frequentemente a expressão *lifelike art* para se referir a um modo de se praticar arte que torna fluidas as fronteiras entre arte e vida. "O artista experimental de hoje é o an-artista. Não o anti-artista, mas o artista esvaziado de arte. O an-artista, como quer o nome, iniciou-se convencionalmente, como um modernista, mas a partir de certo ponto, em torno dos anos 50, começou a esvaziar seu trabalho de praticamente todos os elementos que pudessem fazer qualquer um lembrar de arte. O an-artista não faz arte real, mas o que chamo de arte como-a-vida [*lifelike art*], arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas." Allan Kaprow, *The meaning of life* (1990). (NFT)

3 *Activites* ou *Atividades* nomeiam uma forma de ação desenvolvida por Allan Kaprow logo após os *happenings*. As *Atividades* consistem geralmente em uma seqüência de instruções para serem executadas por participantes voluntários, sem presença de público. Em geral as ações envolvem gestos e movimentos cotidianos, trabalhados – individualmente, em duplas ou em grupo – de forma repetida, com modificações sucessivas. No texto *Nontheatrical Performance* (1976), Kaprow enfatiza o caráter não teatral das *Atividades*.

ou biologia. Devido ao fato de os não-artistas poderem ser intuitivamente atraídos para um comportamento mimético já presente nesses campos e também na natureza, suas atividades traçam um paralelo com aspectos da cultura e a realidade como um todo.

Por exemplo, uma cidade pequena, bem como uma nação, é uma versão ampliada de uma família nuclear. Deus e o papa são projeções adultas dos sentimentos de uma criança sobre a divindade de seu pai. A autoridade da Igreja, e do paraíso e inferno, na Idade Média ecoou nos trabalhos dos governos seculares de sua época.

A planta de uma cidade é como o sistema circulatório humano, com um coração e estradas principais chamadas de artérias. Um computador alude a um cérebro rudimentar. Uma poltrona vitoriana era feita na forma de uma mulher com anquinhas e usava, de fato, um vestido.

Nem tudo é antropomórfico. Máquinas imitam as formas de animais e insetos: aviões são pássaros, submarinos são peixes, Volkswagens são besouros. Eles também imitam uns aos outros. *Design* de automóveis, na linha longitudinal dos anos 30 e nos rabos-de-peixe dos 50, tinha o avião em mente. Utensílios de cozinha têm painéis de controle que se parecem com aqueles dos estúdios de gravação. Estojos de batom lembram balas de revólver. Pistolas de mercenaria, que disparam pregos, e câmaras de filmes, que abrem o disparador para filmar pessoas e cenas, têm gatilhos e formatos de armas.

Também os ritmos da vida e da morte: nós falamos sobre um mercado de ações ou uma civilização crescendo e declinando, como se cada um fosse um organismo vivo. Imaginamos a história da família como uma árvore e colocamos nossos ancestrais em seus galhos. Por extensão, a teoria ancestral da história ocidental propõe que cada geração reaja a seu passado imediato como um filho reage a seu pai. Uma vez que o passado reagiu ao seu passado, também, todas as outras gerações são similares.⁴

O mundo não humano também parece imitar: fetos de diferentes espécies parecem similares nos primeiros estágios de desenvolvimentos, ao mesmo tempo, que algumas borboletas de espécies diferentes são dessemelhantes quando jovens, mas parecem iguais na maturidade. Certos peixes, insetos e animais são camuflados para desaparecer em seu meio ambiente. O *modling-bird*⁵ imita as vozes de outros pássaros. As raízes de uma planta refletem seus galhos. Um átomo é um minúsculo sistema planetário. Tais comparações continuam aparentemente sem fim, diferindo apenas em grau e detalhe.

A inferência de que nosso papel pode ser o do macaco de imitação em vez de o do mestre da natureza não é segredo para os cientistas. Quentin Fiore e Marshall McLuhan⁶ citam Ludwig von Bertalanffy a respeito: "Com poucas exceções (...) a tecnologia da natureza supera a do homem – a ponto de a tradicional relação entre

4 Shapiro, Meyer. *Nature of Abstract Art* [A Natureza da Arte Abstrata]. *Marxist Quarterly*, janeiro-março 1937.

5 Pássaro canoro americano (*Amyus polyglottus*) (NT)

6 *War and Peace in The Global Village* [Guerra e Paz na Aldeia Global]. Nova York: McGraw-Hill, 1968, p. 56.

a biologia e a tecnologia ter sido recentemente revertida: enquanto a biologia mecanicista tentou explicar funções orgânicas em termos de máquinas feitas pelo homem, a jovem ciência da biônica tenta imitar as invenções naturais’.

Imitações desse tipo em ciência ou arte configuram tarefa que requer muitas ponderações. Até mesmo sua sabedoria cotidiana é profunda, algumas vezes se aproximando de testes e provas existenciais. Mas, quando se evidencia que as mais modernas das artes estão engajadas em imitações de um mundo que continuamente imita a si mesmo, a arte pode ser tomada como nada mais do que uma instância de um esquema maior e não como sua fonte primária. A obsolescência dessa instância não desacredita o impulso mimético, mas coloca em destaque o papel histórico da arte como uma disciplina isoladora num momento em que a participação é evocada. Deixar as artes não é o bastante para superar esse obstáculo: a tarefa, para si mesmo e para outros, é restaurar a participação no *design* natural por meio da emulação consciente de suas características não artísticas. O sentimento de que se é parte do mundo seria uma realização e tanto por si mesma, mas há um bônus extra: o retorno nunca é exato. Como eu disse, algo de novo surge no processo – conhecimento, bem-estar, surpresa ou, no caso da biônica, tecnologia útil.

Todo lugar como *playground*

Quando o an-artista copia o que está acontecendo fora da arte ou copia uma nem tão visível “natureza em seu modo de operação” (Coomaraswamy), isso não precisa ser um negócio grave e austero. Seria demais parecido com o trabalho. É para ser feito com gosto, humor, alegria: é para jogar-brincar [*play*].⁷

Jogar-brincar [*play*] é uma palavra suja. Utilizada no sentido comum de correr alegremente, fazer de conta e ter uma atitude livre de preocupações com uso moral ou prático, ela conota, para os americanos e muitos europeus, preguiça, imaturidade e falta de seriedade e substância. Ela talvez seja mais difícil de engolir do que *imitação*, com seu desafio a nossa tradição do novo e original. Mas (como se fosse para aumentar a indiscrição), intelectuais desde o tempo de Platão têm notado um elo vital entre a idéia de jogo-brincadeira e a de imitação. Além de seu papel sofisticado nos rituais, a imitação instintiva nos jovens animais e humanos toma a forma de jogo-brincadeira. Entre si, os jovens imitam seus pais em seus movimentos, sons e padrões sociais. Sabemos com alguma certeza que fazem isso para crescer e sobreviver. Eles, porém, jogam-brincam sem essa intenção consciente, aparentemente, e sua única razão evidente é o prazer que isso lhes proporciona. Assim, sentem-se próximos a e se tornam parte da crescente comunidade.

Para os adultos do passado, cerimônias de imitação eram jogos-brincadeiras que os aproximavam da realidade em seu aspecto mais sensível ou transcendente. Johan Huizinga escreve, no primeiro capítulo de seu valioso livro *Homo Ludens*,⁸

⁷ Nesta parte, o autor desenvolve sua argumentação a partir do termo *play*, que pode ser traduzido em português, em sua forma verbal, tanto por *jogar* como por *brincar*, ou ainda interpretar um papel e tocar um instrumento. Em inglês, *play* diferencia-se de *game*, por não envolver competição ou disputa, transmitindo a idéia de um *jogar desinteressado*, envolvendo prazer e alegria. Para facilitar a compreensão, *play* será traduzido por *jogar-brincar*, *game* por *disputar*. Quando houver dificuldade de compreensão ou tradução, o termo original virá entre colchetes. (NRT)

⁸ Johan Huizinga, *Homo Ludens* Boston: Beacon, 1955. O autor utiliza os diferentes significados da palavra *play* em inglês: “brincar”, “interpretar um papel”, “tocar um instrumento”, “jogar”. Escolhi a tradução que me pareceu mais adequada à frase. Porém, a escolha de *play* em vez de *roleplay* pode indicar o desejo por parte do autor de imbricar mais de um significado na frase. (NT)

que o "ato ritual" representa um acontecimento cósmico, um evento no processo natural. A palavra "representa", contudo, não cobre o significado exato do ato, pelo menos não sem sua conotação mais ampla e moderna; pois aqui "representação" é realmente a *identificação* do evento. O ritual produz um efeito que é então não tanto *mostrado figurativamente* quanto de fato *reproduzido* na ação. A função do ritual, portanto, está longe de ser meramente imitativa; ela faz com que os adoradores participem do próprio acontecimento sagrado.

No mesmo capítulo, registra:

Conforme Leo Frobenius aponta, o homem arcaico *interpreta* [*plays*] a ordem da natureza tal como impressa em sua consciência. No passado remoto, assim pensa Frobenius, o homem primeiro assimilou o fenômeno da vegetação e da vida animal e então concebeu a idéia de tempo e espaço, de meses e estações, do curso do sol e da lua. E, agora, ele *interpreta* [*plays*] essa grande ordem processual da existência em um jogo-brincadeira sagrado, dentro e por meio da qual atualiza novamente ou "recria" os eventos representados e assim ajuda a manter a ordem cósmica. Frobenius tira conclusões que vão ainda mais longe desse "interpretar [*playing*] a natureza". Ele a considera o ponto inicial de toda ordem social e também das instituições sociais.

Jogos-brincadeiras de representação são, portanto, tão instrumentais ou ecológicos quanto sagrados. Huizinga, logo após tecer comentários sobre Frobenius, cita as *Leis*, de Platão:

"Deus sozinho é digno de suprema seriedade, mas o homem é o brinquedo [*plaything*] de Deus, e essa é sua melhor parte. Portanto, cada homem e mulher deveria viver a vida de acordo e jogar [*play*] a mais nobre das disputas, e ter uma mentalidade diferente do que são no presente". [Platão condena a guerra e continua] "A vida deve ser vivida como jogo-brincadeira, brincando de certas disputas, fazendo certos sacrifícios, cantando e dançando, e então um homem será capaz de ganhar as graças dos deuses e defender-se de seus inimigos, e vencer a competição."

Huizinga prossegue perguntando: "Até que ponto tais atividades sagradas conduzidas sob a forma de jogos-brincadeiras [i.e. formas miméticas] também são conduzidas sob as atitudes e o espírito do jogo-brincadeira?".

Ele responde: "Jogo-brincadeira genuíno e espontâneo também pode ser profundamente sério... A alegria inextricavelmente ligada ao jogar-brincar pode transformar-se não apenas em tensão, mas em exultação. Frivolidade e êxtase são os pólos gêmeos entre os quais a brincadeira se move".

Esportes, festejos e festas em feriados (dias santos) não são menos sagrados por ser divertidos.

Tem sido bastante e freqüentemente observado que hoje em dia nós não temos mais rituais sagrados que sejam, mesmo remotamente, de representação, e, portanto, propiciatórios, função que ninguém pode observar, muito menos

sentir. Apenas em esportes como surfe, corridas de motocicletas e salto de pára-quedas, em protestos sociais como os *sit-ins*, e em apostas contra o desconhecido como pousos na lua nós nos aproximamos não oficialmente deles. E para a maioria de nós essas experiências são adquiridas indiretamente, via televisão. Delas participamos sozinhos, imobilizados.

A atividade imitativa dos adultos modernos descrita antes é provavelmente instintiva, como a de uma criança. Como a das crianças, ela também vai de um aspecto inconsciente, como suponho que foi a 'feminilização' do mobiliário na era vitoriana, a um aspecto deliberado e consciente, como no caso de certos artistas e cientistas de hoje em dia. Mas no geral ela é aleatória e ocasional, uma função especializada de profissões preocupadas com outros assuntos. O projetista de um submarino atômico não pensa que ele é Jonas fazendo uma baleia para si mesmo, mesmo sabendo que seus predecessores estudaram baleias e peixes, assim como sua aquadínâmica. O construtor de um foguete Apollo pode estar familiarizado com o popular simbolismo freudiano, mas não está se dedicando principalmente a criar um pênis ereto. Nem está lá principalmente para se divertir.

Práticas "sérias", competição, dinheiro e outras considerações que implicam sobriedade entram no caminho. Tal descontinuidade e especialização produzem uma sensação de separação do todo da vida e também colocam um véu sobre a atividade imitativa juntamente com a diversão que dela poderia ser obtida. O resultado não é jogo-brincadeira; é trabalho.

Trabalho, Trabalho, Trabalho

Epworth, Inglaterra (UPI) – Minutos após uma equipe de trabalhadores ter colocado um nova cobertura de asfalto sobre a rua principal nessa pequena cidade das Midlands, outra equipe de trabalhadores aparece e começa a escavá-la. "Foi apenas coincidência que ambas as equipes estivessem trabalhando ao mesmo tempo", disse um membro do governo local. "Ambos os trabalhos tinham que ser feitos".⁹

Corredor

St. Louis, Missouri, Universidade de Washington – (Primeiro dia) Uma milha de rolo de asfalto é desenrolada ao longo do acostamento da estrada. Blocos de concreto são colocados sobre o asfalto a cada 20 pés.

(Segundo dia) O procedimento é repetido ao reverso, a segunda cobertura de asfalto colocada sobre a primeira. Novamente repetido na direção oposta.

(Terceiro dia) O asfalto e os blocos de concreto são removidos.

(Atividade, A.K., 9 a 11 de fevereiro de 1968)

⁹ *New York Times*, circa dezembro de 1970, ano 5, número 6, julho 2004

Imitação como é praticada pelos não-artistas pode ser um modo de enfocar o jogo-brincadeira num plano moderno e ainda assim transcendente, o qual, por ser intelectual – ou, melhor, *inteligente* – pode ser destruído por adultos que temam parecer crianças. Do mesmo modo como o jogo-brincadeira de imitação das crianças pode ser um ritual de sobrevivência, esse pode ser um estratagema para a sobrevivência da sociedade. Na passagem da arte para a an-arte o talento do artista para revelar o intercâmbio das coisas pode ser tornado disponível para “o mal-estar da civilização” – em outras palavras, pode ser usado para unir o que foi separado.

Mas se todo o mundo secular é potencialmente um *playground*, deve-se ao nosso vício à idéia de trabalho o tabu contra jogar-brincar nele. O trabalho não pode ser banido por decreto; deve ser substituído por algo melhor. Adivinhar como isso pode ser feito requer um exame do significado do trabalho em nossa sociedade – mesmo que com um mínimo de perícia. Uma coisa está clara: o conceito de trabalho é incompatível com o de jogo-brincadeira, infantil ou sagrado.

Lição de Casa

A Europa Ocidental e os Estados Unidos, ao longo da industrialização, desenvolveram um estilo de vida prática de auto-sacrifício com o propósito de fazer crescerem e engordarem as máquinas. Tendo evoluído inicialmente como uma “trapaça” da classe média sobre os trabalhadores, logo trapaceou os trapaceiros. Trabalho e dor foram internalizados como verdades elevadas, corretas tanto para a alma quanto para o corpo (uma vez que eram passadas por dentro da máquina).

Mas o quadro mudou. A industrialização realizou seu propósito, e nós agora vivemos na “aldeia global” do contato comunicacional, com todas as novas percepções e problemas que isso traz. O assunto agora não é produção, mas distribuição; não é nem mesmo simples distribuição, mas a qualidade e os efeitos orgânicos da distribuição. E o que importa é a qualidade e a distribuição não apenas das mercadorias, mas também dos serviços.

Agropecuária, mineração e manufatura neste país, amplamente mecanizadas, a cada ano requerem menos trabalhadores adicionais para implementar níveis crescentes de rendimentos. É provável que a força de trabalho atinja um nível máximo e depois comece a cair rapidamente com a automação crescente. Em contraste, a expansão das indústrias de serviço, que consiste principalmente de pessoas em vez de bens e equipamentos, representa agora 50% dos empregados da nação e espera-se que suba para 70% da força de trabalho nas próximas décadas.¹⁰

Mas os serviços – que incluem governo local e federal, transportes, utilitários e comunicações, assim como comércio, finanças, seguros, mercado imobiliário e as profissões liberais – em si estão mudando. Trabalhadores

¹⁰ *Fortune*, março 1970, p. 87.

braçais e domésticos, e outros trabalhadores de serviços de rotina, como transportadores de malotes, mecânicos, empregadas, atendentes, motoristas de ônibus e agentes de seguros, estão em empregos com pouco potencial de crescimento; nenhum deles tem *status* social significativo, todos pagam mal e há neles pouco ou nenhum interesse intrínseco como vocações. Em um período de mobilidade em grande escala, física e social, eles parecem ser becos sem saída, vagamente implicando a idéia de que aqueles que realizam tais trabalhos estão mortos.

Enquanto isso cartazes, revistas e shows de televisão atraem todos para a boa vida da viagem aventureira, de sexo e juventude eterna; o próprio presidente dos EUA dedica seu governo ao aprimoramento da "qualidade de vida". Sindicatos de trabalhadores entram em greve não apenas por melhores salários, mas também por melhores condições de trabalho e benefícios, menos horas e férias pagas mais longas. Diversão e renovação para todos. Dadas essas pressões, é provável que muitas das ocupações enfadonhas sejam eventualmente automatizadas junto com a indústria, enquanto outras simplesmente desapareçam à medida que os trabalhadores as abandonem.

Os serviços mais modernos, porém, como administração corporativa, pesquisa científica e tecnológica, aprimoramento do meio ambiente, comunicações, consultoria de planejamento, dinâmica social, o amplo campo da educação de massa, legislação internacional, espacial e submarina, estão crescendo exponencialmente. São ocupações vitais, com possibilidades aparentemente ilimitadas de desenvolvimento (logo, para desenvolvimento pessoal); oferecem deslocamento global e experiências novas; pagam bem, e seu *status* é considerável.

Enquanto serviços de rotina são meramente necessários, os novos serviços são importantes. Serviços de rotina requerem regularmente menos do tempo total de um trabalhador, graças às máquinas e à legislação; apesar de os novos serviços na verdade tomarem mais tempo, eles funcionam de forma mais flexível e, em um certo sentido, em tempo "crescente". Tempo que é meramente preenchido é degradante, mas tempo que é flexível e personalizado é um tempo libertador. A habilidade de se mover, no espaço, horas e mente, é uma medida de liberação. À medida que mais jovens demandarem e receberem educação extensiva, as fileiras dos serviços modernos crescerão, o apetite público para consumir o que eles oferecem crescerá, e o mundo continuará a mudar – enquanto, bem possivelmente, sua base moral permanecerá enraizada no passado: trabalho.

Trabalho? Para quase todos, a semana de trabalho foi reduzida para cinco dias. Dias de trabalho são encurtados regularmente, períodos de feriados, alongados. A semana de quatro dias está sendo cada vez mais testada, e uma semana de três dias foi prevista. Mesmo que esta última previsão seja um tanto utópica, a expectativa

psicológica é popular e afeta a *performance* no trabalho. Como resultado, o significado do trabalho está se tornando menos claro, uma vez que uma pressão contínua é sentida para eliminá-lo ou falsificá-lo se ele não puder ser eliminado.

A questão é tradicionalmente combatida pelas grandes empresas (isto é, as indústrias de produção, bens, transportes e serviços básicos) e pelos sindicatos trabalhistas, os quais ainda representam o grosso da força de trabalho do país. Digamos que a empresa queira automatizar e cortar folhas de pagamento caras. Essa decisão pode significar uma semana de trabalho mais curta, a qual, por sua vez, pode custar empregos a milhares de pessoas e, à sociedade, mais do que ela poderia suportar em uma reação em cadeia. Os resultados raramente são evidentes por si mesmos. O sindicato entra em ação imediatamente e insiste em equipes de trabalho quando um trabalhador ou nenhum é tudo que é necessário. A administração sofre por ser impedida de se modernizar; os trabalhadores sofrem por fazer um trabalho evidentemente desonesto. O ponto é o seguinte: nem a empresa, nem o sindicato estão particularmente interessados em estender o tempo de lazer; eles querem ganhar mais dinheiro, e o dinheiro é um símbolo do trabalho. O sindicato aceitará menos horas se a administração pagar por elas, mas, quando uma semana de trabalho mais curta significar abrir mão de empregos ou uma garantia de horas extras obtida a duras penas, o sindicato se oporá à mudança como de fato o faz.¹¹ Por isso o conceito de "trabalho", mantido artificialmente, pode apenas evocar as mais cínicas respostas da sociedade.

As artes estão entre os últimos vestígios de alto *status* das indústrias de trabalho manual e familiar. É curioso notar quão profundamente amarradas elas estão à idéia do trabalho. Os artistas trabalham em suas pinturas e poemas; desse suor surgem os trabalhos de arte. Em seguida à Revolução Russa, artistas por toda parte começaram a se chamar de trabalhadores, não diferentes daqueles das fábricas. Hoje em dia, a politicamente reformista Art Workers Coalition,¹² em seu nome e em parte de sua retórica, continua a apelar para valores como o "povo" e "um dia de trabalho honesto". A arte, como o trabalho, é elegantemente antiquada.

Em contraste com essa ética de trabalho, nossas atitudes subjacentes em relação aos objetivos de vida estão mudando, e não apenas nos hábitos de trabalho. O "mercado de diversão" – entretenimento, recreação, turismo – de acordo com a revista *Look*¹³, representa em torno de 150 bilhões de dólares por ano, e a previsão é de que chegue a 250 bilhões de dólares em 1975, "ultrapassando todo o resto da economia". Mas, para se redimir dessa indulgência, o público americano permitiu que seu governo em

11 veja, por exemplo: *Newsweek*, 23 de agosto de 1971, p. 83.

12 A organização Art Workers Coalition foi criada em 1969 por um grupo de artistas e críticos atuantes em Nova York, com o objetivo de defender direitos dos artistas frente ao circuito institucional e o mercado de arte. Entre seus fundadores, encontravam-se Robert Morris, Carl Andre e Lucy Lippard. Defendiam, por exemplo, que a administração de um museu fosse composta por um terço de conselheiros, um terço de curadores e museólogos, e um terço de artistas. Além disso, defendiam o pagamento de uma porcentagem do valor de revenda de obras diretamente aos artistas e seus herdeiros. (NRT) 13 29 de julho de 1970, p. 25.

1970 gastasse mais de 73 bilhões de dólares, ou 37% de seu orçamento anual, em guerra e armamentos (confiantemente encorajado por um gasto global, em 1969, de uns 200 bilhões de dólares). De fato, de acordo com o senador Vance Hartke em um relatório ao Comitê de Finanças do Senado, nosso gasto militar foi de aproximadamente 79 bilhões de dólares em 1968 e tem crescido anualmente 12% desde 1964; com essa taxa de crescimento, o gasto militar em 1971 será de 107,4 bilhões¹⁴.

O Estado é nossa consciência falando abertamente. Diversão, ao que parece, ainda não é diversão; ela dificilmente nos desviou da comum "neurose do final de semana", que nos deixa ansiosos por nos divertir [play], mas incapazes de fazê-lo. Mais expiação de culpa por tentar. Está suficientemente claro que não queremos trabalhar, mas sentimos que devemos. Então resmungamos e lutamos.

Jogar-brincar é realmente um pecado. Todos os dias centenas de livros, filmes, palestras, seminários, sessões de sensibilização e artigos reconhecem com gravidade as preocupações que temos acerca de nossa incapacidade para desfrutar livremente de qualquer coisa. Mas tais comentários, quando oferecem ajuda, o fazem equivocadamente ao recitar a fórmula padrão: *trabalhe no sexo, trabalhe ao jogar-brincar*. Para ajudar, deveriam nos impelir a uma revisão completa de nosso compromisso com o trabalho e a culpa, coisa que não fazem. Vivemos com a mentalidade de escassez em uma economia potencialmente de excedentes. Com tempo em nossas mãos que não conseguimos infundir em nossas vidas pessoais, nós nos condenamos, conforme fomos ensinados, por desperdiçar o tempo.

Basicamente, nosso modo de vida, refletido em nossa vida amorosa tanto quanto em nossa política externa, acredita no modo como as coisas costumavam ser. Desde a época da redação da Declaração da Independência, uma ambivalência em relação ao prazer estava indicada na saudação a nosso direito à "vida, liberdade e busca da felicidade". A parte da "busca" parece ter ocupado a maior parte de nosso tempo, implicando que a felicidade seja apenas um sonho... Nós lutamos para não lutar.

Jogando e Disputando

O sistema educacional da nação deve assumir muito da responsabilidade por perpetuar e exaltar o que há de errado conosco: nossos valores, nossos bens e males, os "faça" e "não faça". Educadores no século 20, todos sabemos, operam *in loco parentis*. Diretores e supervisores gostam de dizer essas palavras em latim de modo a produzir certezas, porque sabem como é quase impossível para mães e pais criar suas crianças com todo o seu tempo consumido em deslocamento nas vias expressas, fazendo compras, em férias e trabalhando. E, além disso, como todo mundo, pais são especializados no

que quer que eles façam. Logo, eles dependem de outros especialistas, os educadores, para fazer o que eles não podem e se preocupar sobre se a televisão está fazendo um trabalho melhor do que ambos.

Considere o que acontece com crianças após a idade de cinco ou seis anos. Primeiro, apreciam a escola, freqüentemente pedem para ir. A professora (ou professor) parece gostar também. Tanto a professora quanto as crianças brincam. Mas, já no primeiro ou segundo ano, Dick e Jane descobrem que aprender e ganhar um lugar no mundo não é brinquedo de criança [*children's play*], mas um trabalho árduo, com freqüência terrivelmente tedioso.

Esse valor é subjacente a quase todos os programas educacionais. "Trabalhe duro e você irá adiante" é um guia não apenas para os estudantes, mas para os educadores. "Adiante" significa ser o cabeça. O autoritarismo fecha o papel convidativo do jogo-brincadeira e o substitui pela disputa competitiva. A ameaça de fracasso e demissão por não ser forte o bastante paira sobre todos os indivíduos, do presidente do grêmio estudantil ao superintendente da escola, até os cargos mais baixos.

Os estudantes competem por notas, os professores por classes bem comportadas, diretores por orçamentos mais altos. Cada um realiza o ritual da disputa de acordo com regras estritas, algumas vezes com arte, mas permanece o fato de que muitos estão lutando por algo que apenas alguns podem ter: poder.

Calendário

plantar um quadrado de turfa
entre grama igual a ela

plantar outro,
entre grama um pouco menos verde

plantar mais quatro quadrados
em lugares progressivamente mais secos

plantar um quadrado de turfa seca
entre grama igual a ela

plantar outro
entre grama um pouco menos seca

plantar mais quatro quadrados
em lugares progressivamente mais verdes

(Atividade, A.K., Califórnia, Instituto de Arte, 2 de novembro de 1971)

Apesar das descobertas de Freud e outros psicólogos, e talvez devido a elas, os jogos que as pessoas disputam têm por objetivo vencer. As formas de esportes, xadrez e outras diversões são simbolicamente similares às formas de negócios, amor e batalha. O clássico de Hui zinga *Homo Ludens*, já citado, documenta com riqueza o quão penetrantes são tais transferências. Como o jogo-brincadeira direto é negado aos adultos e gradualmente desencorajado às crianças, o impulso para jogar-brincar emerge não em jogos verdadeiramente por disputar, mas em disputas não assumidas de poder e manipulação; as pessoas se encontram jogando menos com as outras do que sobre ou contra as outras.

Uma criança joga [*plays*] sua mãe contra seu pai, usando o afeto como recompensa. Na disputa da diplomacia internacional, uma nação forte joga [*plays*] com as mais fracas, ajudando-as, para ganhar sua subordinação política e para forçar a mão de seus competidores. Um jovem executivo em ascensão joga [*plays off*] com a oferta de adiantamento de uma companhia contra a outra. No mesmo espírito, um grande empreendimento estimula e joga com os apetites do público em suas campanhas publicitárias, apostando contra táticas similares de toda a indústria. A própria guerra é o jogo [*play*] dos generais, cujas manobras são apropriadamente chamadas de jogos de guerra [*war games*]. Dado que a civilização vive para competir e compete para viver, não é por acaso que a educação na maioria das partes do mundo esteja profundamente envolvida em disputas de enfrentamento agressivo. A educação joga [*plays*] ignorando ou negando tais enfrentamentos (substituídos por metáforas de democracia) enquanto aperfeiçoa suas formas e encoraja a participação em todas as salas de aula (peguemos, por exemplo, uma de suas diversões mais agradáveis, a *abelha que soletra*¹⁵).

Aqueles que planejam os programas de instrução pública precisam primeiro aprender e então celebrar a idéia de jogar-brincar – mas jogo-brincadeira como intrinsecamente valiosa, destituída da teoria de jogos [*game theory*], isto é, de vencedores e perdedores. Hui zinga, escrevendo e fazendo conferências nos anos 30 em uma Europa economicamente deprimida e politicamente instável, tendo finalmente publicado seu livro na Suíça durante a Segunda Guerra Mundial, não poderia facilmente ter imaginado o potencial social do jogo-brincadeira sem competição. Para Hui zinga, jogar sob a forma de conflito era um modo de descarregar e clarificar a violência e a irracionalidade. Apesar de ele e teóricos anteriores, de Kant e Schiller a Lange e Groos, terem reconhecido o puro jogo-brincadeira, não acreditaram que fosse o bastante por si próprio; a sua era “primitiva”, e ele precisava das formas mais “elevadas” de consciência trágica, que as disputas (a arte vista como uma disputa) proporcionavam.

15 No original, *the spelling bee*: competição de soletrar, comum nas escolas norte-americanas, vencida pelo indivíduo ou grupo que soletrar corretamente o maior número de palavras. (NR)

Hoje em dia, as condições são diferentes e é óbvio que jogos agonísticos, não importa quão ritualizados, são expressões das forças que deveriam sublimar. Qualquer um que tenha visto *Berlin Olympiade*, o grande filme de Leni Riefenstahl sobre os jogos olímpicos de 1936, não precisa ser persuadido. Por meio da arte e do esporte, ele poderosamente convence os espectadores de que uma raça magistral era o prêmio da luta perpétua.

De forma similar, a verdadeira substância e o estímulo de nosso "mercado de diversão", particularmente em entretenimento e recreação esportiva, são as superestrelas, os recordes de vendas, níveis de popularidade, prêmios, chegar em algum lugar primeiro, pegar o maior peixe, ganhar da casa em Las Vegas. Que diversão!

Caridade

comprar pilhas de roupas velhas

lavá-las

em lavanderias 24 horas

devolvê-las

para lojas de roupas usadas

(Atividade, A.K., Berkeley Unified School District, 7 de março de 1969)

Essa diferença crítica entre disputar e jogar-brincar não pode ser ignorada. Ambas as ações envolvem a livre fantasia e aparente espontaneidade, ambas podem ter estruturas claras, ambas podem (mas não precisam) requerer habilidades especiais que aprimorem a atividade. Jogar-brincar, porém, oferece satisfação, ainda que não em algum resultado prático assinalado, alguma realização imediata, mas, em vez disso, na participação contínua por si mesma. Tomar partido, vencer e derrotar, tudo isso, que é irrelevante no jogo-brincadeira, constitui os requisitos principais de uma disputa. No jogo-brincadeira a pessoa está despreocupada; em uma disputa está ansiosa por vencer.

Tornar o mundo despreocupado, converter a ética do trabalho em uma de jogo-brincadeira, significaria desistir de nosso senso de urgência (tempo é dinheiro) e não enfocar o jogo-brincadeira como mais uma disputa política, pois isso iria contradizer o que acabou de ser feito. Não podemos dizer que disputamos para não disputar. Isso é exatamente o que viemos fazendo por todo o caminho, com nossas virtudes judaico-cristãs e nossos ideais democráticos.

Ginástica, surfe, corrida de longa distância, asa delta estão entre aqueles esportes algumas vezes praticados à parte da competição e que quase se aproximam da condição de jogo-brincadeira. Em cada um deles, um ideal está provavelmente internalizado e age no lugar de um oponente; mas esse motivo para desenvolver

habilidades e um intenso envolvimento fica consideravelmente longe da mentalidade de combate da qual a maioria dos esportes, como o futebol americano, depende.

Geralmente, técnicos e professores de ginástica conduzem suas profissões com zelo militar e, algumas vezes, disciplina assassina. Mas uma nova geração, mais filosófica e orientada para o prazer, poderia usar os esportes não competitivos e sua semelhança com os movimentos dos animais, peixes e sementes levadas pelo vento como pontos de partida para a invenção, *pelos estudantes*, de atividades novas, desprovidas da possibilidade de ganhar ou perder.

Não é a história de crimes cometidos em nome de idéias que precisa ser destacada, mas os perfeitamente bem intencionados e simpáticos “bons trabalhos” da humanidade implícitos em expressões como “esporte bom e puro”, “bomba limpa”, “guerra justa”, “espírito combativo” e “livre empreendimento”. São a conivência, os votos comprados e os acordos ardilosos necessários para aprovar toda lei que lança nova luz sobre direitos civis, reformas sobre aborto ou oportunidades de emprego. Esse tipo particular de gratificação, referendada, aceita e desculpada como competição transcendente ou um mal necessário, tem feito com que pratiquemos exatamente o oposto do que pregamos.

Um exemplo típico de aprendizado inovador em escolas de ensino médio é o jogo de simulação. Estudantes em uma classe estudando política internacional assumem papéis de líderes de certas nações. Eles interpretam noticiários locais, obtêm “inteligência” de jornais políticos e espionam uns aos outros; tentam fazer acordos, exercer várias formas de pressão, usar “fóruns públicos” como suas próprias imprensas ou sua própria versão das Nações Unidas; calculam as probabilidades matemáticas de cada movimento proposto, tentam truques e farsas – e em geral tentam ganhar poder para o país que representam. O professor age como um observador/juiz e mantém o placar. Tal educação similar à vida tem provado ser eficaz, especialmente para os filhos e filhas de pais brancos influentes. Ela faz um paralelo próximo dos programas de treinamento dados por indústrias e pelo governo a sua elite mais promissora na alta administração, nos corpos diplomáticos e entre os militares.

O assunto é obviamente educacional. A educação pode ajudar a mudar o sistema, se receber tempo e dinheiro suficientes. Nem os pais, nem os vizinhos, nem comunidades que sentimentalizam o trabalho através de formas simples e controladas de compartilhamento podem afetar valores de forma tão mensurável. Na educação estão incluídos não só as escolas, mas também os mais convincentes e oportunos professores, a mídia de massa – televisão, rádio, filmes, revistas, cartazes – e a indústria do entretenimento. Tudo o que é necessário é seu compromisso com a tarefa.

Mas, lamentavelmente, a mídia e a indústria do entretenimento são candidatas improváveis para oferecer ajuda. São dominadas por interesses de lucro rápido, mesmo que suas tecnologias sejam desenvolvidas por homens e mulheres de imaginação incomum. Atualmente, oferecem apenas “serviços comunitários” simbólicos, que lhes são impostos pelo governo e pela estrutura de impostos. Pedir a seus representantes que forneçam recursos caros e tempo de exposição e divulgação para promover o espírito lúdico seria fútil; teria de lhes ser mostrado o consumismo como a forma mais elevada de jogo-brincadeira.

A melhor aposta ainda é nas escolas públicas, mesmo presas ao hábito, à burocracia e à vigilância como estão. Diretores e professores são mais predispostos do que membros da comunidade de negócios a considerar a implementação de mudanças nos valores humanos. Tradicionalmente, vêem sua vocação como realizadora de uma função social positiva, até mesmo inovadora. Apesar de as escolas, como as conhecemos, eventualmente poderem vir a ceder seu lugar para a tecnologia de comunicação de massa e recreação, a instrução em jogo-brincadeira pode começar no jardim de infância e nos cursos para professores.

Para promover o jogar-brincar como um fundamento para a sociedade, experimentações de longo prazo seriam essenciais, digamos por um mínimo de 25 anos, com avaliações a cada cinco anos. Os usuais e altamente discutidos programas-relâmpago de bem-estar social, criados para as mudanças de administração política, estariam fora de questão. O financiamento teria de vir de várias fontes, das comissões estaduais de educação, grandes fundações voltadas para o bem-estar público, indústria e indivíduos privados, todos usando como atrativos programas de impostos e compensações de forma mais completa do que fazem hoje em dia.

Ao mesmo tempo, os não-artistas, agora povoando o globo, que continuam a acreditar que são parte da Velha Igreja da Arte poderiam pensar sobre quão incompleta é sua posição e como, praticando a an-arte – ou seja, abandonando sua fé –, poderiam direcionar seus dons para aqueles que poderiam usá-los: todos. Seu exemplo seria um modelo para colegas mais jovens que poderiam então começar a treinar para assumir papéis construtivos na educação pública elementar e secundária. Aquelas abaixo de 25 anos de idade hoje tendem a sentir entusiasmo por realizar algum serviço humanitário, mas em meio aos artistas de vanguarda o desejo é frustrado pela falta de utilidade inerente à profissão. A alternativa proposta não apenas elimina esse problema, mas também evita o desastre de soluções populistas que diluíram e arruinaram os maiores talentos na Rússia soviética, na Europa e nos Estados Unidos nos anos 30.

Não tem sido feito o bastante em relação às desvantagens da celebrada falta de utilidade da arte. Visões utópicas de sociedades ajudadas ou governadas por artistas têm falhado porque a arte em si tem falhado como instrumento social. Desde a Renascença, a arte tem sido uma disciplina de privacidade, o testamento de alguém à margem, apesar de em meio à urbanização em expansão. O fato de a multidão ser solitária a seu próprio modo não dá ao artista uma platéia ou um papel político, uma vez que a multidão não quer ser lembrada da profundidade de sua infelicidade e não a pode resolver, como o artista faz, inventando incontáveis cosmologias pessoais. Tampouco o artista visionário, como William Blake, automaticamente sabe como negociar disputas salariais e problemas de poluição. A separação tem sido completa, equivalente àquela entre alma e corpo.

Somente quando desejarem cessar de ser artistas, os artistas ativos podem converter suas habilidades, como dólares em yens, em algo que o mundo possa gastar: jogar-brincar. Jogar-brincar como moeda. Podemos aprender melhor a jogar-brincar mediante exemplos, e an-artistas podem proporcionar isso. Em seu novo trabalho como educadores, eles precisam simplesmente jogar-brincar, como fizeram uma vez sob a bandeira da arte, mas em meio àqueles que não se importam com isso. Gradualmente, o *pedigree* "arte" se retrairá até tornar-se irrelevante.

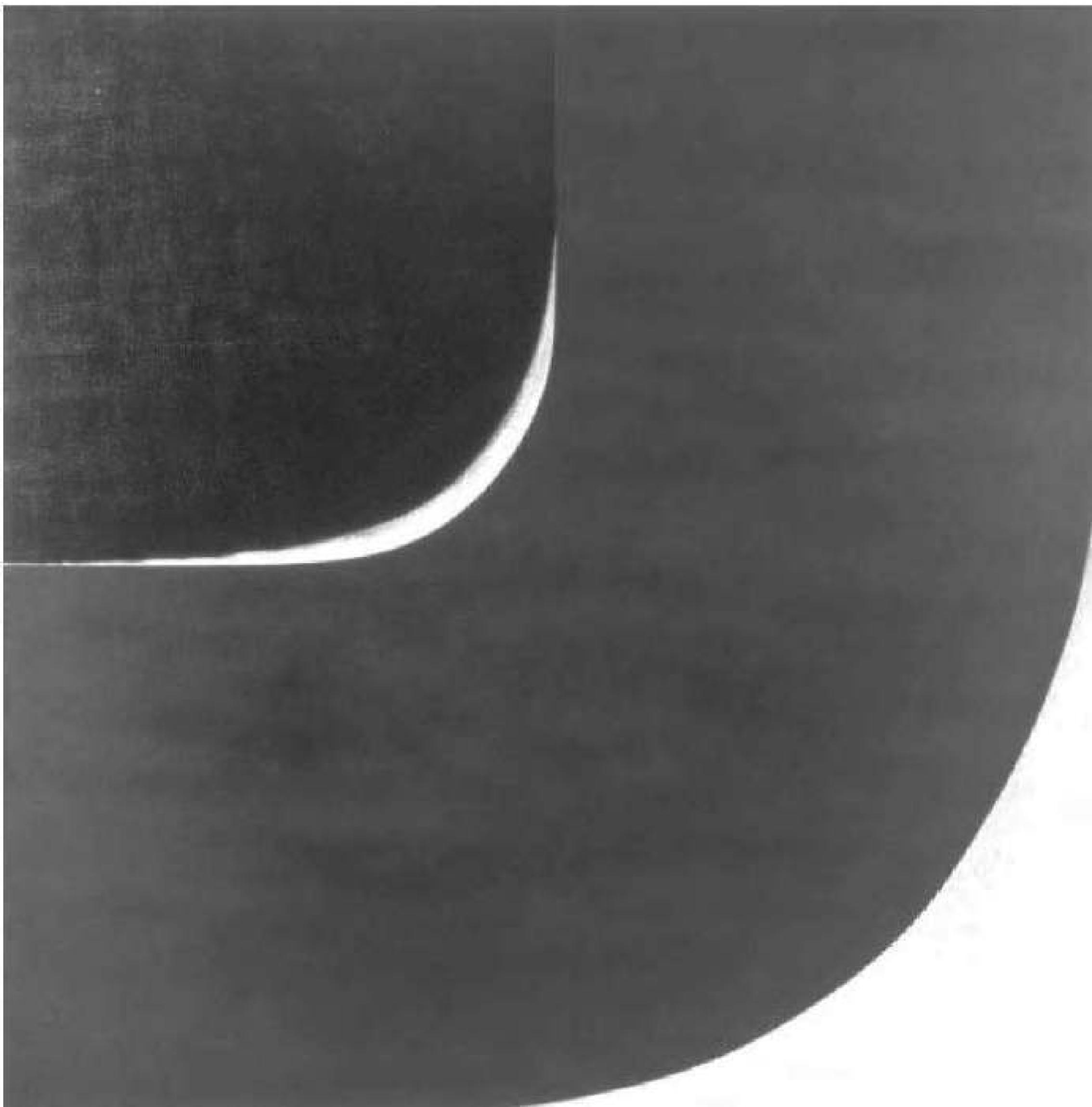
Suspeito de que palavras estáticas, particularmente nomes, são barreiras maiores do que costumes sociais às mudanças trazidas por forças não verbais, como transportes por aviões a jato. Ajustes ao novo estado de coisas são retardados pela manutenção de velhos palavras, como quando, até bem recentemente, as pessoas falavam acerca de embarcar e desembarcar de um avião a jato. Memórias do *Queen Mary* eram evocadas. Considere como os títulos *financista*, *psiquiatra*, *empresário* ou *professor* sobrecarregam aqueles a quem são aplicados com o peso dos atributos e significados acumulados por cada profissão; cada uma virtualmente impõe uma *performance* por meio de seus padrões conhecidos de referência. Um professor age como professor e se parece com um. Um artista obedece a certos limites herdados sobre percepção, que governam sua forma de interpretar a realidade e agir sobre ela. Mas, novos nomes podem auxiliar a mudança social. Substituir *artista* por *recreador*,¹⁶ como se adotando um cognome, seria um modo de alterar uma identidade fixa. E uma identidade alterada é um princípio de mobilidade, o de ir de um lugar para outro.

Trabalho artístico, um tipo de paradigma moral para uma exaustiva ética de trabalho, está se convertendo em jogo-brincadeira. Enquanto palavra composta de 12 letras em uma sociedade dada a disputas, *jogar-brincar* faz o que todas as palavras sujas fazem: desnuda o mito da cultura por seus artistas, mesmo.¹⁷

16 No original, *player*, que poder traduzido tanto por jogador como por participante da brincadeira. No contexto em questão optei pelo termo "recreador" por considerá-lo mais adequado ao papel de alguém que estimula o "brincar". (NT)

17 No original, *it strips bare the myth of culture by artists, even*. O autor faz aqui uma paráfrase do título em inglês da famosa obra de Marcel Duchamp: *The bride stripped bare by her bachelors, even* [A noiva despida por seus celibatários, mesmo]. (NRT)

Tomie Ohtake. Sem título, óleo s/ tela,
150 x 150 cm, 1980.



Tomie Ohtake e a trama espiritual da arte brasileira

Ricardo Ohen*

Em novembro do ano passado, com o intento de comemorar os 90 anos da artista e os dois anos de funcionamento do empreendimento, o Instituto organizou a exposição Tomie Ohtake e a trama espiritual da arte brasileira.

Com curadoria do crítico de arte e atual diretor do Museu Nacional de Belas Artes Paulo Herkenhoff, o evento cumpriu sua temporada em São Paulo, no Instituto, e agora se encontra no Rio de Janeiro, adaptado ao espaço do MNBA.

O curador Herkenhoff, adotando estilo muito contemporâneo, evitou a apresentação cronológica da trajetória de Ohtake e partiu para um projeto de curadoria mais arrojado. Com isso também atendeu ao desejo da artista, que por sua vez queria evitar o tom de retrospectiva de carreiras encerradas.

A proposta da curadoria foi reunir e confrontar 41 obras de Tomie Ohtake com as de 45 artistas brasileiros de períodos diversos, num total de 150 obras, buscando estabelecer entre elas relações comuns com aspectos da espiritualidade brasileira.

Por meio de um recurso como esse, busca-se deslocar a atenção da figura do artista, das contingências da biografia, para as obras, considerando-as em seus aspectos plásticos independente de considerações de ordem histórica. Essa é uma das possibilidades de leitura de obras de arte, que tem suas vantagens e desvantagens, como outra qualquer.

Na tentativa de definir melhor o aspecto de uma espiritualidade brasileira e estabelecer relações entre as obras, Herkenhoff criou sete módulos temáticos com nomes enigmáticos com os quais ele se refere a "barroco, a metafísica no moderno, o Zen, tradições populares, cosmogonia indígenas ou africanas e esculturas religiosas sob ângulos da trama espiritual brasileira".

Apesar de a proposta ser interessante, a montagem da exposição não me agradou. A começar pela má iluminação das obras, principalmente na sala Dobras da Alma, dedicada a relações com o barroco.

Nessa sala, a cenografia, na busca de um efeito extravagante de iluminação, contrastando a escuridão total com pontos de luz forte direcionada, acabou impedindo a boa visibilidade das obras e dificultando a circulação do público, ofuscado pela escuridão.

* Ricardo Ohen é aluno do Curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em História da Arte da UERJ. Teve bolsa de monitoria em História da Arte Moderna e Contemporânea em 2003.

Nas demais salas a iluminação também era muito desagradável por ser, na maioria das vezes, excessiva na intensidade e quase sempre mal posicionada em relação às obras.

O encadeamento dos módulos também pareceu-me, desde a primeira visita, bastante confuso, com muitas divisões descontínuas (o que em parte se deve à planta do museu) e grandes variações de ambientes, o que poderia ter sido corrigido num projeto cenográfico.

Em alguns espaços do museu, como nas duas galerias em que estava dividido o módulo Estética da Vida e na galeria de ligação entre elas, que exibía esculturas de Tomie Ohtake, havia excessiva interferência das obras do acervo do museu.

Tinha-se facilmente a impressão de superposição, na adaptação da exposição ao espaço repleto de obras do acervo permanente do museu, que nada tinham a ver com a proposta do módulo em questão.

O choque era maior ainda pelo contraste com a mencionada cenografia da Dobras da Alma, que servia de entrada para a exposição da artista. Ao sair de uma primeira sala, transfigurada pelos recursos da cenografia e iluminação, logo o espectador encontra-se abandonado a um caos de ambientes mal improvisados, compartimentados, sem unidade.

Outro item que deixou a desejar diz respeito aos textos. Foi decepcionante constatar que uma curadoria de proposta tão audaz não se fez acompanhar de textos que buscassem realmente aproximar os visitantes do entendimento de suas motivações. Quem sabe comprando o catálogo e lendo seus textos poderíamos nos orientar melhor...

Assim como os títulos dos módulos, os textos pareceram-me, em alguns momentos, ter por objetivo rebuscar e codizar a informação, afastando-a do leitor, por abusar de um eruditismo presunçoso e, a meu ver, absolutamente desnecessário.

Não me agradaram, no conjunto, nem curadoria, nem montagem. Devo, contudo, admitir que a ida à exposição ainda assim foi válida pelas obras de Tomie Ohtake e por algumas poucas de outros artistas. Assim o foi com as de Nelson Felix, Guignard, Tarsila do Amaral e Pierre Verger.

Mas a grande recompensa foi mesmo os trabalhos de Tomie Ohtake. As esculturas presentes, assim como as maquetes de obras públicas, remetem e enfatizam o poder da linha e da memória do gesto caligráfico que perpassa sua obra desde as pinturas da década de 1950.

A sutileza na composição, a economia de meios, o domínio da superficialidade da pintura, a habilidade na proposição de jogos perceptivos, a memória da disciplina zen no gesto e na pincelada, o domínio na interferência e na sugestão dos espaços, tudo isso sempre equilibrando vigor e suavidade de uma forma muito singular, é o que,

com predisposição e serenidade, podemos experimentar nas melhores obras de Tomie Ohtake em exposição.

Tomie Ohtake é um dos nomes mais representativos das artes plásticas no Brasil da segunda metade do século 20. Nascida em Kyoto (Japão), emigrou para o Brasil com 23 anos em 1936, instalando-se em São Paulo, onde vive até hoje.

No Japão ela teve aulas de artes e desenvolveu o desenho, porém, a partir de 1937, abdicou de suas pretensões artísticas para se dedicar à família – à criação dos filhos e ao ofício de dona-de-casa.

É em 1952 que, sob o impacto da obra do pintor japonês Keiya Sugano, ensaia os primeiros passos de uma bem-sucedida carreira de artista plástica, tendo-o como seu primeiro mestre orientador.

Na década de 1950, sua presença passa a ter destaque ao lado de novos artistas das diferentes tendências abstratas que estavam se configurando no panorama brasileiro.

Esteve então junto com os artistas da vertente informal, boa parte de seus integrantes de origem japonesa, o que indicava a existência de um elo com a tradição gestual e signica da pintura nipônica.

Essa fase de seu trabalho está marcada por questões fundamentais para os futuros desdobramentos da produção artística do Brasil, surgidas a partir da polêmica entre as correntes abstracionistas.

Os anos 60 foram decisivos para seu amadurecimento como artista. É também no fim dessa década que se inicia na gravura e, em 1968, se naturaliza brasileira.

Nas últimas décadas, Tomie Ohtake vem desenvolvendo sua obra acompanhando a expansão da arte contemporânea sobre diversas mídias.

Ao longo deste tempo, a artista realizou também muitas obras públicas, pelas quais recebeu inúmeros prêmios significativos.

Em 2002, inaugurou em São Paulo o Instituto Cultural Tomie Ohtake, projetado e coordenado por seus filhos Ruy e Ricardo Ohtake, respectivamente.



Cybele Jácome. Média. Teatro do Pequeno Gosto – Foto: Luiz Henrique Sá

Crueldade e tragédia na *Medéia* de Eurípidés: as encenações do Centro de Pesquisa Teatral e do Teatro do Pequeno Gesto

Claudio Volkart*

Vou descansar sem ter de despertar sobressaltada para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco, para sempre. Que quereis saber? Não vos aproximeis porque matei meu filho, eu mesma matei meu filho! (Federico García Lorca – monólogo final de *Yerma*)

Há um abismo de dimensões incalculáveis entre as palavras e as coisas, já denunciara Platão ao perguntar pelo quanto há de natural ou de arbitrário nos critérios de nomeação. Tal abismo, para Artaud, é nada além da linguagem, monstro que aprisiona, representação que torna improvável, para não dizer impossível, nossa relação com o mundo ele mesmo. Na busca determinada de caminhos que levem a arte em direção a uma coincidência entre objeto e imagem, destituindo a obra de toda sorte de representação, Artaud condena o teatro, mentira e ilusão, à morte.

Simultaneamente, o teatro da crueldade concede à arte teatral seu direito à ressurreição. Sem novidades e de modo sucinto, a crueldade segundo Artaud remete ao estado cru das coisas, com as quais estabelecemos relações imediatas (isto é, sem quaisquer intermediários). Tal como propunha Nietzsche, trata-se de um retorno da linguagem à natureza mesma da imagem.¹ Tanto cruel (*crudelis*) como cru (*crudus*) derivam do mesmo substantivo, *crux*. Abolida a representação – o tornar novamente presente –, o veículo de vulgar divertimento, como se passou a considerar o teatro, dá lugar a uma situação vespéral que se aproxima mesmo do pré-civilizacional. A expressão teatral empenha-se, por conseguinte, como uma anterioridade primeira, como aquilo que quer chegar à palavra. A referência, aqui, é ao lugar de origem, como lugar de nascimento e de morte. Ao surgir, na Grécia helenística, mediante a cisão dolorosa e trágica entre espectador e ator, o teatro anuncia também sua morte: deixa para trás os rituais ditirâmbicos, orgiásticos, através dos quais as musas eram evocadas para ofertar cantos e sacrifícios a Dionisos.

O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável.²

Como que numa denúncia, Jacques Derrida ratifica a implacável radicalidade sintática do pensamento artaudiano, pondo à mostra, todavia, um contra-senso. O imediatismo imposto pelo teatro da crueldade demanda

* Claudio Volkart é aluno do Curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em História da Arte da UERJ e do Curso de Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral da UFRJ.

1 Nietzsche, F. "Assim Falou Zaratustra", p. 89. *In: Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 82-94.

2 Derrida, J. "O Teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação", p. 152. *In: A Escrita e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 149-176.

a instauração de presenças absolutas, o que o campo da cultura é incapaz de comportar. Isto é, ao contrário da re-representação – referência a algo que está ausente –, a crueldade, feérica, parece querer abolir todas e quaisquer espécies de ausência. Há, portanto, a sugestão de buscar um grau zero da representação, utopia da linguagem, o que coloca o teatro-manifesto de Artaud no plano do irrealizável; afinal de contas, se há linguagem, há representação. Pensar o teatro em seu lugar de origem é, então, pensá-lo a partir do prisma de um movimento constante e seqüencial de desconstrução e reconstrução da linguagem.

O que era, e continua sendo, plenamente possível e realizável é, à luz do mencionado contra-senso em torno dos limites da representação, repensar o teatro a partir de uma desconstrução de conceitos e preconceitos. A noção de espetáculo teatral adquire, pois, contornos muito mais flexíveis, e seus limites passam a confundir-se com as demais disciplinas do campo da arte, num território fértil cuja generosidade permite a acolhida dos mais variados hibridismos.

Assim, se é que há a possibilidade de um retorno imagético aos primórdios do que hoje identificamos como teatro, em alguma medida tal sugestão de imanência poética passará pela abordagem da noção de crueldade reivindicada por Artaud como condição de vigência da teatralidade trágica em tempos modernos. Nessa ambiência, revisitar o repertório clássico através de interpretações cênicas contemporâneas da tragédia grega desponta como tendência estética a orientar algumas práticas de diferentes encenadores na atualidade, o que condiz com a inegável transformação epistemológica provocada pela contundente influência do pensamento de Artaud sobre o teatro a partir de meados do século XX.

Recentemente tivemos a oportunidade de assistir, no Teatro Maria Clara Machado (no Planetário da Gávea), à Companhia Teatro do Pequeno Gesto, dirigida por Antônio Guedes, que apresenta sua versão para *Medéia*, de Eurípedes, com dramaturgia de Fátima Saadi. Pouco mais de um ano antes, o Grupo de Teatro Macunaíma (do Centro de Pesquisa Teatral do Sesc São Paulo) já tinha trazido à cena a peça grega, sob a rigorosa direção de Antunes Filho. Resguardadas as devidas diferenças, essas recentes abordagens cênicas do repertório trágico conduzem-nos, é inevitável, à constatação de que a roupagem arrojada, com ares de inovação, apresentada pelos espetáculos se deve, também, ao enfrentamento de questões estéticas que no mínimo tangenciam idéias artaudianas, lucidamente devoradas, num processo de digestão fundamental para conduzir à possibilidade de realização prática.

Medéia, filha de Aietes, rei da Cólquida, ajudara o argonauta Jasão na conquista do velocino de ouro, confiante nas juras de matrimônio do

herói, prometidas diante do templo de Hécate, deusa dos caminhos e dos espíritos dos mortos. Dona da arte dos encantamentos, Medéia não leva a cabo a vitória do amado (que dependia do tosão precioso para recobrar o trono de Iolcos, usurpado por seu tio Pélias) sem praticar subseqüentes crimes, entre os quais o hediondo assassinio de seu próprio irmão. Em fuga, Medéia e Jasão acabam por aportar em Corinto, e é nessa nova pátria que Jasão abandona Medéia, tendo o rei Creonte oferecido a mão de sua filha ao prestigioso líder da nau *Argos*. É desse ponto do mito que parte o poema trágico de Eurípides. A partir daí, Medéia tece sua sem precedentes teia de vinganças: depois de regalar à princesa, por ocasião das bodas, um manto e uma coroa embebidos em funesto veneno, Medéia, como golpe definitivo desferido a Jasão, assassina os próprios filhos.

Ainda numa instância textual – é, portanto, de Eurípides que se trata –, coloca-se como imprescindível a necessidade de uma percepção das múltiplas camadas de sofrimento superpostas em Medéia como desdobramentos primeiros de uma crueldade própria à tragédia grega. Mais adiante, a possibilidade de aprendizado em torno de uma ontologia do ser humano orienta a crueldade trágica em direção ao condicionamento de forças que se manifestam pela função instrutiva da tragédia. “A paixão, segundo Antonin Artaud, é a trajetória de um homem engolido pelo sofrimento mas que soube, apesar de tudo, extrair alguma coisa, dar uma positividade à vida perseguida pela dor.”³ Tal positividade é, de fato, aspecto constituidor do erro trágico do herói, cujo peso da falha que deve assumir – a dureza de um castigo que suporta à revelia de seu merecimento – o eleva acima da condição humana, separando-o, ao mesmo tempo, da sociedade dos homens.⁴

A eficiente adaptação de texto de Fátima Saadi para o espetáculo do Pequeno Gesto, ainda que tome a tragédia de Eurípides (em especial, na respeitada tradução de Mário da Gama Kury) como orientação principal, recorre a outras representações do mito – lançando mão, inclusive, das traduções em diferentes idiomas latinos – para estabelecer sua dramaturgia. Assim, a partir de uma bem-sucedida superposição de textualidades, a dramaturgista alcança, como resultado, uma escrita de temática condensada, ao mesmo tempo que de alcance plural, o que colabora para uma narrativa teatral dotada de precisão estilística e de entendimento acessível a diferentes platéias. Tamanha coerência estilística e vocabular confere ao texto encenado pelo TPG a continuidade necessária para que não se perceba, por exemplo, o instante exato de transição entre o texto do terceiro grande trágico e a citação de Nietzsche, num breve trecho de “O Nascimento da Tragédia”.

3 Lina, D. *Antonin Artaud: O Artesão do Corpo Sem Órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p. 75.

4 Vernant, J. e Vidal-Naquet, P. “O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas”, p. 56. In: *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

Já Antunes Filho, ao abordar a tragédia de Eurípides, optou por uma tradução que, mantida a elegância vocabular esperada de um texto clássico, fugisse de erudições desnecessárias. Desde a elaboração do texto, o encenador parece retomar alguns cânones da tragédia clássica, no declarado intuito de encenar a tragédia como tragédia: basta lembrar que, para Aristóteles, “a qualidade basilar da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade”.⁵ Mais próximo a um linguajar coloquial, o texto deixa de constituir o foco principal da admiração do espectador, que, por poder compreender sem grandes esforços intelectuais o que será dito, coloca-se à disposição de elementos outros que venham a estabelecer uma sintaxe para o espetáculo. Além disso, de modo radical, a palavra, como signo, é alvo de contestações. A interpretação primorosa da personagem-título por Juliana Galdino caracteriza-se, entre inúmeras outras coisas, por uma violenta desfiguração de Medéia, o que sugere uma visita à Medéia de Sêneca, cujas ações reverberam ainda mais virulentas e explosivas do que as daquela de Eurípides. Tal desfiguração é consequência das múltiplas agressões que sofre a heroína trágica: de um lado, ela é a ultrajada mulher, traída e abandonada; de outro, ela é Géia (ou Gaia), a Mãe-Terra, violentada pela ingrata humanidade-filha, que tenta destruí-la por meio das agressões empreendidas pelo descaso do homem com a preservação do meio ambiente, com a preservação da vida. Sombria e dilacerada, Medéia está prestes a explodir.

Nesse sentido, há, por conta da ênfase numa ressonância vocal em detrimento de uma projeção da voz no espaço, momentos em que a audição do que está sendo falado opera num campo de destituição da palavra em seu significado. Isto é, não se compreende com precisão o que pronuncia a Medéia de Eurípides, autor da obra literária em questão, mas se percebe de modo intenso o que diz a Medéia de Juliana Galdino, através da dor e da lágrima presentes na sonoridade febril de suas palavras ruidosas – vazias em significado, plenas em horror e vingança; no centro mesmo do intervalo entre palavra e ruído. Trata-se, portanto, de dar às palavras a importância que elas têm no som; “o fundamento da palavra é físico”, a palavra “é percebida (...) como barulho, desarmonia, encrespamento, queixa inarticulada de uma palavra nascida na produção dos contatos esfarrapados (...). Isenta da mediação de um intelecto do qual ela é a primeira condição, a palavra emerge como uma entidade de sons e reações das quais ela é o produto, e depende apenas da fisiologia do sujeito emissor (...); tal deve ser, segundo Artaud, o movimento de uma cena realmente cruel”.⁶

Se a materialidade auditiva do ruído não se faz presente na palavra soprada pela encenação de Antônio Guedes, há, não obstante, a visível

5 Aristóteles. *Arte Poética* (trad. Antônio Pinto de Carvalho). Rio de Janeiro: Tecnoprint, p. 335.

6 Lins, D. “A Escrita das Origens: Artaud e Nietzsche”, p. 123. In: Barrenechea, M. A. e Pimenta, O. (Org.). *Assim Falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

compreensão da sonoridade percussiva dos objetos como possibilidade de aferição sensorial bastante demarcada pelo espetáculo. Como caminhos para compreender, seja sensível ou inteligivelmente, a cena, o espectador pode perceber as diferentes tonalidades musicais da passagem do ar pelos *huecos* dos vasos de cerâmica, dos bastões de madeira manuseados pelo coro ou das engrenagens manuais que movimentam a base giratória do palco.

Já retornando à montagem do Grupo Macunaíma, a bela composição cenográfica da *Medéia* de Antunes articula-se com a totalidade da encenação acentuando os diferentes níveis de percepção que a obra sustenta como possíveis. Não obstante, a sugestão de uma percepção auditiva precária – que se revela a partir da fisiologia que constitui solo para a palavra-ruído – é redimensionada pela presença de fontes cuja água, corrente e sonora, não se cala um só momento do espetáculo. A água, condição de possibilidade de toda a vida, preenche de fertilidade o útero da Mãe-Terra, que tem sua materialidade desvelada, ainda, no fogo das velas, no elemento mineral da pedra, no aroma do incenso que se espalha pelos ares da sala. A imanente materialidade dos quatro elementos primordiais, a despeito de simbolismos implícitos, impõe uma escrita quase hieroglífica, capaz de constituir uma atmosfera própria para os espaços do edifício; atmosfera produzida pelo espetáculo, respirada e testemunhada pelo espectador. Isto é, a água que se faz presente ela mesma como mais um dos quatro substantivos naturais é, também, escrita que torna possível constituir a corporeidade de *Medéia-Terra*: a água e seu duplo.

Se a referência ao elemento primeiro dá-se, em Antunes, principalmente por meio da metáfora aquosa, no exemplo do *Pequeno Gesto* a equivalência fisiológica entre corpo e natureza parece apresentar-se pelo elemento terra. Materializada cenicamente através dos vasos de barro cozido, a terra transvalora sua natureza prioritariamente mineral em fisicalidade orgânica: o cuidado com as crias é também o cuidado com as provisões, armazenadas e conservadas nas moringas; o torno em que se arredonda a escultura do barro é também o engenho sobre o qual *Medéia* lavra suas maquinações de vingança.

A continuidade fisiológica entre corpo (que se reinventa como linguagem) e natureza (que se manifesta em forma de imagem) parece fornecer a chave para uma possível aproximação entre as duas montagens que, aqui, intentamos confrontar. Ao estabelecerem, pois, seus duplos, água (no caso da montagem de Antunes Filho) e terra (no espetáculo do *Pequeno Gesto*) inserem-se, na qualidade de presenças no espaço cênico, de maneira paradoxal, do ponto de vista da constituição de seus sentidos

Capa do programa de *Medéia*, direção Antunes Filho, SESC Belenzinho, São Paulo



na totalidade da obra. Ou seja, de um lado, os elementos água e terra, fisicamente presentes – portanto, alheios a mecanismos que os representem –, são o bastante para a apreensão sensorial imediata por parte do espectador. Entretanto, essa mesma presença configura-se como excessiva – ou, o que seria a outra face da mesma moeda, insuficiente –, na medida em que, não bastando a si mesma, abarca em seu conjunto de sentidos múltiplos a corporeidade (seja aquosa ou telúrica) da heroína e, mesmo, da tragédia.

Procurando reavivar, em certa medida, a memória teatral no que se refere aos dias anteriores à morte dionisiaca, Artaud deseja que seu teatro se estruture (ou se desestrua!) a partir de um compartilhamento de tempo e espaço entre espectador e ator. Mais uma vez, estamos diante de uma solicitação complexa do ponto de vista de uma realização prática em toda a sua plenitude. Situação limite, a noção de um retorno pré-alfabético a um ritual que não distinga espetáculo e platéia (e, por isso, possa ser considerado ritual) traz consigo a possibilidade de discutir-se a questão do olhar (nunca é demais lembrar, etimologicamente, a idéia de teatro, *theatron*, como 'lugar de onde se vê'). Afinal de contas, o século XVIII consagra, quase definitivamente, a separação palco/platéia como algo que visa à instauração de um olhar em perspectiva. Pensar a questão do olhar sob a influência do teatro artaudiano pode ser, então e por conseguinte, pensar a possibilidade de uma desconstrução da perspectiva como condição para uma desorientação do olhar perspético. Jean-Jacques Roubine, ao abordar a transformação das relações entre platéia e espetáculo, não deixa de acentuar o pioneirismo de Artaud em relação a tal discussão quando menciona "o exílio artaudiano para o lado dos galpões, das fábricas ou das capelas desativadas".⁷

Antunes Filho apresenta sua encenação de *Medéia* em um grande galpão aos fundos da unidade Belenzinho (Zona Leste) do Sesc São Paulo, escapando ao roteiro de consagrados teatros e espaços culturais do Centro da cidade. Pensando na disposição retangular do galpão do Sesc, Antunes, amparado pelo cenário de Hideki Matsuka, dispõe a platéia em uma arquibancada que se espalha ao longo do comprimento do Armazém Dois. À frente da arquibancada está o raso tablado que compõe o palco e ocupa a mesma extensão, em comprimento e largura, do espaço destinado ao público. O palco, "desconfortável", caracteriza-se por uma desproporção entre sua largura (que é o comprimento do galpão) e sua profundidade quase inexistente. O espetáculo é visualmente chapado, de modo a abolir toda possibilidade de perspectiva, contra um imenso paredão que se eleva até o teto; a distância entre as extremidades leste

7 Roubine, J. "A Explosão do Espaço", p. 87. In: *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, pp. 81-118.

e oeste da cena é imensa. Estamos diante, ao que parece, de um olhar contemporâneo acerca das "estratégias que os gregos teriam inventado para afastar definitivamente a cena de qualquer 'naturalidade', como, por exemplo, a construção de palcos estreitos, que impediriam o recurso a qualquer efeito que dependesse de planos em profundidade".⁸ Alheio aos romantismos do palco perspectivado, o espaço cênico da *Medéia* de Antunes põe o espectador, literalmente, cara a cara com a tragédia, encenada, em determinados momentos, a pouco mais de um metro a nossa frente. No entanto, e talvez seja este o detalhe mais interessante, a perspectiva, contestada, apresenta-se quando é aberto, majestosa ou abruptamente, um suntuoso portão instalado no centro exato do paredão ao "fundo" do palco. Mais uma vez, a platéia está diante de um tremendo desconforto para seu olhar educado perspetivamente: o indivíduo sentado à extrema-esquerda ou direita da platéia está absolutamente impedido de observar o que é representado no interior do espaço que só é parte da cena nos poucos instantes em que o portão se encontra aberto.

A situação antiperspética comparece na montagem dirigida por Antônio Guedes, por sua vez, a partir da configuração circular da cenografia de Doris Rollemberg, perfeitamente acolhida pelo espaço do Teatro do Planetário, cujo palco sugere uma arena. Um amplo tablado em forma de queijo (cuja protuberância central pode mover-se, em rotação, por mecânica manual) ocupa o centro do espaço cênico, ainda pontuado por nichos que acumulam os já aludidos vasos de cerâmica. Não há dúvida de que a estrutura principal da composição cenográfica se refere diretamente ao torno, aparato tradicional utilizado para dar forma circular ao barro na construção de ânforas, miringas e demais louças de cerâmica. Ao propor uma nova medida para o engenho, apoiado em escala humana, a encenação articula poeticamente o corpo à terra manipulada pelo escultor da argila. O corpo trágico configura-se, assim, como aquele que retorna a uma ancestralidade primeira, num compreender da expressão como anterioridade que quer chegar a ser palavra.

A rigidez procurada pela sugestão de comedimento das interpretações dá à cena do Pequeno Gesto, ainda, a intenção solene capaz de reconduzir temporalmente o corpo ao mascaramento que intencionalmente dificultava a *performance* do ator na Grécia, no intuito didascálico de conter os possíveis excessos do jogo expressivo. No entanto, infelizmente, ao mesmo tempo em que diferentes elementos do vocabulário cênico convergem para uma abordagem arquetípica da temática trágica, a equivocada sobressalência de uma personagem que nem sequer comparece na obra original, durante a

⁸ Ferraz, M.C.F. "Kátharsis e arte no pensamento de Nietzsche", p. 239. In: Duarte, R. et al. (Org.), *Kátharsis: reflexões de um conceito estético*. Belo Horizonte: O Arte, 2002. pp. 234-242.

qual é apenas citada, parece tentar depor contra a convergência mútua da narrativa particular e do alcance universal da obra como condição de possibilidade da ficção dramática. O diretor Antônio Guedes traz à cena Glauce, filha de Creonte, rei de Corinto (este, na qualidade de representante supremo da democracia cidadina, personagem-chave para a instauração da dimensão ética da tragédia euripídiana). A princesa, deslocada do conjunto da encenação em inúmeros aspectos, desfila ao redor da cena como presença muda cuja beleza seduz Jasão, que abandona Medéia pelo amor de outra mulher. Trata-se, portanto, de reduzir as motivações políticas de Jasão de um plano ético (a condição do argonauta como cidadão da *polis*) para uma esfera meramente cotidiana (o marido perjuro que se deixa levar pelos prazeres efêmeros do sexo). Inevitavelmente, a "dança erótica" de Jasão e Glauce cai no mais óbvio estereótipo: trocas pseudo-intensas de olhares, jogadas de cabelo, esconde-esconde e tudo o mais. A impressão que se tem, a partir disso, é a de que Medéia tem seus designios prioritariamente motivados pelo ciúme, de maneira que seu padecimento trágico em solo estrangeiro (os sacrifícios levados a cabo e as leis infringidas em nome da conquista do velocino de ouro e das bodas prometidas) parecem relegados a um segundo plano.

De certo modo e por outro ângulo, a encenação recorre a tal interpretação psicologizada da ação a partir de uma aposta consciente no entendimento de *Medéia* como tragédia que inaugura a hesitação íntima no âmbito da dramaturgia clássica. Conforme indica o texto do programa, "a paixão conduz a trama da peça" e, "como o destino é desenhado passo a passo pela protagonista, o sofrimento passa a ser uma escolha".

A surpresa, ou melhor, a experiência do choque, funda as recentes tradições desde a modernidade, mas tem seus efeitos perceptivos atenuados desde que instalada nos cotidianos, sobretudo nos das grandes cidades (já tão acostumadas aos excessos midiáticos). Quanto à obra de arte, nenhuma qualidade de testemunho é capaz de apreender o instante fugidivo durante o qual, através do toque, ela se faz presente. Encenar um poema trágico da intensidade da *Medéia* de Eurípides com a devida disposição investigativa confere ao teatro, sem dúvida, a oportunidade de refletir, através da surpresa e do espanto, sobre as possíveis articulações entre a tragicidade e o mundo contemporâneo, bem como sobre os destinos futuros do próprio teatro diante de seu passado arcaico. A nós, coadjuvantes-espectadores, cabe celebrar, por justo merecimento euripídiano, cada nova oportunidade vindoura de evocação de seus versos: "Que venham as novas *Medéias!*".

O espaço possível

Rebeca Rasel*

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*. A ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Não há como hesitar (...) não há objeto material que não deva suas qualidades, suas determinações, sua existência, enfim, ao lugar que ocupa no conjunto do universo. Minha percepção portanto só pode ser algo desses próprios objetos; ela está neles antes do que eles nela (Henri Bergson in Matéria e Memória)

Em sua série de artigos, publicados originalmente na revista *Artforum* em 1976, Brian O'Doherty traça um panorama das transformações do espaço em arte e do advento das galerias modernas. Em seus quatro capítulos, *Notas sobre o espaço da galeria*, *O olho e o espectador*, *Contexto como conteúdo* e *A galeria como intervenção*, o autor pensa a arte e o espaço moderno como um conjunto superfícies e simulacros que têm como referência o próprio mundo que os abriga.

Desconstruindo mitos, será às margens do Impressionismo que a superfície pictórica romperá com seus limites. Ao pensar a pintura como um objeto em si, e não mais como uma mera representação, esse real contruído por gestos e cores em expansão fará com que a arte conquiste sua identidade e autonomia. Segundo o autor, "à medida que o suporte do conteúdo se torna cada vez mais ralo, a composição e o tema e a metafísica transbordam a beirada (...) até que o esvaziamento seja total", ou seja, a pintura desdobra-se para muito além dos limites da tela e da moldura e, gradativamente, passa a respirar o espaço circundante – no caso, o da galeria.

Tendo em mente essa perspectiva, em 1938 Marcel Duchamp questiona toda e qualquer convencionalidade espacial ao participar da Exposição Internacional do Surrealismo com seus *1.200 sacos de carvão*. Tal obra propunha-se a deslocar o eixo do previsível e a pensar outros espaços de fluência para um trabalho como, por exemplo, o teto da galeria, como uma superfície-suporte a ser explorada. Duchamp instaura a necessidade de maior fluência entre o trabalho, o espaço e o espectador, e, nessa concepção, o *cubo branco* deixa de ser mero suporte de obras e passa a dialogar com as mesmas em unidade de discurso.

Anteriormente, Kurt Schwitters também esteve imerso em tais questionamentos espaciais ao desenvolver a *Merzbau*. Sendo esse um



Marcel Duchamp. *Miha de Fio*, vista da instalação em "Primeiros Documentos do Surrealismo", Nova York, 1942
Foto: John D. Schiff

* Rebeca Rasel é aluna do Curso de Licenciatura em Educação Artística com habilitação em História da Arte da UERJ. É estagiária da Divisão de Arte Educação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e colaboradora da revista *Quadrantes*.

projeto em contínua transformação – iniciado em Hannover, em 1923, e destruído em 1943 –, tal trabalho remete-nos à questão do processo na criação da obra. Evidenciada como uma colagem múltipla de superfícies, cada mudança efetuada às concepções relacionais e de fluência com a obra eram ampliadas. Seu interior confundia-se com os limites arquitetônicos existentes, e, ao apropriar-se desse recinto como matéria pictórica, Schiwiters pensava a contrução de um lugar subjetivo possível apenas nessa relação mais próxima com o trabalho.

Os artistas do pós-guerra também estabeleceram relações conceituais de arte e vida em suas obras. As vanguardas dos anos 60 romperam não apenas com as condições físicas de uma galeria, mas com todo um sistema de arte preexistente. Utilizando-se de novas linguagens, tais como intervenções, *happenings* e *performances*, muitos artistas viriam a ultrapassar os limites das próprias instituições.

Em 1957, Yves Klein fez uma intervenção em uma galeria em Paris sob o título de *O Vazio*, ou ainda, como propôs o artista, *O isolamento da sensibilidade num estado de matéria-prima estabilizado pela sensibilidade pictórica*. O caráter monocromático de suas obras poderia ser encontrado na parte externa da galeria, que teve as paredes cobertas pela cor azul-klein internacional. Entrando-se nela encontrava-se simplesmente um espaço em branco, cuja visibilidade sobressafa em conceitos e estranhamentos. Em tal atmosfera, o contexto estava muito além de qualquer objeto, e o questionamento da aura sacra e distante há muito imposta pelas galerias modernas e pelo próprio sistema de arte era constantemente revisto. Tal arte engajada contribuiu para as novas transformações sensoriais e estéticas na arte e na cultura dos anos 60.

O significado da obra passa a estar então na produção de sentidos por meio da experiência e do encontro de nossos olhares com o trabalho e seu contexto. O'Doherty também trata a questão dos efeitos das utopias do espaço moderno em nosso sensorial, porque, ao entrarmos nesse *cubo branco*, toda sua atmosfera é por nós absorvida, ou seja, essa *câmara de estética única* estabelece relações tanto subjetivas quanto espaço-temporais, visto que, em um mesmo espaço, percebemos vivências e tempos distintos: o do espectador, o da obra e o do meio onde esse todo está inserido. Cada novo olhar, então, é uma fuga para uma não-obviedade, e cada novo embate passa a ser uma experiência que nos desperta para uma outra esfera sensível. É preciso, então, permitir-se ver o possível que cada obra instaura, porque sua permanência está muito além de uma mera visibilidade ou um simples existir.

The curatorial burden**Olu Oguibe**

The article addresses the appearance of the figure of the curator and his role as cultural agent in the context of the history of art, since middle 20th century until the actual scene. Discussing the historical precedents that implicates the curatorial subject, the author ranks and analyses possible configurations and obstacles of the curatorial impulse in the process of the definition of taste and the intermediation between the artists, works and society.

Curatorship, contemporary art, art establishment
(pages 6-17)

The exhibition as a work of art**Jens Hoffmann**

The idea for this talk was simply my desire to introduce a couple of thoughts and considerations that are revolving around the show we see in front of the building and place it in the overall web of projects that I have made concerning the conceptualization of exhibition making and curating.

Curatorship, exhibition, artist
(pages 18-29)

Opaque Transparency**Roberto Conduru**

The text conceives the art exposition as an specific mean of art and cultural enunciation. The physical and institucional contexts, the agents and the different modes of exposing are articulated and analysed in relation to the challenge of simultaneously educate and entertain, today in Brazil, when the art expositions became a business. The text proposes a critical position in which the art works do not be submitted to exposition apparatus.

Art exposition, curatorship, art circuit
(pages 30-35)

The fetish spectacle**Paulo Sergio Duarte**

The article addresses the megaexhibitions carried out in the late 30 years. These exhibitions arranged by themes and coordinated by curators, that eventually judge themselves as curators-artists, overlap them to

the history of art advantaging the spectacle as a way of reactivating the interest for the art outside the museums.

Megaexhibitions, themes, curator
(pages 36-37)

The modern and contemporary art exhibition curatorship and its relation whith Museology and Museums**Marilúcia Bottallo**

This paper aims to understand the museum as a structured language and how it reacts in conjunction to the ones of modern and, more particularly, contemporary art allowing the *Museological Fact* to happen. Through the analysis of two specific exhibitions that were held at the Museu de Arte Moderna of São Paulo we consider on the arbitrariness in the construction of a discourse on the art exhibitions in museums. We also focus on how the exhibition can indicates on polissemic nature of the art. The point of view chosen looks for understanding the structure of the exhibition by the active and punctual interference of the exhibition's curator.

Curatorship, museum, contemporary art
(pages 38-54)

Interview with Chris Funkhouser**Jorge Luiz Antonio**

In a combination of dialogue, interview, biography, testimonial and review, Jorge Luiz Antonio and Christopher Funkhouser talk about electronic poetry, cyberpoetry, and the Internet. The main focus of the dialogue is a mixture of testimony and commentary by Antonio on Funkhouser's work (poetry, essay, review, cyberpoetry, performance, lecture, anthology editing, sonorous poetry, and so on). Funkhouser's responses reflect the experience of an active North American poet.

North american poetry, cyberpoetry, Chris Funkhouser
(pages 68-81)

Words as acts of instauration: Tunga's narratives and fabulations**Ivana Monteiro**

This article aims at analyzing the "artist texts" of the brazilian contemporary artist Tunga. The article

proposes thinking his work as an instauration asking what would specifically characterize his texts. The concepts of "instauration", "fabulation" and "experimentation" are used here to answer this question. Artur Barrio's "cadernos livros" and the connections between photography and Tunga's narratives are also discussed in this article.

Tunga, artist texts, instauration
(pages 82-95)

Oswald de Andrade's theatrical poetry and the polemics of "chamber theatre" and "the theatre for the masses"

Nanci de Freitas

The text is a comparative study between the sources of Oswald de Andrade's article "Do teatro que é bom" (About good theatre), published in *Ponta de Lança* in 1943, and Oswald's own theatrical poetry, in particular the play *O Homem e o Cavalo* (The man and the horse). In "About good theatre", Oswald lays down the main trends on modernistic theatre, and compares "the theater for the masses", born with Russian staging experiments right after the Socialist Revolution in 1917, to the "chamber theatre", inspired by French and Italian theatrical conceptions (Copeau and Pirandello), which would have an influence on Brazilian modern theatre. Oswald's conception on theatrical aesthetics refers to the Russian theater, the notorious Western theatrical traditions and the monumental presentations of European vanguards which the writer had attended in Paris in the 1920s and were the result of a mix of theater, ballet, music and modern paintings. The comparative study also points to similarities and differences between the "theater for the masses" and other forms of theater, such as the "total theater", as proposed by Wagner in his *Gesamtkunstwerk*, of a grandiose and opera-like character, and the "epic theater", as proposed by Bertold Brecht, who refused the arthistic synthesis in favor of his "alienation effect".

Oswald de Andrade's theatre, Chamber theatre, Theatre for the masses, Total Theater
(pages 96-129)

Adapting Nelson Rodrigues: the two faces of Rodriguean transgression in *Gêmeas* by Andrucha Waddington

Carolin Overhoff Ferreira

When the feature film *Gêmeas* de Andrucha Waddington, a cinematographic adaptation of the short story *The Twins* by Nelson Rodrigues, entered the Brazilian venue in 1999, the spectators adored it and the critics questioned the quality of the adaptation. This article describes and analyses the strategies of adaptation, questioning whether the critic's opinion results from prejudices in relation to the possibility of transcoding Rodrigues' text to the silver screen or whether it results from myths related to the transgressivity of the writer's work, nowadays considered canonical.

Cinematographic adaptation, Nelson Rodrigues representation, psychoanalysis
(pages 130-149)

Renato Cohen, affective memory 1.0

Lucio Agra

(pages 150-155)

Performance and telepresence - interactive communication in the networks

Renato Cohen

The investigation about the new rules of communication and performance in the global telematic network and the interaction media. The study of the telepresence and the many agencies of the body and the presence in the passage of organic interface to virtual are in evidence. They are named typologic of interaction that includes the categories of the extensive body, híbrid body, hípermidia, environment creation and interfaces, and real time performances.

As "praxis" are analyzed two events of curatorship: *Constelação* (Sesc-SP, 2002) and *Hyperpsique* (2003), events that propose interwriting, cooperative and interactive creation with the network users. In this order, are studied "the hypertext narrative", the "fractal communication" and the new operators of scene and performance.

Performance, telematic networks, contemporary
(pages 156-166)

The Education of the Un-Artist, Part II

Allan Kaprow

Originally published in *ArtNews*, nº3, pp. 34-39, 1972.
Translated from the version published in Allan Kaprow,
Essays on the blurring of art and life, Jeff Kelley (Org.),
University of California Press, 1993.

(pages 167-181)

Reviews

Ricardo Chen

Tomie Ohtake and the spiritual weft in brazilian art
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ

(pages 182-185)

Cláudio Volkart

Cruelty and tragedy in the Euripides's *Medéia*:
the staging of *Centro de Pesquisa Teatral* and of
the *Teatro do Pequeno Gesto*

Sesc Belezinho, São Paulo, SP

Teatro Planetário, Rio de Janeiro, RJ

(pages 186-194)

Rebeca Rasel

The possible space

O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: the ideology
of the gallery space*. University of California, 1999.

(pages 195-196)

Normas para publicação

1. Os artigos devem ser inéditos, com até 40.000 caracteres (sem espaço) editados em Word, estilo normal, sem hifenação e sem tabulação de parágrafo.

2. A folha de rosto deve conter título (português e inglês), resumo (português), *abstract* (inglês), três palavras-chave (português e inglês), nome(s) do(s) autor(es), endereço eletrônico e físico.

3. A bibliografia deve seguir as normas da ABNT.

4. As notas devem estar numeradas sequencialmente, em pé de página.
Poderão ser enviadas até três imagens, com legendas e não inseridas no texto, mas com indicação de posicionamento.

5. As imagens digitalizadas deverão ser gravadas em formato tiff, em 300 dpi, tamanho mínimo 12 x 18cm.

O artigo pode ser enviado anexado a e-mail para concinni@uerj.br, em disquete ou em CD-ROM para **Revista Concinnitas**.

Endereço

Instituto de Artes/UERJ

Rua São Francisco Xavier, 524

sala 11.006 - bloco E - Maracanã

Rio de Janeiro - RJ - CEP 20550-013

Telefones: (21) 2587-7491 e 2566-9172

<http://www2.uerj.br/~revarte>

Todos os artigos não encomendados serão submetidos ao Conselho Editorial, que emitirá parecer.





Allan Kaprow

Anna Bella Geiger

Carolin Overhoff Ferrelra

Cláudio Volkart

Ivana Montelro

Jens Hoffmann

Jorge Luiz Antonio

Lucio Agra

Mariúcia Bottallo

Nanci de Freitas

Olu Oguibe

Paulo Sergio Duarte

Rebeca Rasel

Renato Cohen

Ricardo Chen

Roberto Conduru

Sheila Cabo

