



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

JORDANA SEIXAS DA SILVA ALEXANDRE

A TEATRALIDADE COMO CAMPO AMPLIADO:

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

ORIENTADOR: PROF. DR. LEONARDO MUNK

RIO DE JANEIRO

2016

JORDANA SEIXAS DA SILVA ALEXANDRE

A TEATRALIDADE COMO CAMPO AMPLIADO:

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Orientação: Professor. Dr. Leonardo Munk

RIO DE JANEIRO

2016

JORDANA SEIXAS DA SILVA ALEXANDRE

A TEATRALIDADE COMO CAMPO AMPLIADO:

A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO INSTRUMENTO DE EMANCIPAÇÃO DO ESPECTADOR

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Munk (ORIENTADOR) - UNIRIO

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho - UERJ

Profa. Dra. Lidia Kosovski - UNIRIO

Profa. Dra. Marina Henriques Coutinho (suplente) - UNIRIO

A Gelson, Eliana e Mayara, minha vida.
Aos meus alunos, companheiros nessa história.

“Aplicai à pantomima as leis da composição pictórica, e vereis que são as mesmas. [...] Eu vejo o personagem: quer fale, quer cale, vejo-o, e sua ação me afeta mais do que suas palavras.”

(Denis Diderot)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela oportunidade.

Ao meu alicerce: Meus pais, pelo amor soberano e incondicional; pela poesia das bonecas na infância e principalmente pelas virtudes imateriais que conduziram a minha formação.

Ao meu orientador que se tornou um amigo: Leonardo Munk. Agradeço pela cumplicidade que extrapolou a orientação acadêmica; agradeço por ter me inspirado nas ideias e no pensamento, e por ter partilhado esse sonho comigo. A beleza e o conhecimento dessa pesquisa devo primordialmente a ele.

Ao professor Aldo Victorio Filho, por ter sido o responsável pelo início dessa história, no ano de 2006 como meu professor na graduação. Obrigado por ter me inspirado movendo-me até essa presente conquista. Devo a ele a minha gratidão pelo Mestrado e pela minha prática profissional como artista e educadora, porque um bom professor é certamente um divisor de águas na vida de um estudante e de um sonhador.

A professora Lidia Kosovski, pela belíssima disciplina que ofereceu na Unirio, e que contribuiu positivamente com minhas pesquisas. Agradeço pela delicadeza e pelo seu olhar carinhoso e bastante singular que me inspirou força. Sou grata por ter disponibilizado seu tempo generosamente, se dispondo a partilhar desse momento acadêmico comigo.

Agradeço pela belíssima qualificação que puder ter em companhia do professor Aldo Victorio Filho, da professora Lidia Kosovski e do meu orientador Leonardo Munk, que contribuiu consideravelmente na finalização poética e intelectual desse trabalho.

A amiga dessa e de outras vidas: Anna Cardoso, por me apoiar, me orientar e me iluminar; por ter cuidado da minha alma e do meu coração nesse tempo de desafio; nosso encontro não se trata de um acaso e certamente sua amizade foi uma condição essencial para a realização desse sonho.

A minha irmã Mayara Seixas: meu porto seguro, por simplesmente existir.

A Ton Bernardes, meu melhor amigo, que sonhou junto comigo esse sonho, desde a inscrição do Mestrado até o dia da minha defesa.

A minha rainha e mãe da arte: Nádia Alvarez Miranda, por ser luz e amor no meu caminho.

Aos meus amigos especiais, que me auxiliaram cada um de uma forma especial e peculiar: Isabella Seixas, Uesley Pereira, Silvia Werneck, Renato Moraess, Sandro

Luís e Cristiane Adami; obrigada por me acompanharem nessa jornada com apoio, companheirismo e amor.

A toda a equipe de professores do Programa de Pós Graduação em Ensino de Artes Cênicas da UNIRIO, que contribuíram para a realização desse trabalho.

Aos meus amigos de turma do mestrado, pelas boas energias, pelas gargalhadas, e por completarem a poesia da minha formação como mestre.

Gratidão é a palavra que define esse momento e dedico a todos vocês o meu sonho realizado.

ALEXANDRE. J.S. **A Teatralidade como campo ampliado: A experiência estética como instrumento de emancipação do espectador.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC/UNIRIO: Rio de Janeiro, 2016.

RESUMO

Diante das rupturas geradas ao longo do século XX no campo das artes plásticas, trata-se aqui de investigar como a reformulação do conceito da obra de arte e do seu lugar de exposição fez com que objetos e espectadores adquirissem a autonomia de atores em cena, contrapondo-se desse modo à imobilidade e à contemplação do espectador diante da obra de arte e problematizando as especificidades e os modos de duas linguagens artísticas de interesse para o respectivo trabalho: as artes visuais e as artes cênicas.

A presente pesquisa investiga nessa nova arte que se apresenta bem como nas representações sociais do cotidiano, elementos implícitos portadores de [teatralidade] conceito oriundo da cena teatral. Ou, melhor dizendo, uma dramaturgia do silêncio que se potencializou fora dos palcos e se configurou em uma nova relação entre observador e coisa observada, desvelando novos espaços de representação.

Na busca pelo reconhecimento da Teatralidade em um não-teatro, o estudo objetiva traçar analogias entre as propostas do Mestre Ignorante de Jacques Rancière e o novo relacionamento estabelecido entre o espectador e a teatralidade, reconhecendo um forte processo pedagógico nascido na vivência da experiência estética e que contribui no ponto central de maior interesse do trabalho: A emancipação do espectador.

Palavras-Chave: Teatralidade; Experiência; Espectador emancipado; Educação.

ALEXANDRE. J.S. **A Teatralidade como campo ampliado: A experiência estética como instrumento de emancipação do espectador.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas – PPGEAC/UNIRIO: Rio de Janeiro, 2016.

ABSTRACT

Before the breaks generated during the twentieth century in the field of fine arts, it is here to investigate how the reformulation of the concept of work of art and its place of exhibition made objects and spectators acquire the autonomy of actors on the scene, opposing to thereby immobility and contemplation of the viewer in front of the artwork and questioning the specifics and ways of two artistic languages of interest to their work: the visual arts and the performing arts.

This research investigates this new art that is presented as well as in everyday social representations, elements implicit carriers [theatricality] concept arises from the theater scene. Or rather, a quiet drama that potentiated offstage and is set in a new relationship between observer and observed, unveiling new spaces of representation.

In the quest for recognition of Theatricality in a non-theater, the study aims to draw analogies between the proposals of the Ignorant Master Jacques Rancière and the new relationship established between the viewer and the theatricality, recognizing a strong pedagogical process born in the experience of aesthetic experience and contributing at the center point of greatest interest of the work: the emancipation of the viewer.

Keywords: Theatricality; Experience; emancipated viewer; Education.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Action Paint Jackson Pollock	27
Figura 2 - <i>Carré blanc sur fond blanc</i> de Kasimir Malevitch	28
Figura 3 - Balzac de Rodin	31
Figura 4 - As portas do Inferno de Rodin	32
Figura 5 - mirrored boxes	35
Figura 6 - mirrored boxes	35
Figura 7 - O pássaro inoperante de Jean-Baptiste Greuze	40
Figura 8 - Pintura corporal indígena	51
Figura 9 - Performance de Yves Klein	51
Figura 10 - Performance de Yves Klein	52
Figura 11 - Biblioteca Nacional em obras	54
Figura 12 - <i>Wrapped Reichstag</i>, Christo & Jeanne-Claude	55
Figura 13 - Istambul, Doris Salcedo	57
Figura 14 - Mortos: Segunda Guerra Mundial	57
Figura 15 - Noviembre 6 y 7 (2002)	59
Figura 16 - Monumenta- personnes. (Local Grand Palais à Paris en 2010)	63
Figura 17 - Migrantes, Instalação de Christian Boltansky	66
Figura 18 - Migrantes, Instalação de Christian Boltanski	66
Figura 19 - Migrantes, Instalação de Christian Boltanski	67
Figura 20 -Autel Lycée Chases, Instalação de Christian Boltanski	68
Figura 21 - Edward Weston (Tina Modotti)	72
Figura 22 - The House at the End of the World	73
Figura 23 - What was Paradise is now Hell	76
Figura 24 - World is Gone	78
Figura 25 - Can You Help Us?	78
Figura 26 - When the World is Through	79
Figura 27 – David LaChapelle	79
Figura 28 - Are You Out There?	80
Figura 29 - Portrait of Ross in L.A (Felix Gonzalez-Torres)	86
Figura 30 - Portrait of Ross in L.A (Felix Gonzalez-Torres)	87
Figura 31 - Drew Barrymore	97
Figura 32 - Doll	99
Figura 33 - Doll	99

Figura 34 - Título da Obra: Interromper	104
Figura 35 - (Fachada ELC)	106
Figura 36 - Máscaras-instalações	107
Figura 37 - móbile (Alexander Calder)	108
Figura 38 - Máscara-instalação	109
Figura 39 - Máscara-instalação	110
Figura 40 - Máscara-instalação	111
Figura 41 - Máscara-instalação	112
Figura 42 - Máscara-instalação	112
Figura 43 - (CAC – UFRRJ)	114
Figura 44 - (CAC – UFRRJ)	114
Figura 45 - (CAC – UFRRJ)	115
Figura 46 - (CAC – UFRRJ)	115
Figura 47 - (CAC – UFRRJ)	115
Figura 48 - (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)	117
Figura 49 - (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)	118
Figura 50 - (CAC- UFRRJ)	118
Figura 51 - (CAC- UFRRJ)	119
Figura 52 - (CAC- UFRRJ)	119
Figura 53 - (CAC- UFRRJ)	119
Figura 54 - CIA DO INVISÍVEL	123
Figura 55 - CIA DO INVISÍVEL	124
Figura 56 - CIA DO INVISÍVEL	124
Figura 57 - CIA DO INVISÍVEL	124
Figura 58 - CIA DO INVISÍVEL	124
Figura 59 - CIA DO INVISÍVEL	125
Figura 60 - CIA DO INVISÍVEL	125
Figura 61 - CIA DO INVISÍVEL	125
Figura 62 - CIA DO INVISÍVEL	125
Figura 63 - CIA DO INVISÍVEL	126
Figura 64 - CIA DO INVISÍVEL	126
Figura 65 - CIA DO INVISÍVEL	126
Figura 66 - Abertura da exposição na UFRRJ	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1 – RUPTURAS: Do moderno ao contemporâneo	20
1.1 A interdisciplinaridade nas artes	25
1.2 O nascimento da teatralidade nas Artes Visuais	31
1.3 Pintura teatral: A teatralidade no teatro	38
Capítulo 2 – ESCRITA VISUAL: A Teatralidade em outras narrativas	45
2.1 Teatralidades do espaço: Instalação de Doris Salcedo, Christo e Jeanne-Claude	53
2.2 A Teatralidade nas Instalações de Christian Boltanski	63
2.3 A Teatralidade na encenação de David LaChapelle	70
Capítulo 3 – EDUCAÇÃO PELA TEATRALIDADE	81
3.1 A relação com o espectador na estética relacional de Bourriaud	84
3.2 A teatralidade na construção do espectador emancipado	88
3.3 O exercício do olhar	93
3.4 Instalação: o saber pela experiência	102
3.5 Máscara-Instalação: EMA – Espaço Municipal das Artes	103
3.6 Máscara-Instalação: ELC- Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu	106
3.7 Máscara-Instalação: CAC – Centro de Arte e Cultura da UFRRJ	113
3.8 CIA DO INVISÍVEL: Companhia de Teatro de Máscaras	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	131
ANEXOS	137
1. Depoimento da Secretária de Cultura de Seropédica sobre a Instalação no EMA- Espaço Municipal das Artes e sobre a oficina de Instalação no CAC da UFRRJ.	137

INTRODUÇÃO

A arte do século XX, através de inovadoras e ousadas poéticas de representação que se opuseram aos valores artísticos instituídos, questionou a legitimação do trabalho artístico, assim como o museu como principal lugar de exposição. A obra de arte que ilusoriamente se apresentava em cima do pedestal como uma verdade a ser transposta para o espectador, como um objeto imóvel e não relacional à espera de um público a contemplá-la, perdeu relevo na modernidade. As vanguardas incitaram o espectador a retirar-se do lugar comum, da passividade que limitava sua mobilidade corpórea e, sobretudo, suas faculdades intelectuais.

Marcel Duchamp revolucionou a concepção estética da arte e por esta razão foi responsabilizado por muitos autores como o precursor da arte contemporânea. Duchamp recusou a pintura e a escultura tradicional como principal meio de representação, e essa recusa colocou em xeque a própria ideia de arte, ao apropriar-se artisticamente da vida e de seus objetos utilitários rompeu os limites entre aquilo que poderia ou não ser considerado como obra de arte.

As rupturas da arte moderna refletiram diretamente na relação do espectador com a obra de arte. O gesto de Duchamp de introduzir o urinol em um espaço de exposição artística, apresentando um objeto cotidiano sobre uma nova perspectiva que se diferenciava da convencional, não foi apenas uma mudança radical da concretude estética do objeto artístico, mas, sobretudo, uma provocação para um novo relacionamento com o espectador, desestabilizando a habitual imposição e não relação que existia entre o público e a obra de arte. Ainda que o gesto de Duchamp tenha sido apenas um deboche, mesmo que desintencionalmente o artista introduziu o urinol como um convite para uma nova forma de diálogo com o público, afinal ele não expõe aquilo que convencionalmente apresentavam como arte, seu trabalho não se assemelha às pinturas acadêmicas que naquele momento geralmente enfeitavam não somente os museus como as casas do público burguês.

Rosalind Krauss (2007, 273) detecta como as propostas artísticas interdisciplinares da arte moderna induziram o nascimento da teatralidade nas artes visuais, afirmando que a heterogeneidade das práticas comprometeu a especificidade do ato teatral e rompeu os limites entre os gêneros e suas distinções. A autora investiga de que forma a suspensão da escultura tradicional cedeu lugar a intervenções que se ocuparam do espaço real, e denomina como “*Campo Ampliado*” esse novo lugar onde à prática dos artistas e os meios expressivos utilizados por eles

extrapolaram os limites modernistas. Krauss descreve como o teatro invadiu outros territórios além dos palcos teatrais, explorando qualidades como o tempo dramático e a presença cênica da obra de arte e do espectador no campo das artes visuais.

Essa nova arte assim como esse novo espectador, se encontravam em um lugar diferente dos ambientes projetados para a contemplação. O valor de exibição bem como o prazer de contemplação perderam a sua magnitude, e o espectador foi convidado para um lugar destinado à vivência e que cabe nesta presente pesquisa a compreensão de como essa vivência é capaz de propiciar uma experiência estética, educativa e emancipatória.

Os desdobramentos apontados a partir das rupturas modernas provocaram uma inversão de papéis: a obra de arte abandonou a função de coisa a ser contemplada e recebeu a autonomia de atores, e por esta razão foram impregnadas de teatralidade, termo empregado pela primeira vez por Nicolai Evréinov nas artes cênicas e posteriormente difundido por outras práticas artísticas, assim como por estudos antropológicos sobre o cotidiano real, e trata-se aqui de vislumbrar essa teatralidade como uma caminho para a experiência emancipatória.

A noção de teatralidade surgiu no início de século XX (...). Evréinov foi o primeiro a mencionar a palavra em russo (teatralnost) em 1922. Será esquecida durante alguns decênios, antes de reaparecer nos textos. Ela se apoia na palavra literalidade, que aparece nos anos de 1950 e entra em voga nos anos de 1960. (FÉRAL, 2015, 103)

O ensaísta, dramaturgo e professor de teatro (Universidade de Paris III - Sorbonne Nouvelle) Jean-Pierre Sarrazac, com estudos de grande contribuição para a teoria do teatro, comenta que no final do século XIX o teatro já aspirava à emancipação da supremacia do verbo, desenvolvendo um percurso em direção ao teatro de teatralidade (2012, 179). O autor atribui a invenção da teatralidade ao teatro moderno, proveniente da ruptura com o tipo de espetáculo que era baseado na ilusão, e destaca nesse momento uma mudança de regime pontual no teatro responsável por essa teatralidade: ao se libertar do espetacular e associar o espectador na produção do simulacro cênico e do seu caráter processual, esse espectador passou a ocupar um lugar de observação crítica da ficção ao invés de ser iludido pela representação.

Sou tentado a dizer que a ribalta e a cortina vermelha foram de fato abolidas a partir do momento em que o espectador foi convidado

pelos atores ou qualquer outro condutor do jogo- diretor, encenador, autor, etc. – a não se interessar pelo evento do espetáculo, mas pelo seu advento, no centro da representação, do próprio teatro- daquilo que se chama teatralidade. (SARRAZAC, 2013, 57)

Os autores citados na pesquisa que analisam o conceito de teatralidade, como Edélcio Mostaço e Josette Féral, entendem a sua presença como uma existência relacional e não como algo que se apresenta ou se impõe, ambos avaliam se tratar de uma relação dependente da recepção do espectador e definem que sua constituição acontece posteriormente a esse encontro. Féral afirma que o simples exercício de olhar inscreve a teatralidade por colocar a gestualidade do outro no espaço do especular.

A teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica “sujeitos em processo”: aquele que é olhado- aquele que olha. (FÉRAL, 2015, 86-87)

Mostaço apresenta pensamento similar ao de Josette Féral, afirmando que a teatralidade está no olhar e acontece durante o processo de observação, se constituindo pela relação entre a percepção do espectador e a cena observada por ele, o que seria possível acontecer tanto no espaço cênico como em uma dramatização real da vida cotidiana. “A teatralidade é uma resultante na consciência daquele que olha, um processo de percepção” (MOSTAÇO, 2010, 49).

Na presente pesquisa, a peça fundamental não está focada na teatralidade do próprio teatro, mas na teatralidade que contamina inúmeros outros meios expressivos, como pintura, escultura, fotografia, em busca de um diálogo com o conceito do *Quadro (Tableau)* de Denis Diderot, a fim de especular sobre a *dramaturgia do silêncio*¹ que tal teatralidade pode expressar através dos gestos pantomímicos e da força imagética que independe da *dramaturgia do verbo*²- tão soberana no teatro anterior ao drama moderno, estética teatral dominante erigida pelo classicismo francês, conforme aponta Jean Pierre Sarrazac (2012, 173).

Com o objetivo de ir além da constatação de Rosalind Krauss sobre a teatralidade presente nas outras linguagens artísticas, ou a teatralidade do não-teatro, esse estudo também vai à procura da teatralidade em outras narrativas, reconhecendo as diferentes presenças cênicas atuando em palcos que se diferem dos teatrais. A

¹ Dramaturgia do silêncio é o termo empregado por Jean-pierre Sarrazac para designar o teatro emancipado da supremacia do verbo, o autor associa essa dramaturgia ao Tableau de Denis Diderot, uma proposta contrária da estética teatral dominante.

² Dramaturgia do verbo é o termo empregado por Jean-pierre Sarrazac para designar a forma dramática tradicional. (Informações extraídas do livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo*)

teatralidade também será investigada em obras que testam os limites da representação e da teatralidade, nos trabalhos dos artistas Christian Boltanski, David LaChapelle, Doris Salcedo e Christo Vladimirov Javacheff em parceria com Jeanne-Claude Denat de Guillebon, analisando a nova relação que se estabelece entre observador e coisa observada, assim como os novos lugares ocupados destinados a essa nova experiência.

Desta forma, a pesquisa discorre sobre a teatralidade que se constitui por uma relação com o espectador, reconhecendo-a nas proposições das práticas artísticas modernas e que foram potencializadas na arte contemporânea. A teatralidade apresentada nas obras dos respectivos artistas plásticos citados no trabalho desenvolvem relações com o espectador, desencadeando um forte processo pedagógico através da arte como experiência, e da educação através dessa experiência. Trata-se aqui de investigar o possível processo pedagógico e educativo da educação pela teatralidade.

No processo de reconhecimento da cena, da procura pelo lugar onde ela se encontra e das possibilidades de experiência educativa com o imagético-artístico-cotidiano, a teatralidade será a ferramenta apropriada. A experiência será o percurso adotado como um caminho de aprendizagem, proposta apresentada por Jorge Larrosa Bondía sobre *O saber pela experiência* como sendo uma condição essencial para que algo de fato nos toque e o conhecimento possa acontecer, uma teoria que leva em consideração primordialmente a experiência individual de cada um. O autor define o sujeito da experiência como um território de passagem, um ponto de chegada, como um lugar a que chegam as coisas e onde têm lugar para esses acontecimentos, sendo incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, nada lhe acontece e nada lhe toca (2002, 24-25).

(...) a experiência é o que me acontece e o que, ao me acontecer, me forma ou me transforma, me constitui, me faz como sou, marca minha maneira de ser, configura minha pessoa e minha personalidade. Por isso, o sujeito de formação não é o sujeito da educação ou da aprendizagem e sim o sujeito da experiência: a experiência é a que forma, a que nos faz como somos, a que transforma o que somos e o que converte em outra coisa. (LARROSA, 2014, 48)

A experiência apresentada por Bondía é apropriada na presente pesquisa como um caminho vislumbrado para a emancipação do espectador, proposta apresentada por Jacques Rancière que pensa a educação a partir da experiência e do sentido, inspirado nas teorias e nos experimentos do mestre ignorante de Joseph Jacotot que afirma que

nem a obra de arte, nem o diretor ou o ator são detentores de uma verdade a ser transmitida para o público. Rancière compara os convites feitos ao espectador nesses novos chamados artísticos da contemporaneidade com as relações pedagógicas, associando os reformadores teatrais com os pedagogos embrutecedores, assim como os alunos com os espectadores.

A integração das propostas desses dois influentes pensadores se configura como um processo rico de educação pela teatralidade. A emancipação do espectador corresponde ao resultado de uma supervalorização do processo em detrimento do objeto estético que se via diante de um espectador sempre distante. Rancière traça paralelos entre o mestre ignorante e a obra de arte e ao considerar a experiência do espectador na construção do conhecimento propõe simultaneamente o desenvolvimento de um rico processo pedagógico de educação pela experiência.

(...) É essa própria distância que deve ser abolida. O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo, trágico da ação teatral, onde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais. (RANCIÈRE, 2012, 10)

Rancière afirma que no ensino progressivo e ordenado a lógica pedagógica ocorre sempre guiada por uma intenção clara de transferência de saberes do mestre para o aluno, comprovando a desigualdade das inteligências entre ambos. Essa comprovação é o que Joseph Jacotot chama de embrutecimento, e é contra ela que ele opunha a prática da emancipação intelectual com as teorias do mestre ignorante que afirma que a aprendizagem acontece não por dependência de um mestre que tudo sabe, mas pelas distancias entre aquilo que o aluno sabe e o que ele ignora. (2012, 14)

A motivação dessa pesquisa partiu da minha própria prática profissional, da percepção que pude ter enquanto artista e educadora sobre a necessidade real de um processo de constituição de leitores críticos diante de uma sociedade formada por uma forte teatralidade imagética, constatando a importância de existir um exercício de educação que liberte o olhar do indivíduo que percorre essa cultura visual. Entender a teatralidade para além do âmbito das artes cênicas é entender a sociedade do espetáculo em que vivemos, é se atentar para as visualidades e perceber o seu expressivo silêncio.

Guy Debord (2003, 15) atribui às imagens um caráter expressivo que refletem a sociedade do espetáculo em que vivemos, refletindo as relações sociais de poder da

burguesia e a alienação do proletariado, constituindo o modelo presente da vida socialmente dominante. As imagens refletem o mundo real, que é possível apreender pela visão, e o espetáculo reconstitui sempre que houver a representação. Desta forma, perceber nas imagens cotidianas a presença da teatralidade, é o mesmo que desmistificar a possível despretensão das visualidades que compõe a sociedade, é salientar a sua existência como uma representação carregada de muitos sentidos. Nessa perspectiva a emancipação do espectador pode agir politicamente através da repotencialização do olhar do indivíduo que percorre o mundo imagético e teatral que vivemos.

Apresentarei como exemplificação dessas teorias a minha prática artística de Instalação, traçando analogias com a atuação do mestre ignorante apresentada por Rancière e investigando como essa experiência pode agir na construção do espectador emancipado. Relatarei o trabalho que desenvolvi de Máscaras-Instalações para a ELC – Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (Secretaria de cultura). Posteriormente apresentarei a proposta de Instalação que produzi para o EMA – Espaço Municipal das Artes (Secretaria de cultura de Seropédica).

Em seguida pretendo relatar sobre o curso de máscaras que ministrei no CAC da UFRRJ (Centro de Arte e Cultura) como um curso de extensão Universitária. Nesse trabalho não ofereci propriamente uma oficina, mas propus a construção de Máscaras-Instalações produzidas pelo coletivo de alunos, sem que eu atuasse como um mestre que executa a função de direcionar a prática, mas me propus na experiência a ser o “*Mestre Ignorante*”- aquele que nada sabe mas que propõe a aventura se aventurando junto, de romper o abismo entre as distancias do saber e da ignorância.

Na finalização dessa pesquisa, como última experiência pretendo comentar sobre o trabalho que desenvolvi com a Cia de Teatro do Invisível, participando na criação das máscaras teatrais pensadas como dispositivo de teatralidade e que tal como os outros processos criativos citados anteriormente, contribuiu para pesquisar os elementos de interesse nesse respectivo estudo.

A experiência artística como instrumento de emancipação foi introduzida primeiramente pelos novos chamados artísticos da modernidade ao repensar a participação do espectador diante da obra de arte, entretanto se potencializou progressivamente na arte contemporânea. A arte como um caminho para emancipação do espectador não retorna a sua antiga necessidade de funcionalidade, mediação ou

representação da vida real para que justifique a sua existência e lhe traga um sentido, todavia através dos novos chamados, na própria ideia moderna de “arte pela arte” ou nas pretensiosas banalizações da estética exterior do objeto artístico, enquanto experiência íntima com o espectador ela já apresentava um caminho emancipatório.

A arte não precisa pretender ser educativa para que justifique a sua razão de ser, entretanto a sua flexibilidade de ter incluído o espectador como um integrante da cena artística para que esta aconteça e adquira sentido, foi naturalmente educativa, revolucionária e como Rancière definiu com muita beleza sobre os espetáculos, as imagens, as palavras, as histórias e as performances, o que interessa de fato é compreender como tudo isso pode mudar alguma coisa no mundo em que vivemos.

CAPÍTULO 1 – RUPTURAS: DO MODERNO AO CONTEMPORÂNEO

Alguns atributos que sempre foram muito valiosos no campo das artes plásticas regeram as práticas artísticas por um longo período, como o aprimoramento obtido pelas mãos do artista, consideradas sagradas por seguir com primor as técnicas de acordo com os padrões vigentes estabelecidos e a necessidade de representação da realidade através da mediação entre os fatos sociais e a materialização da obra artística. É como se a justificativa para a existência da arte se encontrasse sempre fora dela, na condição de espelho da vida. O crítico de arte e professor da Universidade de Columbia (Nova York) Arthur C. Danto, no artigo *Marcel Duchamp e o fim do gosto, uma defesa da arte contemporânea*, avalia esses preceitos como normas regidas pelo gosto enquanto conceito normativo, categoria que foi a reguladora do século dezoito quando a disciplina da estética ainda era dominante.

O gosto era essencialmente conectado ao conceito de prazer, e o próprio prazer era entendido como uma sensação subordinada a graus de refinamento. Havia padrões do gosto e, com efeito, um *curriculum* de educação estética. O gosto não era meramente a preferência desta ou daquela pessoa diante das mesmas coisas, mas o que qualquer pessoa, indistintamente, deveria preferir. Ora, o que as pessoas realmente preferem varia de indivíduo para indivíduo, mas o que elas *devem* preferir é idealmente uma questão de consenso universal. (DANTO, 2000, 15)

A arte era conduzida por um consenso estético e passava por uma peneira de critérios que filtrava e avaliava o objeto como artístico ou não, subordinado ao academicismo que ditava não somente o que é a arte, mas o gosto por um padrão. No livro *Clement Greenberg e o debate crítico*, no capítulo Vanguarda e Kitsch (1997, 28) o autor, crítico da arte moderna, responsabiliza o academicismo por essa redução da arte ao gosto dominante, afinal as questões mais amplas eram decididas a partir dos precedentes estabelecidos pelos grandes mestres, variando o mesmo tema mecanicamente em centenas de obras. Greenberg concluiu que nada de novo era produzido e a atividade criadora era reduzida a um virtuosismo de pequenos detalhes formais.

Entretanto, a cultura de vanguarda desprezou os atributos supervalorizados oriundos da arte tradicional acadêmica. As práticas artísticas modernas se recusaram a limitar a pintura e a escultura como os únicos meios expressivos de representação, “o não artístico” foi introduzido no museu como objeto de arte, assim como “a obra de

arte” foi deslocada posteriormente para diferentes espaços da cidade, repensando os conceitos formulados sobre a legitimação do trabalho artístico. Essas rupturas colocaram em xeque a própria ideia de arte e paralelamente o museu foi questionado como principal lugar de exposição. O cenário conservador das artes foi revertido para um lugar de possibilidades, e o grande responsável por essa inversão foi o artista Marcel Duchamp, considerado como o precursor da contemporaneidade pelo crítico de arte Ronaldo Brito, no artigo *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*, (1980, 84).

Ao deslocar o urinol e apresentá-lo em exibição em uma sala de exposição validando-o como objeto artístico, o artista questionou a própria ideia de arte e recusou os meios expressivos tradicionais como uma forma de representação artística. Através da prática de Duchamp de situar um objeto do cotidiano utilitário no contexto da arte, ele retira o peso que antes era dado às mãos manufactureiras do artista e induz a reformulação do conceito da arte, podendo ser assim, encarado como o responsável por essa mudança de pensamento e postura adotados que direcionaram as práticas em sentido às novas vanguardas. Duchamp não somente desloca o objeto modificando sua posição convencional no espaço, mas propõe uma mudança de perspectiva do espectador em relação ao mesmo objeto visto, apresentando-o em um contexto diferente, e propondo uma nova relação entre público e obra, superando os diálogos ultrapassados que ainda imperavam na arte moderna.

Toda pessoa um pouco informada sobre arte sabe que o ready-made é um objeto produzido industrialmente, produzido por um artista “como” objeto de arte. O artista não afirma tê-lo feito, ele simplesmente o escolheu e assinou. Conhecemos também a posteridade extremamente rica que teve este gesto, um gesto antiartístico que rompe com a tradição artística que fazia do “ofício”, da competência e da atividade técnica uma das características essenciais do artista. Sendo assim, esta tradição inscrevia o artista na sua genealogia, quer dizer, na grande família que vai do artesão medieval ao artista moderno. Com o ready-made, entretanto, essa linguagem fora brutalmente interrompida, e a obra de arte se encontrava desde então separada da mão manufactureira do artista. O objeto industrial, a produção em série e a própria máquina vieram ocupar, de uma maneira brutal, o lugar da obra amorosamente trabalhada, e do artista criador. (LEENHARDT, 1994, 340)

A tensão advinda com o ready-made não somente rompeu com a tradição artística como também trouxe questionamentos referentes ao conceito da arte, apontados pelo filósofo e crítico de arte Jacques Leenhardt como um gesto

“*antiartístico*”, e segundo Ronaldo Brito esse gesto convoca a obra de arte a ser única e múltipla, transformando-a em um campo de batalha onde lutavam forças opostas e desiguais, e excluindo a prioridade dada na busca pela bela aparência. Esse esquema, segundo o crítico, gerou uma pergunta pontual sobre as rupturas entre a modernidade e o conservadorismo ainda presente da arte acadêmica:

Isso é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto. Qualquer isto. Um isto problemático, reflexivo, que é necessário interrogar e decifrar. (BRITO, 1980, 75)

Artur C. Danto aponta que o esforço feito por Duchamp residia em estabelecer os vínculos entre a vida e a arte, dissolvendo completamente as barreiras entre ambos. O autor acredita ser uma consequência desse esforço que qualquer coisa possa ser uma obra de arte, abrindo o caminho para o mais repulsivo dos materiais ter um papel artístico na criação de novos significados, uma consequência da proposta de aproximação entre a vida e a arte feita por Duchamp (2000, 23-25).

Se a arte se transforma em um problema necessário a ser refletido, interrogado e decifrado, essa arte proposta por Duchamp é consideravelmente um arte composta com o espectador, e não somente para ele, haja vista que a resposta a tal indagação e a descoberta do enigma acontece no encontro de ambos. O espaço museológico é o lugar convencionalmente destinado a abrigar, por exemplo, uma escultura de Michelangelo que inevitavelmente diante das técnicas, do rigor e da perfeição de representação, pedem aplausos do espectador, entretanto, esse mesmo espaço é assaltado pela estranheza do urinol inserido por Duchamp, indo contra a expectativa habitual do espectador. O urinol não convida à contemplação do objeto pela sua forma estética, seu gesto questiona a beleza da obra de arte, questiona o artista enquanto reproduzidor de um padrão, questiona a passividade do espectador e do próprio artista que ocupam a posição de máquinas, viciados em uma repetição de criação, concepção e não relação com a obra de arte.

Entretanto, Arthur C. Danto (2000, 22) chama a atenção sobre esse fato, ressaltando que ainda há quem acredite que o objetivo de Duchamp foi despertar olhares para sua forma adorável, Danto discorda de tal crença justificando que certamente não era a intenção de Duchamp ter o urinol condicionado sob a percepção estética e apreciado como algo belo, parafraseando as palavras do próprio artista que

afirma ter jogado o urinol na cara do público como um desafio, como uma obra de arte e não para induzir a *excitação da retina*³.

Ronaldo Brito acrescenta que com a explosão das vanguardas nas primeiras décadas do século, a arte passou a ser tudo e qualquer coisa, não sendo mais possível defini-la e qualifica-la por um ideal teórico ou por um princípio formal, segundo o autor a modernidade tornou a arte estranha, oposta ao mundo das aparências com o qual sempre esteve (problematicamente) ligada e apresentando um sentido manifestamente liberatório.

Parecia possível fazer tudo, com tudo em qualquer direção. Bigode e cavanhaque na Monalisa, peças de mictório em museu, assim por diante. (BRITO, 1980, 74)

Arthur C. Danto discorre sobre o pensamento de Jean Clair, intérprete da obra de Marcel Duchamp e que confere a ele a grande responsabilidade pela condição deplorável da arte contemporânea, provocando uma mudança de perspectiva da arte que foi deslocada da esfera do gosto para o repulsivo. Danto (2000, 16) afirma que o propósito da arte deveria ser proporcionar o prazer estético no espectador, objetivo este que foi perdido com as rupturas da modernidade ao substituir o *prazer retiniano*⁴ pela representação da repulsa. Segundo o autor somente o mais perverso dos artistas estaria disposto a participar desta representação, pois em conformidade com a natureza não seria possível o repulsivo provocar prazer em espectadores normais.

Essa mudança de perspectiva no campo da arte, esses conceitos que modificaram amplamente as práticas, representavam não somente o nascimento de um olhar do artista que se encontrava aprisionado e de uma arte refém de um sistema de perfeição ditado pelas belas artes, mas refletiam também diversas questões não somente no campo visual, correspondem a todo um sistema político, burguês e soberano que o texto não tem a pretensão de desenvolver. Ronaldo Brito, (1980, 74) afirma sobre essa questão, que a liberdade moderna não era somente o surgimento de novas possibilidades, mas se tratava acima de tudo de uma revolta, de um desejo crítico diante dos valores instituídos. Sobre essa revolta, Danto (2000, 17) defende a afirmativa de que a própria arte moderna era ofensiva e repulsiva aos espectadores,

³ Excitação da retina foi o termo empregado por Marcel Duchamp para designar o efeito que a beleza da obra de arte deveria provocar no espectador.

⁴ Prazer retiniano é outro termo empregado por Duchamp para designar o efeito provocado pela excitação da retina. Informações retiradas do livro *Dialogues with Marcel Duchamp* de Pierre Cabanne.

não naquilo que ela representava, mas na sua representação, que abolia a conservação dos valores instituídos.

Essa revolta manifestada através arte, seja repulsiva ou não, foi contrária a era do gosto dominada pela beleza. Jacques Leenhardt (1994, 340) em concordância com esse pensamento define o ready-made como um mistério diferente daquele de uma alma rica que se expressava na matéria dominada pelo gesto da sua mão, e afirma ser um mistério resultante da presença. Esse mistério pretendia ser o oposto do belo consagrado, ou mais do que isso, questionar tais imposições sobre as quais a arte se subordinava. Danto comenta sobre a expectativa dos apologistas do modernismo quanto a esse mistério, a crença de que a estranheza dos trabalhos artísticos modernos que se opunham ao belo padrão, na busca pela assimilação conseguiriam fazer com que o estranho também fosse aceito como outra forma de beleza, o autor afirma que é como se “a gratificação do gosto fosse o destino da arte, por mais revolucionários que fossem os seus meios. (2000, 18)”

Fábio Durão, professor de teoria literária (UNICAMP) em seu artigo *Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando o 4'33''*, (2006, 432) afirma que o Uniol de Duchamp por se tratar de uma obra em que a matéria-prima de produção estética é feita do nada, para não cair no ridículo necessitou de uma crítica visceral que o validasse, o reconhecesse e o legitimasse, sendo desta forma, um experimento dependente de um discurso e de uma justificativa teórica.

O que destaco com ênfase nessa ruptura é o diálogo que Duchamp já propunha ao espectador passivo, o nascimento de um forte processo pedagógico que se iniciava no campo das artes. Através da *FONTE*, Duchamp foi a fonte de um novo relacionamento, afinal não estávamos diante somente de uma nova arte, mas de uma nova apresentação, de uma nova relação e de um novo espectador.

Duchamp sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim. Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para usar um dos títulos de David Hume, com “o padrão do gosto” (The Standart of Taste). (...) Isso Não significa que a era do gosto tenha sido sucedida pela era do mau gosto (degoût). Significa antes que a era do gosto tem sido sucedida pela era do sentido, e a questão central não é se algo é de bom ou mau gosto, mas sim o que significa. (DANTO, 2000, 21)

Perguntar o que uma obra significa, subentende perguntar para quem ela significa, uma mesma pergunta similar feita diante de um variado público e que

inevitavelmente apresenta respostas diversas. A estranheza, a repulsa, o mistério, essa não obviedade apresentada por Duchamp no repertório artístico contemporâneo, seja como ela como for denominada, convida o público para uma experiência de sentidos, em contrapartida à experiência do gosto. Danto afirma que o objetivo dessas mudanças propostas não era trazer o repulsivo para o lugar da arte, mas desqualificar o gosto como critério da arte.

Essa proposta do gosto foi um efeito dos seus ready-made de 1915-1917, destinados a exemplificar a mais radical dissociação entre estética e arte. (DANTO, 2000, 21- 22)

Essa dissociação entre a estética e a arte foi lançada como um embrião na modernidade e potencializada em experimentos diversos na arte contemporânea, subvertendo a experiência do gosto por uma nova forma de apresentação da arte e que intimou igualmente uma nova relação com o espectador, contrária a relação anterior de contemplação e adoração passiva direcionadas pelos critérios do gosto.

1.1 - A INTERDISCIPLINARIDADE NAS ARTES

Luiz Fernando Ramos (USP) em seu artigo *Teatralidade e Antiteatralidade*, (2013, 7-8) faz referência a Michael Fried, apontando o aspecto negativo e conservador de suas teorias sobre a negação dos artistas quanto à tradição da pintura e da escultura moderna. Fried acredita que ao situar as obras artísticas em ambientes públicos como objetos indistintos provocando uma relação com os espectadores, a arte se degenera por se aproximar da condição de teatro, defendendo a teoria de que os conceitos de qualidade e valor e a própria conceituação da arte perdem o sentido se não forem pensadas dentro de cada uma das artes, tomadas individualmente.

Os objetos dispostos no museu passaram a explorar potencialmente o espaço e consequentemente o tempo dramático do espectador que os percorre, e os objetos passaram a adquirir uma presença cênica, aspectos que revelavam como o teatro começou a invadir outros territórios além dos palcos teatrais. Uma nova relação com o público foi estabelecida e os objetos perderam a sua função de coisas estáticas à espera de serem contempladas, recebendo a autonomia de atores. Desta forma, o espaço anterior de exibição se transformou em um espaço de acontecimentos destinado a uma nova experiência, e nesse novo lugar os espectadores deixam de ver a

cena apresentada e passam a se ver como parte integrante da cena, saindo do seu lugar anterior de contemplação e sendo imbuídos pela expectativa do acontecimento.

Sobre esse período, a pesquisadora de teatro Josette Féral (2015, 82) aponta que as linguagens artísticas foram reformuladas e as distinções entre elas foram questionadas, pois a partir do momento que as práticas começaram a ir além das especificidades referentes às suas linguagens, rompendo as fronteiras entre os gêneros e suas distinções formais, houve uma grande discrepância entre a teoria conservadora e as práticas elásticas que invadiram o campo da arte.

O teatro que Michael Fried vislumbrou presente entre as artes como um aspecto negativo, é a teatralidade que rompeu as extremidades dos palcos teatrais e passou a contaminar inúmeros outros meios expressivos, problematizando desta forma, a especificidade de cada categoria artística à medida em que elas se aproximavam da condição de teatro. A professora e pesquisadora mexicana Ileana Diéguez (UAM) denomina (2014, 128) essa teatralidade que se expandiu para o campo das artes visuais como “*um outro teatro*”.

Essas transformações provocaram uma forte interlocução entre as linguagens artísticas, o território da arte foi transformado em um campo aberto, dificultando os rótulos assertivos quanto às categorias de cada linguagem e passando a se apropriar do espaço da cidade como um palco de representação repleto de teatralidade, dialogando com os olhares dos transeuntes e mais uma vez rompendo os limites entre a vida e a arte.

Rosalind Krauss, crítica de arte contemporânea, historiadora da arte e professora (Columbia University), (1984, 129) acrescenta que diante dessa conexão adquirida pela interdisciplinaridade das diferentes linguagens artísticas, a teatralidade passou a ser um atributo da arte moderna, e não especificamente do teatro; as artes visuais atuavam com características que antes eram consideradas de domínio das artes cênicas, mas que passaram a estar presente na concepção e execução das outras linguagens artísticas, e mais do que apenas na plasticidade das encenações, ela brotou das relações propostas com o espectador a partir dessas novas obras encenadas.

Figura 1- Action Paint (Jackson Pollock)



Fonte: www.revistadanca.com/arquivo/htm/267.htm

Por meio das diferentes práticas que ousaram novas poéticas de representação, a arte moderna buscou uma identidade própria movida pela liberdade de expressão. A pintura deixou de ser concretizada para fins contemplativos. O pintor norte-americano Jackson Pollock, por exemplo (figura 1), começou a pintar com a ponta do pincel, utilizando o movimento do corpo sobre suas amplas superfícies de tela estiradas no chão e gotejando a tinta sobre ela. Desta forma, a ação do artista e o processo criativo performático passaram a ser mais importantes naquele momento do que o próprio resultado de seu trabalho. Ligia Canongia, crítica e curadora de arte, discorre em seu livro *“O legado dos anos 60 e 70”* sobre a origem da performance em Pollock, afirmando que por meio da experiência corporal libertária o artista já incluía-se por inteiro na obra de arte.

Desde o final dos anos 40, já se podiam antever práticas que desembocariam nas performances, e mesmo nos happenings, com e através de experiências advindas, originalmente, do mundo pictórico. Para muitos, Pollock é o “pai” da performance, aquele que, numa atividade corporal libertária, introduziu definitiva e concretamente o sujeito da ação, o sujeito-artista, na estrutura da obra, tornando-se, ele mesmo, matéria da obra. A pintura tornava-se um campo onde o artista imiscuía-se por inteiro, espiritual e corporalmente, numa atitude que desconcertou o mundo. (CANONGIA, 2005, 13-14)

É difícil definir e caracterizar Pollock somente como um artista performático ou como pintor, e essas práticas modernas já iniciavam uma problemática sobre os conceitos pré-estabelecidos. Jackson Pollock não era o artista das mãos, mas o artista do corpo; dançar e pintar performavam juntos uma teatralidade, uma encenação fora dos palcos.

John Cage, ainda na década de 1950, criou uma espécie de música aleatória chamada de *ready-made*, termo semelhante ao empregado nas artes plásticas, e em ambas as linguagens a execução e o conceito desconstruíram o formato tradicional, tanto na música quanto na obra de arte visual. O *ready-made* produzido por Cage era composto não por sons de instrumentos musicais, mas por ruídos, vozes, sons do cotidiano, em combinação com o silêncio. Entretanto, Cage afirmava que esse último não existia, pois, “sempre está acontecendo alguma coisa que produz som”. (CAGE, 1961, 355)

Os acontecimentos produzidos por Cage foram além da esfera musical, pois incluíam a arte de Robert Rauschenberg, o teatro de David Tudor e a dança de Merce Cunningham. Essas manifestações não eram nem artes cênicas, nem literatura, nem música ou pintura, mas eram a integração de tudo isso, uma interlocução da vida com as artes, e de todas as artes entre si. A arte de Cage rompeu os limites entre o fazer artístico e os atos corriqueiros do cotidiano, anulando a distinção entre o que era denominado artístico ou não, com práticas que declaravam claramente o conceito de que tudo era arte.

Figura 2: *Carré blanc sur fond blanc* de Kasemir Malevitch



Fonte: <http://hyper-culture.over-blog.com/Divers-7>

Fábio Durão (2006, 431), analisa um tipo de arte que ele denomina como substancialmente tributária do nada, com o mínimo de materialidade e feita virtualmente de vazio. Na pintura, ele cita como exemplo a obra *Carré blanc sur fond blanc*, de Kasemir Malevitch, uma pintura que representa uma tela branca sobre uma tela branca (figura 2), sem nenhum tipo de referência ao real. Na literatura, ele cita a prosa verborrágica de Samuel Beckett, que trabalha o nada não pela ausência de palavras, mas pela sua repetição e pela produção de incoerência que fazem a escrita perder o sentido. Fala ainda sobre o unirol de Duchamp, entendendo esta presença mais como um gesto do que como um objeto. E, por último, Durão cita a obra mais polêmica de John Cage, *4'33''*, em que os intérpretes não tocam absolutamente nada.

O silêncio usado em *4'33''* de John Cage se opõe a expectativa do público por um som, por uma música, assim como o vazio de *Carré blanc sur fond blanc* de Kasemir Malevitch se opõe a expectativa de uma imagem que possa figurar ou representar o real, entretanto, ainda que as obras expressem o silêncio e o vazio não correspondem a produções sem sentidos, o nada se trata de uma resposta e uma reação a um excesso visual e a uma superlotação de palavras, à qual a arte estaria de alguma forma reagindo. “*“4'33''” apresenta-se nesse contexto como um experimento de resistência à superprodução semiótica*” (DURÃO, 2006, 438).

Diante das práticas artísticas que romperam as barreiras entre os gêneros, o campo da arte foi ampliado, tornando-se impossível a classificação quanto aos meios de expressão, assim como as separações das linguagens artísticas pelas suas especializações. As tentativas de sistematização se tornaram incoerentes bem como as divisões assertivas ineficazes que ainda se faziam presentes.

Rosalind Krauss relata como essa interdisciplinaridade das artes se tornou uma característica e identidade da própria arte contemporânea, problematizando as categorizações ainda em vigor, pois a fusão provocada entre as linguagens artísticas romperam os limites modernistas. A arte havia se transformado em um campo híbrido à experimentação, tal qual o teatro grego em sua gênese ou os modelos dramáticos do sudeste asiático, que não possuem barreiras tão fixas entre música, dança e outras linguagens artísticas.

O crítico norte-americano Douglas Crimp, autor de *Sobre as ruínas do museu*, cita parágrafos escritos pelo artista francês Daniel Buren, que servem como um lembrete da consciência política dos artistas do período, e frisa como a mudança e a transformação se fez presente e necessária para um novo nascimento da arte, como uma forma de sobrevivência compatível com seu tempo.

Os fenômenos contra os quais o artista luta não passam de epifenômenos, ou mais precisamente, eles nada mais são do que superestruturas erguidas à base que condiciona a arte, e que é a arte. E a arte transformou suas tradições, seus academicismos, seus tabus e suas escolas etc. no mínimo umas cem vezes, porque a vocação daquilo que está na superfície é ser incessantemente transformado; e enquanto, a base não é afetada, é óbvio nada é fundamentalmente afetado – basicamente – transformado.

E é desse modo que o artista evolui, é desse modo que pode haver história da arte. O artista desafia o cavalete ao pintar uma superfície grande demais pra caber no cavalete, desafia então o cavalete e a superfície maior produzindo uma tela que é também um objeto, e então, só um objeto; e depois há um objeto a ser feito no lugar do objeto feito, depois ainda um objeto móvel ou um objeto que não pode ser transportado e etc. (CRIMP, 2005, 139)

Daniel Buren ressalta que no percurso da arte e de seus movimentos, a destruição e construção de novos estilos visavam desafiar a tradição, o academicismo e os tabus que foram criados, uma ruptura constante e necessária para o surgimento posterior de uma nova vanguarda. Ligia Canongia (2005, 7-8) define esse processo de destruição e construção como uma trajetória evolutiva em que os estilos se sucedem quase sempre corrigindo os excessos precedentes, como um círculo vicioso que trafegava entre os dois limites, tendendo, a cada vez, para uma ponta do processo. Ronaldo Brito apresenta pensamento similar, justificando na morte da arte a condição necessária para salvá-la.

O projeto moderno, convém lembrar, representou um esforço duplo e contraditório: matar a arte para salvá-la. Questão de sobrevivência- ou pensar a inteligência negativa de si mesma ou correr o risco de morrer despercebida do tumulto de um mundo anônimo e feroz. Pensar a morte da arte, praticá-la por assim dizer, era a rotina das vanguardas no início do século. (BRITO, 1980, 76)

O teatro, bem como as outras linguagens artísticas, foram mais uma vez reformulados depois da arte moderna, se tornando flexíveis a diferentes e inusitadas possibilidades de integração e desembocando em variadas vertentes contemporâneas. Ao revisitar o Dadaísmo foi possível constatar que o movimento ao desafiar os indícios de rigidez e restrições presentes na arte moderna e lançar o não-artístico em espaço de exposição, declarou que o anseio por uma nova vanguarda já se fazia presente. As vertentes contemporâneas procuraram dirigir à arte ao mundo, à natureza, à realidade urbana, construindo relações entre arte e vida cotidiana e fomentando a presença do espectador como parte essencial na obra, bem como a teatralidade para outros territórios além daquele que conhecemos como teatro.

1.2 - O NASCIMENTO DA TEATRALIDADE NAS ARTES VISUAIS

Em um ensaio muito influente, “*A escultura no campo ampliado*”, de 1979, Rosalind Krauss salienta que a partir desse período, entre as décadas de 1960 e 1970, foi atribuído o nome de escultura a objetos diversos, expandindo assim o campo da escultura para além das produções esculpidas e entalhadas pelas mãos do artista (1984, 129). A autora afirma que a escultura anteriormente sempre obteve a mesma lógica de representação do monumento, normalmente figurativas e verticais, disposta em cima de pedestais e fazendo a mediação entre o local onde elas se situavam e o signo que representavam.

Figura 3: Balzac de Rodin



Fonte: www.artinthepicture.com/paintings/Auguste_Rodin/Balzac/

Figura 4: As portas do Inferno de Rodin



Fonte: www.phototravel360.com/europa/paris/museu-rodin-em-360-graus-paris/

Com “Balzac” (figura 3) e “Porta do inferno” (figura 4), inspirada pela *Divina Comédia* de Dante Alighieri, obras de Auguste Rodin produzidas na segunda metade do século XIX, ocorreu uma grande quebra dessa lógica de representação, apontando um novo caminho para a escultura em direção à arte moderna.

Segundo Krauss, as obras “Balzac” e “Porta do inferno” não foram instaladas nos lugares originalmente planejados. Em contrapartida, foram feitas inúmeras versões dessas obras para outros museus de distintos países, o que destruiu a lógica e o sentido de mediação com o local, necessárias para a exata apreensão de seus respectivos temas. Conforme sugere a autora, esse foi o ponto de partida para o nascimento da escultura moderna haja vista que essa ausência de um espaço fixo para a obra terminou por romper com a obrigatoriedade de representar ou figurar a realidade, produzindo o monumento como uma abstração, sem lugar específico e extremamente auto-referencial (KRAUSS, 1984, 132).

Na obra “Porta do inferno” o artista recobriu a escultura diversas vezes, perdendo a sua clareza de comunicação sobre a história representada, *A Divina Comédia* de Dante, e se tornando desta forma inoperante em sua finalidade principal, de mediação e representação. E a escultura de “Balzac” apresentou a mesma problemática de representação, se distanciando da imagem real do escritor francês a quem deveria homenagear. A autora acrescenta que Auguste Rodin inseriu um alto grau de subjetividade ao esculpir ambas as obras, que por esta razão perderam a sua função principal de comunicação, corrompendo a mensagem que estas pretendiam representar e abolindo desta forma a similaridade e a conexão com a função do monumento.

Rosalind Krauss (2007, 263, 271) investiga o surgimento da teatralidade nas artes visuais, e destaca dois componentes teatrais implícitos nesse processo: como o objeto escultural que passa a atuar como uma espécie de ator e a nova relação de cumplicidade estabelecida entre a obra e o espectador. Considerando a comunicação estabelecida entre ator e espectador, Krauss salienta que, ao abandonar o estatismo do pedestal, a escultura moderna termina por estabelecer com o público uma relação análoga a do teatro. Ela defende aqui a suspensão da categoria escultura, passando para uma nova modalidade e atuando como uma intervenção no espaço real ao elidir as diferenças entre o que é e o que não é escultura. A partir desse momento, abriu-se uma janela para perceber e pensar a teatralidade para além do teatro, um conceito que contaminou a escultura, tal como inúmeros outros meios de expressão.

O território da arte escultórica passou a se apropriar do espaço da cidade como um palco de encenação, dialogando com os olhares dos transeuntes e incorporando a teatralidade da vida e das artes. Essa teatralidade surgida nas artes visuais é denominada por Ileana Diéguez como “um outro teatro”, gerado através de genealogias cênicas e plásticas dos objetos dispostos e das encenações escultóricas, desvinculadas de origens dramáticas e textuais.

A teatralidade gerada pelas disposições de objetos e encenações escultóricas desenvolveu-se de maneira paralela às teatralidades do corpo exploradas por performers e criadores do espaço teatral, como Artaud e Grotowski. Desvinculado de origens dramáticas e textuais, esse “outro teatro” implicava reconhecer outras genealogias, não de raízes dramáticas, mas cênicas e plásticas, tal como experimentado e teorizado por Tadeusz Kantor. (DIÉGUEZ, 2014, 128)

A escultura moderna rompeu com a imobilidade ou a ilusão da não-mobilidade, assim como o teatro objetivava provocar a ilusão do real no espectador, entretanto com o advento da encenação moderna isso se perdeu na medida em que o real passou a de fato entrar em cena. Nas artes visuais, o artista buscava expressar a ilusão do movimento, entretanto, com a escultura moderna ou *o campo ampliado* como define Rosalind Krauss, isso foi se perdendo ao passo em que o artista substituiu a ilusão do movimento pela execução do movimento real, o que atribuiu a ela um tempo dramático que antes era característico somente das artes cênicas, conforme Michael Fried pontua e compara como distinções entre as duas linguagens, citado por Krauss em seu livro “*Caminhos da escultura moderna*” (KRAUSS, 1983, 244).

As pinturas futuristas, por exemplo, através de uma tela bidimensional e imóvel sugeriam movimentos, entretanto, com a dramatização do tempo advinda a partir da execução do movimento real na arte moderna, ao invés do espectador ser conduzido para mergulhar com o olhar ilusoriamente na arte apresentada, esse espectador é chamado para movimentar-se dentro da cena. Trata-se da temporalidade não somente do movimento executado pela obra de arte, que por vezes ainda permanece estática tanto na modernidade quanto na contemporaneidade, mas principalmente o movimento do espectador em torno da obra.

O teatro baseado na ilusão, tal como a escultura ou a pintura que simulavam o movimento, foram se ausentando das representações modernas à medida que o real foi protagonizando a cena artística. No teatro, com a quebra da ilusão, o jogo fictício que conduzia o espectador a divagar a tal ponto que o fizesse crer que a realidade encenada era a continuação do real, foi desmistificado. No teatro ou nas artes visuais, a substituição da sugestão pela realidade foi um ponto semelhante em ambas as linguagens em direção a teatralidade, e o que interessa enquanto rompimento em comum trago pelos dispositivos da modernidade é o rompimento drástico com a ilusão.

Em outro tempo a cortina vermelha permitia que se dissimulasse esse vazio ao olhar dos espectadores; ela estava ali para dar passagem às miragens construídas nos bastidores. (...) Atrás da cortina de veludo, nossos antepassados puderam pressentir a abundância e a plenitude de um teatro baseado na ilusão. (SARRAZAC, 2013, 56)

Figura 5: mirrored boxes



Fonte: br.pinterest.com/pin/37858453090534284/

Sobre essa questão da temporalidade explorada nas artes visuais por meio do deslocamento do espectador em torno da obra, o crítico de arte moderna e contemporânea, Michael Archer no livro *“Arte Contemporânea, Uma história concisa”*, (2012, 57) faz referência à obra *Sem Título*, de Robert Morris, constituída por quatro cubos inteiramente espelhados, em que é permitido ao espectador caminhar em torno da escultura, por entre as suas partes separadas, vivenciando desta forma, o espaço da galeria, o seu próprio corpo e o dos outros como uma realidade fraturada e disjuntiva.

Figura 6: mirrored boxes



Fonte: ufrgs.br/artevera/wordpress/?p=240

Krauss (2007, 242) afirma, sobre a mesma obra de Robert Morris (figura 5 e figura 6) que por habitar o mesmo lugar que o espectador, não se situando mais em um local separado, a obra passou a depender que esse espectador se tornasse a sua plateia, incorporando na instalação uma forte presença cênica.

A escultura faz do observador um cúmplice de “sua jornada” através do tempo; ao ser sua plateia, o espectador se converte, automaticamente, em seu ator. (KRAUSS, 2007, 271)

A auto-referencialidade da obra de arte foi apontada por Krauss como um dos rompimentos de valores estéticos da escultura tradicional. Essa reformulação quanto ao referencial foi um dos aspectos explorados na instalação de Morris, pois a mesma obra exposta no museu foi posteriormente exposta em áreas externas da cidade, ao contrário de representar uma mediação sobre o lugar de exibição, o discurso da instalação é voltado para si mesma, um dos anseios principais da arte moderna.

Surgem a “arte pela arte” e a “poesia pura”, e o tema ou conteúdo torna-se algo a ser evitado como uma praga. (GREENBERG, 1997, 29)

Sobre a obra de arte auto-referencial, Clement Greenberg (1997, 30) aponta que o que parece animá-la reside sobretudo na preocupação exclusiva com a invenção e o arranjo dos espaços, superfícies, formas, cores, etc, deixando de lado tudo que não esteja necessariamente implicado nesses fatores, ou seja, o tema, o conteúdo ou outros fatores referentes ao lugar onde a obra está situada ou aquilo que ela representa. A escultura moderna auto-referencial foi uma das qualidades da modernidade artística que repercutiu na arte contemporânea. Ronaldo Brito comenta que as vanguardas modernas em sua nova forma de representação, desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da contemplação, o lugar por excelência das belas-artes, gerando uma indagação sobre essa ausência de referências: o questionamento reflexivo sobre onde situar essa arte. Brito responde afirmando que elas não deveriam se situar em nenhum ponto fixo que organizasse em perspectiva, o mundo ao redor.

As chamadas artes visuais (...) empenhavam-se em dissolvê-las, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade. Assim, não localizavam nada-inversamente, tiravam as coisas do lugar. Ora, com isso perdiam a sua posição marcada, os pontos de apoio, ficavam enfim deslocadas. Isto é sem localização fixa. (BRITO, 1980, 75)

Como vimos, um dos anseios dos artistas plásticos modernos ao produzir a escultura auto-referencial, foi romper com a obrigatoriedade de mediação sobre o lugar em que se situavam, entretanto, conforme foi destacado por Douglas Crimp (2005, 137) esse quadro se reverteu posteriormente a partir da década 60, no momento em que foi introduzida novamente a especificidade de localização pelos artistas minimalistas. Grimp ressalta que a partir desse período a consciência se voltou novamente para si mesma e para as condições do mundo real que eram seus fundamentos, desta forma, as coordenadas de percepção já não existiam mais somente entre o espectador e a obra, mas passaram a envolver novamente o lugar em que ambos se encontravam.

A arte parece ir e voltar sempre para os mesmos lugares, assim como para a repetição das mesmas práticas, todavia o que parece de fato mudar são os discursos adotados sobre ela, são eles que se renovam e progridem de acordo com o tempo e com os interesses, neste caso apresentado sobre a especificidade de localização, a consciência sobre a obra de arte se voltou novamente para o mundo real, entretanto não sob a mesma condição de opressão, ela ressurgiu regida por novas pretensões.

Ao se apoderar de um palco para construir um mundo o teatro encara esse espaço nu com a neutralidade do vazio, ainda que exista um calor próprio característico ao espírito de cada lugar (como diria Peter Brook⁵) e que traz a cada espetáculo uma singularidade variante conforme o caráter peculiar de cada espaço. Essa flexibilidade própria das artes cênicas de adaptar um mesmo espetáculo a distintos palcos e espaços, é uma qualidade inerente ao terceiro princípio da heterotopia de Michel Foucault. As heterotopias são utopias realizadas em lugares reais e *“as práticas heterotópicas se incorporam e modificam os sistemas espaciais teatrais unívocos existentes”* (Kosovski). O Terceiro princípio trata de justapor em um único lugar real, diferentes espaços e lugares, e por essa natureza, o teatro já poderia ser considerado como uma prática auto-referencial, por explorar potencialmente a liberdade de escolha pelo lugar de apropriação.

Ao propor um espetáculo para um palco nu e posteriormente alocar o mesmo cenário em outros palcos, adequando-se a estrutura particular de cada espaço, o teatro já declara que o seu sentido está sempre acompanhado pela sua arte e pelos atores que

⁵ Referência de Peter Brook extraída da comunicação da autora Lidia Kosovski, que menciona informações do texto: *El Circulo Abierto : Los Entornos Teatrales de Peter Brook*. (TODD, Andrew Todd y LECAT, Jean Guy)

a constituem, claramente ele denuncia que o sentido não pertence ao espaço vazio que espera por eles.

A teatralidade agregou a essa liberdade de escolha por um lugar de apropriação das artes cênicas, uma autonomia de encenação que antes era regida exclusivamente pela dramaturgia literária; assim como também veio repensar a preponderância dos geradores de sentidos no fenômeno teatral, incluindo o próprio espectador no processo de produção criativa da representação.

Ambas as linguagens (teatro e artes visuais) aspiravam pela teatralidade, por uma liberdade de autonomia discursiva, e eis que a partir dessas motivações se fez presente um *outro teatro*, uma outra arte e um outro espectador. A liberdade adquirida permitiu novas formas de expressões que resultaram em novas matérias, assim como na liberdade do espectador diante dessa nova arte livre apresentada.

1.3 - PINTURA TEATRAL: A teatralidade no teatro

Antes de abordar a teatralidade no teatro, advinda com a modernidade, iniciarei citando a fala do autor e professor Jean-Jacques Roubine, (1998, 59) que comentou a respeito do textocentrismo, ou seja, a valorização do texto dramático que regia o teatro pelo trilha do mimestismo e do ilusionismo, sujeitando o encenador a uma exigência de reprodução que produzia um teatro que era exatamente o oposto do *teatro teatral*⁶: o palco ocidental que abrigaria um teatro sem teatralidade. A contraproposta apresentada por Roubine seria um teatro de teatralidade, aquele que utiliza os meios e a liberdade para a invenção de formas novas e originais.

A autora Béatrice Picon-Vallin diretora de pesquisas no CNRS e especialista em teatro do século XX, ressalta que a luta contra essa dominação do texto escrito, isto é, da literatura, foi teorizada no começo de século XX por Edward Gordon Craig e por Vsevolod Meyerhold. O resultado dessas rupturas constituíram o *teatro de teatralidade*⁷, deslocando o sentido da representação que era restrita ao texto para

⁶ Teatro teatral foi termo usado por Eldécio Mostaço para designar o teatro de teatralidade.

⁷ Teatro de teatralidade é o termo usado por diversos autores para se referir ao teatro que foi contra as convenções naturalistas e realistas conduzido pela soberania do texto. Nascido em 1910 por Antonin Artaud nos manifestos do teatro da crueldade, defendido por Vsévolod Meyrhold (1918-1924) na Rússia, e em 1960 Edécio Mostaço aponta como o momento de explosão da cena tradicional, através dos happenings e da performance. Informações extraídas do livro *Para uma historia cultural do teatro, capitulo dois: Teatralidade, a espessura do olhar*.

outros elementos que dialogam com a visão do espectador, desafio desenvolvido pelos encenadores modernos conforme aponta Picon-Valin.

O encenador moderno, que, para Craig, será o “artista de teatro” e, para Meyerhold, “o autor do espetáculo”, não é apenas aquele quando dirige, organiza, reúne, orchestra os elementos, os objetos e os atores, como o ensaiador de outrora, mas, em primeiro lugar, aquele que passa o escrito pelo fio da espada do olhar e depreende da peça a ser representada uma visão ao mesmo tempo precisa e sugestiva. (PICON-VALLIN, 2013, 107)

Esse deslocamento da representação que antes era conduzida pela soberania do texto e foi transferida para outros dispositivos da teatralidade, iniciou através de uma mudança de perspectiva sobre a presença do silêncio nas encenações teatrais. Jean-Pierre Sarrazac, em seu livro *“Léxico do drama moderno e contemporâneo”* (2012,172-173), constata a presença do silêncio sendo utilizada de forma negativa no teatro, no período que antecede ao drama moderno e contemporâneo. Segundo o autor o silêncio era usado somente como uma pausa entre as réplicas dos personagens, a sua presença era totalmente coadjuvante durante a ação cênica. Entretanto, com o nascimento do drama moderno e posteriormente contemporâneo, a presença do silêncio foi emancipada com práticas inovadoras que o abordaram de maneira diferente, em obras de autores como Maurice Maeterlinck, Samuel Beckett e Peter Handke.

O silêncio passou a tencionar as encenações, a dramaturgia tradicional sustentada pela estética teatral dominante foi perdendo a sua soberania, e a dramaturgia do verbo começava desta forma a ser abalada por um silêncio que se infiltrava e disputava nas encenações o mesmo lugar e a mesma força expressiva que o som das palavras. Sarrazac (2012, 173) cita Beckett como o inaugurador de uma nova estética apoiada no silêncio, criando através de *“Um ato sem palavras”*, encenações de ações silenciosas, diálogos que são bombardeados por muitas pausas e o silêncio sempre constante, passando desta forma a adquirir uma relevância tão grande no espetáculo quanto às falas dos personagens. Ambos, silêncio e som, são expressões carregadas de sentido e que passaram a se encontrar em equilíbrio de importância nas práticas teatrais modernas e contemporâneas.

Essas transformações tiveram origem em Denis Diderot, que iniciou práticas aplicando ao silêncio um sentido diferente de status auxiliar da fala, e embora seja um escritor do século XVIII, foi um grande precursor e inaugurador de estudos e práticas

voltados para a percepção do silêncio no teatro. O autor recorreu ao *Tableau* (*Quadro*), propondo o que Sarrazac definiu como *dramaturgia do silêncio* (2012, 172-173), e nessa proposta Diderot recorreu à pantomima, a retórica dos gestos e ao verdadeiro silêncio discursivo para expressar as emoções dos personagens, uma proposta avessa do teatro clássico dominante que imperava centrada na dramaturgia do verbo.

Segundo Joaquim Cesar Moreira, Doutor em Teatro, na área da Pedagogia do Teatro (ECA), no livro *Teatralidades: Da pedagogia da imagem ao sujeito biopolítico* (2014, 40), comenta que os quadros de Diderot se associam ao *Tableau Vivant*, técnica utilizada no renascimento e na idade média, que congelava as ações expressivas dos atores em uma cena, assim como em uma pintura. Essa prática do *Tableau Vivant* foi criada a partir da prática de Bertinazzi, que reconstituiu uma pintura de Greuze com os atores.

Figura 7- O pássaro inoperante de Jean-Baptiste Greuze



Fonte: www.pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8LJ6DU

O *tableau* teatral é, com efeito, uma composição de signos gestuais que se constitui numa ilha de sentido: correspondendo a uma pausa no avanço em arrancos da ação dramática, ele realiza o anseio diderotiano de um momento capaz de se separar do movimento* dramático e consolidar-se em sua autonomia. A dramaturgia do *tableau* contesta então o primado da ação lógica e permite passar a uma nova economia da fábula, fundada numa sucessão de momentos compostos para si mesmos, como telas de pinturas, e no interior dos quais o sentido se organiza num modo paradigmático. A fluidez do movimento é substituída assim por um regime da “ênfase”: a ênfase de verdade que Diderot percebe em Greuze. (SARRAZAC, 2012, 176)

Franklin de Matos, professor de filosofia da USP, em seu artigo “*A dramaturgia do quadro*”, fala sobre a importância da cena muda na estética teatral de Diderot (1996, 100), exemplificando com uma passagem do livro *O Filho Natural*, sobre a percepção da força expressiva e comunicativa da imagem de uma cena descrita. Segundo o autor, a cena dispensaria um possível diálogo para se fazer compreendida ou trazer o sentido do acontecimento, pois a imagem do fato representa o semblante e a emoção dos personagens, sendo assim suficientes para transmitir a dor e o desespero da fatalidade ocorrida.

Na cena analisada por Franklin de Matos, uma camponesa envia seu marido a casa dos pais dela que moram em um vilarejo vizinho, mas lá o marido é morto por um dos cunhados. No dia seguinte, a mulher vai à procura do marido e ao entrar em casa se depara com o corpo dele desfalecido com as pernas pendendo para fora da cama. A mulher descabelada se jogava ao chão e segurava os pés do marido chorando. Franklin de Matos ressalta que a energia e a força dessa narrativa se revelaram na cena muda através da imagem dos gestos: o homem deitado com as pernas para fora da cama, a mulher desgrenhada no chão segurando os pés do marido e chorando. A cena poderia ser uma pintura, dispensando o movimento dos corpos e o som das palavras, assim como Diderot refere-se às pinturas de Greuze (figura 7), para afirmar a possibilidade da verdade que é capaz de exprimir uma imagem, ainda que estática e silenciosa.

O dramaturgo, na concepção de Diderot (SARRAZAC, 2012, 173) não deve tentar tocar o público despejando-lhe palavras, mas com gestos pantomímicos e com impressões de sua aparência deve aproximar o espetáculo teatral de uma pintura, considerando a gestualidade tão ou mais potente de discurso do que a palavra e o diálogo.

Jean Pierre Sarrazac, em outro estudo realizado, no artigo *A Invenção da*

Teatralidade (2013, 57) discorre sobre o teatro baseado na ilusão e sobre a expectativa que este provoca nos espectadores, segundo o autor ao abrir as cortinas abria junto com elas uma passagem para um mundo ficcional sugerido pelos artistas. Entretanto, a partir do momento que o espectador passou a fazer parte do caráter processual do teatro e a atuar como observador crítico da representação, saindo do lugar anterior de contemplação passiva, houve uma grande ruptura na cena teatral. Essa modificação é apontada por Sarrazac (2013, 58) assim como pelo autor Jean-Jacques Roubine, como uma responsabilidade do dramaturgo Bertolt Brecht, que ao contrário de tentar criar um teatro baseado na ilusão, colocava o espectador como cúmplice no processo de produção do simulacro, produzindo um teatro que se declarava exatamente como teatro.

Surge, assim, uma das grandes interrogações do teatro moderno: qual é a relação do espectador com o espetáculo? Meyerhold gostaria de arrancar o espectador de sua não existência de *voyeur* à qual foi reduzido pelo naturalismo, para associá-lo ao trabalho do autor, do diretor e do intérprete, fazer dele “o quarto criador”. Por conseguinte, no teatro de Meyerhold as convenções serão explicitamente assumidas como tais, a teatralidade nunca deixará de exibir-se no palco, de tal modo que o ator não possa nunca identificar-se completamente com o seu personagem (...) de tal modo que, simetricamente, o espectador não deixe de perceber o teatro como teatro, os cenários como objetos de teatro, o ator como um indivíduo que está representando ou atuando... Será necessário lembrar o quanto tal concepção vai contribuir para a teoria do teatro brechtiano? (ROUBINE, 1998, 38-39)

Nas artes cênicas, o conceito de teatralidade está direcionando para a potência das visualidades, valorizando o teatro enquanto ato e rompendo com o teatro puramente literário. Sarrazac cita como um exemplo de teatro de teatralidade o teatro crítico (2013, 58) o que não tem por função limitar-se à crítica social, trata-se de uma produção que busca a liberação de um potencial de teatralidade, em oposição ao teatro psicológico e burguês cujos valores são a interioridade e o natural e a continuidade entre a realidade e a cena. Além do teatro crítico Sarrazac cita como outro exemplo de teatro de teatralidade, os *Gestus Sociais* de Brecht.

Toda obra dramática pode e deve reduzir-se ao que Brecht denomina *gestus social*, a expressão exterior, material, dos conflitos da sociedade de que é testemunha. Cabe ao encenador descobrir e manifestar esse *gestus*, esse esquema histórico particular que fundamenta todo espetáculo, para isso tem a sua disposição o conjunto das técnicas teatrais, o jogo dos atores, a espacialização, o

movimento, o cenário, a iluminação (...) o figurino. (SARRAZAC, 2013, 68)

A pesquisadora de teatro Josette Féral (2015, 87) afirma que a teatralidade no teatro especificamente surge a partir do conhecimento que o espectador tem sobre ele, da expectativa que faz emergir o simulacro, reconhecer outro espaço diferente do que habita, e transformar desta forma a cena apresentada em ficção. A teatralidade resgata uma relação com a visualidade da cena, trata-se de sua emancipação, um mergulho em sua plasticidade que por muito tempo foi ignorada através do teatro que impôs o dramático sobre o teatral.

O teatro de teatralidade, assim como a pintura e a escultura moderna, provocaram grandes rupturas entre o real e a produção artística, ambos os meios expressivos aspiravam por uma autonomia de linguagem. A pintura não aceitou executar função similar com a fotografia, de reprodução da realidade, chegando a tal ponto de anulação da imagem e destruição de conteúdos em favor da forma, que resultou na abstração, conforme descreveu Clement Greenberg. O teatro se manteve em busca incessante pela valorização do teatro enquanto ato, sem subordinação a literatura ou a dramaturgia do verbo, recorrendo para outros possíveis mecanismos que se fazem presente, como as luzes, os gestos dos personagens, e toda a visualidade que compõe a ação cênica.

Foi na busca do absoluto que a vanguarda- e também a poesia, chegaram à arte “abstrata” ou “não objetiva”. O poeta ou artista de vanguarda tenta de fato imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal como a própria natureza é válida, tal como uma paisagem – não a sua imagem – é esteticamente válida; algo dado, incriado, independente de significados, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literária já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria. (GREENBERG, 1997, 29)

O autor Flávio Desgranges doutor em Educação, diretor teatral e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP (2011, 68-69), discorre sobre as propostas da teatralidade que recusaram o padrão mimético de representação, retirando a arte do lugar que ocupava como significação ou como entendimento do que o artista queria dizer, e instaurando outro modo de análise e função social para o teatro, entretanto o autor acrescenta que embora a teatralidade tenha negado o padrão vigente, não significa uma inviabilização do drama, nem da beleza, do convencimento

ou da produtividade histórica de sua realização mimética, mas trata-se de ampliar o campo de investigações, de buscar outras maneiras de conceber o ato artístico e de gerir a vida social.

Independente dos novos formatos explorados e do desprendimento ao texto dramático, a teatralidade antes de tudo caminhou para uma relação política de autonomia e liberdade da arte, gerando novos diálogos com o espectador que repensaram o papel da arte teatral enquanto prática relacional no mundo. O conflito e a ruptura artística foi sempre uma bifurcação que permitiu enveredar por outros caminhos, tal como questionar a posição e a permanência da arte como refém aos padrões vigentes que ditam as formas de ser e estar no mundo.

CAPÍTULO 2 - ESCRITA VISUAL: A teatralidade em outras narrativas

Josette Féral (2015, 107-8) defende que a teatralidade não está restrita exclusivamente ao teatro, ela excede os limites dos fenômenos “ditos” teatrais e pode ser identificada em outras formas artísticas como também no cotidiano. Segundo a autora a teatralidade não é uma propriedade que pertence ao espaço, aos objetos e ao ator, mas se trata do resultado de uma dinâmica que une aquele que observa (espectador) e aquilo que é observado. A teatralidade é originada por uma representação, seja ela ficcional ou real, contudo se complementa pelo olhar do espectador, constituindo-se de um processo de recepção que dá corpo à teatralidade.

Muitos autores se opõe as noções de teatralidade que restringe-a como uma propriedade do teatro, haja vista que é possível constatar sua presença em outros territórios, como por exemplo, nas Artes Visuais conforme já apontou Rosalind Krauss, ou até mesmo em cenas reais do cotidiano, entre outras possíveis narrativas fora dos domínios artísticos, originando relações de observação e recepção que constituem a teatralidade, conforme apontou Josette Féral.

O que cria a teatralidade é o registro do espetacular pelo espectador, ou até mesmo do especular, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado. Entre todas as artes, sem dúvida, é o teatro que melhor realiza essa experiência. (FÉRAL, 2015, 108)

A autora acrescenta (2015, 108) ser necessária uma certa distância entre a cena e aquele que a observa para que seja possível acontecer a experiência estética. É necessário um olhar distanciado do exterior para que se dê a teatralidade. Essas cenas se tratam de expressões das outras linguagens artísticas (dança, ópera, espetáculo), como também do não-artístico, no cotidiano e nas imagens que se desenrolam em cenas reais. Assim como Féral, o escritor Alberto Manguel, em seu livro “Lendo Imagens” defende ser possível reconhecer o espaço de representação em outros territórios além do teatro, como nas imagens, na rua, na cidade ou em uma pintura. (2001, 291).

Edécio Mostaço, professor e pesquisador de Artes Cênicas da UDESC, assim como Féral, associa a teatralidade ao processo de percepção e observação, o autor direciona suas análises para além dos palcos, nas relações sociais nas quais a representação e a performatividade se fazem presentes, como na imagem, no discurso

e nas linguagens. O autor faz referência a estudos como o do sociólogo Erving Goffman, que considera existir uma dramatização na vida social, na autoapresentação dos indivíduos e nos laços de interação. Essas representações sociais segundo Goffman constituem a teatralidade e transformam o mundo em teatro, habitado pelo que ele chama de “*atores sociais*” (2010, 41).

A própria vida é vislumbrada por Mostaço como teatral, um palco onde é exercido papéis diferenciados, constituindo através da atuação desses personagens reais, uma dramatização social e real do cotidiano. A teatralidade depende de um olhar que esteja a parte desse “palco”, um olhar distante do lugar de representação, para que reconheça o teatral e em seguida possa conferir o drama e a ficção a partir da percepção que se tem sobre ele. Entendida como processo de relação, a teatralidade depende fundamentalmente da espessura criativa e imaginativa de um olhar.

São os olhos que captam a teatralidade a partir das coisas e do mundo, conferindo-lhes uma qualidade peculiar. (...) Um olhar perspicaz, experiência ativa de construção de uma alteridade, outro que faz ensejar uma ficção. Não importa se o ser olhado possui ou não consciência de ser um ator; uma vez que a teatralidade é uma resultante na consciência daquele que olha, um processo de percepção. (MOSTAÇO, 2010, 49)

Alberto Manguel (2001, 291) entende a imagem como um palco para a representação, pois, segundo ele, o espectador, ao observar uma imagem, confere-lhe um caráter dramático e passa a ampliar o potencial da obra, contando a partir dela uma história. Toda imagem tem uma história para contar, iniciada pelo artista-criador e finalizada pelo espectador, sofrendo variações no enredo final dependendo da subjetividade de cada espectador. Essa relação de recepção da obra pelo espectador, apontada de modo genérico por Manguel como leitura de imagem, é o que Josette Féral define como o fenômeno da teatralidade.

Todas as imagens independente das variações de configuração visual, induzem o leitor para algum lugar, elas são capazes de representar uma forte presença cênica. E até mesmo as imagens que contrariam uma coerência lógica compatível com a realidade, como por exemplo as irracionais e inconscientes pinturas surrealistas, ainda sim evocam um mundo de estranheza particular do seu criador (pintor) e se situam em outro universo tão estranho e desconhecido quanto, o universo do seu espectador, ou como se refere Alberto Manguel ao espectador, o finalizador da história. Uma imagem, de acordo com o autor, é também um palco para representação; o que o

artista põe nesse palco e o que o espectador vê nele é o que vai conferir a imagem um teor dramático (2001, 291).

Arnold Aronson, professor de teatro da universidade de Colúmbia, em Nova Iorque, discorre no texto “*Cenografia hoje*” sobre a distância entre a representação e o espectador, denominando essa separação como *moldura*. Sobre essa distância Josette Féral afirma que a percepção de um olhar distanciado, como se pertencesse a alteridade e só pudesse ser olhado do exterior, é indispensável à emergência da teatralidade (2015, 108). Esse processo de teatralização corresponde ao que Aronson designou como transformação de signos.

Uma moldura é o que separa a arte da vida. É a moldura teatral, seja literal, implícita ou mesmo criada pelo espectador (como quando nos retiramos do mundo cotidiano e observamos uma cena de rua ou paisagem como teatro, emoldurada pela nossa própria imaginação), que transforma tudo em signo. (ARONSON, 2013, 14)

O início da história de uma obra pertence ao seu criador, e a sua finalização depende do espectador, entretanto ambos desconhecem o seu percurso. Existe nesse desconhecimento um olhar distanciado, um abismo misterioso entre dois mundos que Féral pontua como necessário para o nascimento da teatralidade. Essa separação, esse olhar de longe, é como a moldura criada pela observação e percepção do espectador que Aronson atribuiu como o processo de transformação de signos e que Féral mais a frente vai designar como um processo de semiotizar. O desconhecimento possibilita a imaginação, talvez saber pudesse impedi-lo de não se prolongar na especulação e não se permitir iniciar uma nova história.

Pensando na corrente de comunicação que se faz presente no teatro, entre um olhar e um ser olhado, é possível identificar essa mesma relação com a teatralidade que emerge em outras linguagens artísticas assim como na vida real. A obra de arte, bem como as obras reais do cotidiano, estão carregadas de sentidos, desenvolvendo processos de criação e recepção que corporificam a teatralidade.

Nas imagens do cotidiano, a moldura seria desta forma o enquadramento e o foco do olhar, a seleção natural que ele faz de determinado ângulo. O recorte que a retina faz trata-se de uma ênfase depositada sobre uma imagem que poderia ser corriqueira, contudo tem a sua teatralidade capturada por este olhar, que fotografa e percebe a cena, a poesia, os sentimentos, a dramaturgia construída através da narratividade que se desenvolve sensorialmente no espectador-leitor.

Popularmente é designado como teatral aquele indivíduo, objeto ou espaço que

é muito diferente do comum ou que tem uma carga de expressão visual muito forte: um espaço muito adornado; uma roupa mais criativa que desperta a atenção; adereços diferentes dos usados convencionalmente; uma pessoa muito caricata com gestos amplos e expressivos, objetos que embora não correspondam ao universo do teatro, têm sua exterioridade diferente dos objetos utilitários.

Uma idosa que passa com sua vestimenta discreta, usando xale e óculos, caminhando lentamente com um jeito sereno, não costuma nos surpreender e deslocar nossa atenção, por ser tratar de uma cena compatível com a imagem de nossa expectativa sobre o estereótipo de uma idosa. Entretanto, uma idosa que passa correndo com o cabelo roxo e a vestimenta semelhante com a de um figurino espalhafatoso (que talvez seja até mais pertinente com a imagem de uma idosa nos dias de hoje), ainda desloca curiosamente os olhares dos transeuntes, quebra a expectativa habitual e faz com que eles percebam e denominem a cena como teatral, pela distância e contraste com a vida natural que costumam vislumbrar no dia a dia.

O que seria teatral sem ser denominado como teatro e estar dentro das esferas artísticas teatrais e de seus espaços convencionais? o teatral sem estar diante de um público que espera ver esse tal "teatro"; encontrar e reconhecer a teatralidade onde não há o teatro, assim como nas imagens, pinturas, fotografias cotidianas, cenas mudas e estáticas que riem e choram silenciosamente; reconhecer o teatro nas outras formas de artes, como performances, danças, artes visuais, e até mesmo na não-arte, na imagem da vida cotidiana, que realiza o espetáculo teatral.

Em todos os casos apresentados, o teatral ficou subentendido como uma forma de apresentação, seja nas artes visuais, seja no teatro ou na vida cotidiana. Josette Féral define as noções de mimese e teatralidade como indissociáveis da noção filosófica de representação. Esta significa, em termos teatrais, tornar presente na cena aquilo que existia apenas em texto ou em tradição. O significado de representação, no entanto, não pode se resumir exclusivamente ao espetáculo, mas sim também à presentificação de uma ausência. A ausência é representada no teatro por uma dupla mimese: os olhares e o jogo do ator expresso pelos corpos em cena, e a mimese textual representada pela linguagem, ambos imprimindo vestígios de uma dramaturgia. A ausência é representada também pela teatralidade dos espaços e dos objetos que evocam memórias e sentimentos de algum lugar. A representação é a ausência presente de alguma coisa que ficou para um olho que fotografou e escolheu um determinado ângulo e enquadramento, para uma pintura que presentificou uma presença interior nascida de outras tantas presenças exteriores. Ausências que não

puderam se ausentar, retornaram e se fazem presentes.

Josette Féral (2015, 108) pontua que o espectador no processo de observação passa por um filtro de procedimentos como, por exemplo, distanciamento, ostensão e enquadramento, e que seria a primeira etapa do processo de percepção, operando assim uma série de clivagens que permite dar a ver a teatralidade, permitindo-o sair do universo cotidiano e reconhecendo o caráter ficcional daquilo que se oferece a seu olhar.

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, 86)

As noções de mimese e teatralidade são citadas pela autora como dependentes de um sujeito: na mimese interpela o posicionamento de um ator representando e de um espectador interpretando a representação, e na teatralidade que segundo a autora é uma construção que se dá pela criação de uma cena e pela percepção de um espectador observando a cena, pressupõe da mesma forma um sujeito que olha, pois só tem sentido essa teatralidade em relação a ele.

A mimese está ligada a tendência do indivíduo a imitar ou representar, e a teatralidade salienta a tendência de se transformar, o que reafirma o pensamento da autora ao citar filósofos e homens de teatro que citam as duas noções como dois modos fundamentais de funcionamento do ser humano, indo para além do teatro e sendo possível reconhecer no cotidiano e nas relações de interação que se fazem presente nele.

Edélcio Mostaço reconheceu nas relações humanas a existência de uma presença cênica atuando nos palcos da vida, o *Outro Teatro* conforme designou a autora Ileana Dieguez. Ao discorrer sobre as transformações e expansões provocadas pelas disseminações interdisciplinares das artes, a autora (2014, 129) acrescenta que as demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõe à arte interpelam as cenas e a teatralidades da polis.

A teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais, tal como o fizeram Artaud e Evreinov. A teatralidade como campo estendido para além das artes. (DIEGUEZ, 2014, 128 e 129)

Mostaço reuniu estudos de antropólogos e pesquisadores que analisam a presença da mimesis no ser humano desde os bebês, que descobrem os objetos e passam a viver criativamente com eles; posteriormente, analisa as brincadeiras infantis mais evoluídas das crianças, que constroem um mundo de faz de conta ao suspender o tempo real com uma ficção comandada por elas mesmas; e essa mimese vai acompanhando a evolução do homem na vida adulta em suas relações sociais, relações em seu cotidiano de atuação e interação com outros homens que também atuam.

Josette Féral, bem como Eldécio Mostaço, citam Nicolai Evréinov, encenador e dramaturgo russo da primeira metade do século XX, que considerava a existência da teatralidade como um instinto presente em todo homem, uma necessidade constante de transformação das aparências, como, por exemplo, o gosto pelo travestimento e o prazer de criar a ilusão ao projetar simulacros de si e do real em direção ao outro.

É nesse sentido que a teatralidade – destacada até aqui em alguns contextos sócio-culturais – veio sulcando o desenvolvimento do ser humano e das sociedades em modo fértil, capaz de engendrar múltiplos e divisões de si mesma, compondo uma dimensão da sociabilidade, uma representação mesma da estrutura social. O teatral parece guardar, nesta perspectiva, um estatuto genético e funcional de procedência, decorrência do próprio dinamismo da cultura, onde o mimetismo, o jogo e a representação constituem impulsos que encontram nas práticas sociais canais de manifestação. Ele é tomado, portanto, como um núcleo organizado de mecanismos de produção de efeitos simbólicos, facetas que a personificação adquire no tempo e espaço das sociedades históricas. Adquirindo o formato de uma metonímia ou a prevalência adjetiva sobre a substantiva, a teatralidade é tangível como um cúmulo daquilo que é teatral. (MOSTAÇO, 2010, 45)

Nicolai Evréinov considerava o homem como o ponto de partida da teatralidade, pois oferece em sua vivência e convivência com os outros homens, simulacros de si mesmo. Essa teatralidade, presente na vida ou nos espaços artísticos, se difere pela intenção, pois as mesmas ações foram muitas vezes repetidas em tempos posteriores, práticas corriqueiras despretensiosas do passado que, por exemplo, passaram a ser denominadas de *performance* no futuro, e o que diferenciou o mesmo gesto praticado em dois momentos distintos, foi a consciência do fazer ou não arte.

Figura 8: Pintura corporal indígena



Fonte: br.pinterest.com/pin/392235448773660815/

Figura 9: Performance de Yves Klein



Fonte: catalogodeindisciplinas.wordpress.com/2010/05/12/yves-klein-alem-do-azul/

Os indígenas se utilizavam e ainda se utilizam do seu próprio corpo como tela viva para pinturas nas quais registravam e imprimiam as texturas e os desenhos contidos nas imagens que viam (figura 8): a espinha e a escama do peixe, o desenho da folha do açaí, entre outras linhas e detalhes contidos nas superfícies dos elementos naturais que os cercavam; esse era um ritual real e cultural, uma vivência natural do seu cotidiano.

O artista francês Yves Klein criou uma performance artística muito semelhante ao ritual indígena (figura 9 e 10). Ele utilizou modelos como pincéis vivos, para carimbar a tinta ao encostar o corpo nu sobre a superfície da tela. Entretanto, nessa ação, diferentemente do ritual indígena, existiu a consciência e o desejo de fazer a arte. A performance e o ritual são ambos portadores de teatralidade e o que os difere é esse resgate do comum, da vida, do dia a dia, para um lugar onde os holofotes são direcionados, onde um grupo de pessoas se aglomeram ao redor imbuídos pela expectativa da cena, e modelos-atores são dirigidas a um determinado fim, uma ficção que na verdade é um resgate da vida capturada pelo homem.

Figura 10: Performance de Yves Klein



Fonte: f508.com.br/yves-klein-o-homem-que-inventou-uma-cor/

Ao transformar lugares comuns, objetos corriqueiros ou pessoas reais em diferentes do que habitualmente são apresentadas, a teatralidade faz significar um sentido para aquele que olha, porque este passa a observar a mesma paisagem, ser ou objeto de um modo diferente, empregando significados, ou semiotizando-os, conforme o termo utilizado por Josette Féral para definir esse processo.

2.1 - TEATRALIDADES DO ESPAÇO: Instalação de Doris Salcedo, Christo e Jeanne-Claude.

As instalações contemporâneas interviram através de poéticas geográficas e arquitetônicas que se estenderam para a dimensão do cenário real; experiências que avançaram para as ruas e percorreram diferentes espaços da cidade por intermédio de representações tridimensionais, explorando desta forma o espaço-temporal dos espectadores. Ao explorar a espacialidade dos espaços exteriores da cidade, esses objetos (instalação) solicitaram a presença significativa no cotidiano real dos indivíduos.

O objeto escultórico estático foi perdendo relevo à medida que foram surgindo trabalhos com o mesmo fluxo de movimento temporal das artes cênicas, uma arte nova ou “*um outro teatro*” invadiu os territórios da vida e da arte não se restringindo aos teatros, museus, galerias entre outros espaços convencionais de exposição. As obras já não tinham a função de impor um sentido unívoco ou serem produções miméticas da realidade, trata-se da imposição física de um espaço-volume que passa pelo olhar e pelo próprio corpo do indivíduo (espectador), como uma experiência sensorial que antes de tudo considera o outro como parte de sua composição.

Na medida em que a percepção do espaço visual implementa o esquema corporal do sujeito, remete a individualidade de cada um.
(FÉRAL, 2015, 278)

Nesse novo quadro já não cabe mais a posição do espectador passivo, a teatralidade como campo expandido ocupa os lugares inesperados que não foram consagrados para abrigar a obra de arte, lugares inesperados que estão carregados de significação, mas que se encontram sempre à espera de alguém que lhe complete o sentido, através do corpo, do olhar, da memória, do afeto, do pensamento e de toda a subjetividade que o compõe.

Conforme pontua Josette Féral (2015, 288), o espaço obriga o espectador a um ajuste de percepções, modificando suas perspectivas. Em primeiro lugar esse espectador passaria das sensações para as percepções, em seguida às estruturas cognitivas, e por fim desmontaria rapidamente as ligações estabelecidas a fim de substituí-las por outras que administram as variações do espaço e dos objetos. Perante esses ajustes, segundo a autora o espectador se acha, portanto, remetido ao subjetivo.

Essa nova modalidade da escultura, denominada por Krauss de intervenção no

espaço real, iniciada a partir da década de 1960, se aproximou cada vez mais da linguagem teatral na medida em que o espectador passou a percorrer a instalação se apropriando do tempo e do espaço explorado.

Ao se deparar com obras de reforma e restauração pela cidade, como por exemplo a da Biblioteca Nacional, no centro do Rio de Janeiro, coberta por um véu, o pedestre perceberá um corpo estranho na construção, mas identificará de imediato uma obra, algo rotineiro nos edifícios da cidade, e continuará seu percurso como se aquela instalação temporária fosse algo natural, que fizesse parte da cidade, da arquitetura e das visualidades do seu cotidiano.

Figura 11 – Biblioteca Nacional em obras



Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1800299&page=2>

Entretanto, quando se trata de uma intervenção artística, por exemplo, fica evidente esse processo de semiotizar e transformar em signos conforme pontua a autora. Na obra *Wrapped Reichstag*, dos artistas Christo e Jeanne-Claude, em Berlim, o parlamento alemão – o Reichstag – foi coberto por quatorze dias. Nesse caso, o público, consciente de ser uma instalação artística, já desloca seu olhar do lugar de onde está para perceber uma alteridade, para vislumbrar um espaço de ficção, passando por uma experimentação estética que despende um tempo dramático. O parlamento deixa de ser parlamento para ser recoberto por uma cortina de teatralidade, e é transformado em outra coisa, de acordo com a subjetividade de cada espectador.

Figura 12 - *Wrapped Reichstag*, Christo & Jeanne-Claude



Fonte: <http://noholodeck.blogspot.com.br/2012/09/environmental-art-christo-e-jeanne.html>

Ao expandir sua significação, Christo e Jeanne-Claude criam outro espaço diferente do cotidiano que se situa, ou seja, uma ficção construída entre a arquitetura transformada ou teatralizada, habitando um lugar e tempo distante do espectador que o observa, e atribui significados de acordo com a sua percepção e seus processos de clivagem. Féral (2015, 108) chama essa união entre a construção da representação e os olhares que sobre ela se debruçam, como um processo de teatralização, uma imbricação da ficção com o real, entre aquele que se situa distante, em outro espaço da representação, e aquele que representa. No caso específico do parlamento, não existe a mimese, trata-se de uma representação que se faz presente na teatralidade que adquiriu a arquitetura através da sua transformação.

No teatro de rua, por exemplo, os transeuntes são surpreendidos por pessoas que usam roupas diferentes da vestimenta habitual cotidiana, são flagrados por uma teatralidade de visualidades contida no figurino, na maquiagem, na imagem mimética que se apresenta. Alguns pedestres param e observam o “teatro”, conscientes de ser teatro ou alguma outra manifestação artística, eles são tomados pela expectativa da cena, por uma esperada ficção, um outro mundo, realidades possíveis que se apresentarão diante de seus olhos, uma realidade diferente e distante daquela que ele se encontra. Os pedestres caminhavam no calçadão, diante de pessoas que vendem e outras que compram, de pessoas executando no geral os mesmos gestos, e em discrepância com aquelas mesmas ações esperadas, um grupo de pessoas começam a

cantar, a dançar, com roupas espetaculares, e a interromper um tempo real, com um tempo ficcional, diferente daquele que o pedestre-público habita. Ali, o espectador reconhece a teatralidade e a compõe, complementando a sua existência.

Já no teatro, o público não é surpreendido, ele vai esperando e consciente de ver “teatro”, e quando alguma coisa dá errado, como, por exemplo, uma luz que falta, um ator que esquece o texto em cena, ou algum incidente que soa estranho ao espetáculo, ainda sim ele questiona se é um prolongamento da ficção apresentada, e especula seu possível signo de representação.

No trabalho da artista colombiana Doris Salcedo, por exemplo, temos uma exemplificação desse campo ampliado explorando o palco público da cidade, assim como na Instalação de Christo e Jeanne-Claude. A escultora trabalha com a memória das coisas, corporifica a dor e o luto em objetos que falam sobre pessoas que partiram, usando como trama histórias reais como, por exemplo, a guerra civil na Colômbia.

Segundo o pesquisador Domingo Martinez Rosario, em sua tese “La obra de arte como contramonumento. Representación de la memoria antiheroica como recurso en el arte contemporáneo”, a obra de Doris Salcedo possibilita ao espectador um exercício de memória, entretanto, o autor salienta que seu trabalho alcança uma profundidade que um monumento de espaço público, por exemplo, não conseguiria alcançar. A artista arquiva a memória sensorial e traumática daqueles que se foram em objetos de uso cotidiano que funcionam como dispositivos, e por esta razão Martinez se refere ao trabalho de Salcedo como uma espécie de “*contramonumento*” (2013, 361).

O contramonumento de Salcedo, de acordo com Domingo Martinez, não opera simplesmente como um tributo à memória dos mortos, mas ele envolve uma interface entre a memória da vítima, a experiência direta do artista com ela e a presença de espectadores (2013, 362). A obra não foi construída para fins contemplativos, afinal sua estranheza não media e representa de forma óbvia determinado fato, assim como um monumento tradicional o faria. A instalação de Salcedo intima o espectador a participar de uma atividade de corpo e pensamento.

Figura 13 – Istambul, Doris Salcedo



Fonte: pictify.saatchigallery.com/163191/doris-salcedo-noviembre-6-y-7

Figura 14 – Mortos: Segunda Guerra Mundial.



Fonte: educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/segunda-guerra-mortos.htm

Na obra acima, titulada “*Istambul*” (figura 13), a artista construiu uma topografia das guerras em geral, associando a instalação com a imagem das valas comuns de vítimas anônimas (figura 14). A partir do momento em que Doris Salcedo coloca mil e quinhentas cadeiras de madeira empilhadas entre duas construções, intervindo no meio da cidade como uma arquitetura no meio da paisagem e do caminho de transeuntes, ela explora não somente o espaço, mas o tempo desses pedestres que param e interrompem o seu curso para observar, tentando entender a intervenção ou atribuir a ela significados diversos.

Em seu celebre artigo “*Notas sobre a experiência e o saber da experiência*”, o professor da Universidade de Barcelona Jorge Larrosa Bondía define a experiência como uma possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, e essa possibilidade requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, pensar mais devagar, olhar mais devagar (2002, 24). As instalações contemporâneas, como a obra de Salcedo, se transformam nesse território de experiência e passagem, ao teatralizar a rua, a cidade, o meio ambiente, trabalhando simultaneamente com o tempo e com o movimento real do espectador e lhe solicitando para ser o “*sujeito da experiência*”, termo definido por Bondía para designar um sujeito passivo, receptivo, disponível e aberto, que se dispõe e expõe diante da obra.

Da soma de uma não-paisagem com uma não-arquitetura, teríamos o que Rosalind Krauss define como campo ampliado. Deste modo, para ela, a não-arquitetura seria uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e a não-paisagem simplesmente uma forma de pensar a arquitetura.

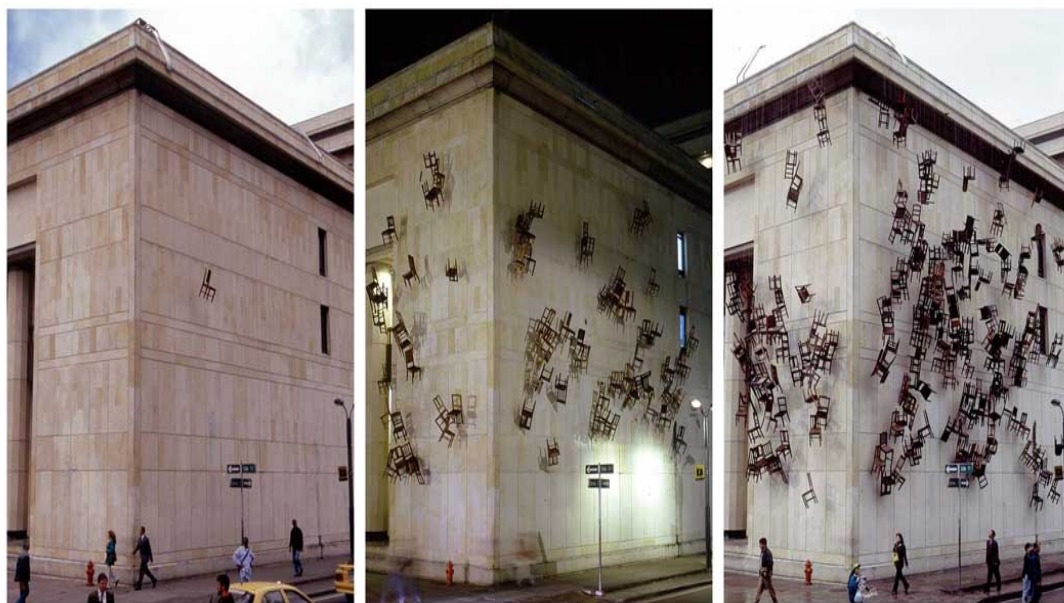
Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. (...) a não arquitetura é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo paisagem, e não paisagem é simplesmente arquitetura. (KRAUSS, 1984, P. 133).

A soma da não-paisagem com a não-arquitetura seria, desta forma, um corpo estranho no cenário real do qual está situado, não pertencente a sua arquitetura nem a sua paisagem original. Esse corpo estranho, contudo, seria também arquitetura e paisagem, intervindo no real. A obra *Istambul* não corresponde à paisagem e à arquitetura original daquela rua, entretanto, ainda que seja um corpo estranho por algumas horas, dias ou meses, ou passe a ser uma instalação permanente, ela passa a ser também arquitetura e paisagem. Embora a instalação não explore a teatralidade

através do ator e da sua expressividade por meio da mimese e do verbo, ela representa, através da teatralidade do espaço explorado pela arquitetura construída, uma paisagem que se constituiu encenada por cadeiras que remetem a corpos, uma multidão de madeiras empilhadas para falar sobre o vazio e sobre a morte.

As artes visuais se apropriaram dos elementos cênicos que antes eram exclusivamente explorados pelo teatro, produzindo através da plasticidade uma forte presença cênica, que demanda atenção, percepção e a expectativa do público. A partir da leitura de um olhar imaginativo sobre essas presenças artísticas, é originada a construção da teatralidade. Ileana Diéguez afirma que os críticos acreditavam que essa arte gerava uma presença em cena exatamente por esse diálogo, por solicitar uma relação de cumplicidade com os espectadores (2014, 127).

Figura 15: Noviembre 6 y 7 (2002)



<http://artmotiv.org/2015/05/26/102/>

A obra *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo, foi uma interferência artística no palácio da Justiça em Bogotá, onde 280 cadeiras foram presas na fachada do edifício para representar as vítimas de um massacre ocorrido no mesmo local há 17 anos atrás. O palácio que antes era uma caixa reta, fria e convencional se transformou através da interferência visual em uma instalação arquitetônica de muitos sentidos, contemplando a memória através da experiência artística e social de rememoração.

A instalação foi uma referência aos acontecimentos dos dias 6 e 7 de novembro de 1985, quando o Supremo Tribunal foi invadido por guerrilheiros que aprisionaram

300 civis e atearam fogo no prédio, provocando a morte de centenas de pessoas ao longo de 53 horas. Para comentar este acontecimento dramático da história do país, Salcedo propositalmente utilizou as mesmas 53 horas para pendurar as cadeiras e finalizar a montagem da obra *Noviembre 6 y 7*. A presença da instalação no palácio da Justiça reforça a ausência de cada pessoa morta pelo massacre, as cadeiras atuam como um ato de memória.

Doris Salcedo percebeu na concretude da arquitetura (palácio da Justiça) a possibilidade de sobrepor uma nova existência (instalação), e se apropriou do espaço público da cidade atribuindo a ele sentidos resgatados da história política real do seu país natal. O espectador percebe na poética arquitetônica a inserção dos novos signos que foram inseridos na construção original, reconhece a teatralidade dos corpos estranhos apresentados (cadeiras), e a partir de um processo de recepção da obra de arte esse espectador passa a ressignificar os sentidos encenados de acordo com a sua subjetividade.

O processo de apropriação e leitura do espaço pelo espectador é definido por Josette Féral (2015, 276) como um deslocamento que varia da percepção para a cognição, uma passagem de um modo de percepção não verbal do espaço real percebido pelos sentidos, para uma análise discursiva de tipo semiológico, passando para outro espaço simbolicamente marcado e ligado a uma rede de significados que se destaca em maior grau do pensamento. De acordo com a autora (288), os espaços visuais de algumas encenações apresentadas tornam-se maleáveis, estabelecendo estratégias perceptivas que necessitam de “renegociações constantes”, nas quais a relação percepção-cognição é constantemente reajustada.

A arquitetura (Palácio da Justiça em Bogotá) foi reabitada pela memória dos objetos (cadeiras), e mais do que uma apropriação de algo que já existe, trata-se do nascimento de um lugar novo que teatraliza a ruína da memória Colombiana. De acordo com Stephane Huchet, pesquisador e professor (Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais), a instalação tem um caráter teatral e atua como um cenário na construção de um dispositivo que pretender ser um mundo. Assim como no teatro a encenação das cadeiras na obra de Salcedo também se apresenta para diversos espectadores, e conscientes ou não de sua posição enquanto tal, através da experiência do espaço e das suas formas de recepção e percepção, originam outros mundos além daqueles que foram pretendidos na instalação.

A instalação, assim, funciona como um cenário e uma teatralização da proposta. Ela é como o método cenográfico, para retomar a palavra de Allan Kaprow, da proposta artística, teatro para pensar, proposto ao olho pensante, nas galerias e nos espaços convencionais. Esse caráter teatral da instalação é bem sublinhado pelo crítico francês Régis Durand que a coloca dentro da linha histórica das práticas spectatoriais (spectatoriales), para diferenciá-la do caráter mais consumista e passivo da palavra “espetacular”. A instalação, portanto, é um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo). (HUCHET, 2006, 24)

Quando se depara com a instalação, o espectador se depara com um lugar de estímulos sensoriais, e mais do que passar por um momento sublime de percepção e apreensão de mundo, ele tem o mesmo espaço que o seu corpo situa, ocupado por um corpo estranho, por um “ser” que lhe invade o estado e as sensações provocando uma relação direta com seus sentidos; a instalação se configura no indivíduo como um fenômeno que se desenrola em experiências de sentidos antes mesmo de ser uma experiência do pensamento. Josette Féral afirma, que as encenações procuraram um outro modo de diálogo com o espectador, um diálogo que passa pelo corpo, muito antes de se dirigir ao espírito. (FÉRAL, 2015, 287).

Ao apelar a procedimentos sobretudo utilizados nas artes plásticas-performance art, instalação, videoarte- (...) mais ainda do que como significações, essas encenações procuram instalar o espectador num estado, numa certa atmosfera, mais do que incitá-lo a decodificar de maneira racional as representações visuais que poderiam ser-lhe dadas a ver. Ao fazê-lo, tais encenações forçam o espectador a modificar a ordem de suas percepções, obrigam-no a ficar à escuta de suas sensações iniciais antes que as outras se tornem objetos de cognição (percepção, conceito). (FÉRAL, 2015, 286-287)

A teatralidade, considera sobretudo o olhar, e na instalação *Noviembre 6 y 7* de Doris Salcedo ela se relaciona com o olhar do transeunte que se torna plateia e ator simultaneamente, compactuando através da sua vivência em tempo real a experimentação com a arte representada. Conforme vimos no capítulo 2, Féral (2015, 199) se refere à distância daquilo que se observa como um caminho necessário para transformação de signos, como a *moldura* definida por Aronson que separa a arte da vida. Entretanto para se distanciar o indivíduo precisa antes estar próximo, uma tensão entre distanciamento e aproximação da realidade como um meio de ficcionalização.

Essa teatralidade foi uma passagem da representação para a encenação. De

acordo com Féral (2015, 86), a teatralidade surge a partir do olhar, seja no teatro ou no cotidiano, um olhar que lê a teatralidade na gestualidade dos corpos e em sua inscrição no espaço. A autora acrescenta que a teatralidade não está relacionada a natureza do objeto que investe - ator, sujeito, ação, espaço, objeto, evento; tão pouco está restringida a ficção apresentada pelas aparências, como por exemplo, na encenação das cadeiras na instalação “*Istambul*” (figura 13) ou no véu que recobre o parlamento na obra “*Wrapped Reichstag*” (figura 12), considerando que também é possível constatar essa presença cênica no real cotidiano e não somente no artístico-ficcional.

Josette Féral considera essa produção (teatralidade) relacionada ao olhar que circula diante de tudo isso, o olhar do transeunte que se torna plateia e ator simultaneamente, compactuando através da sua vivência em tempo real a experimentação com a arte representada, fundamentando desta forma o processo de teatralização. No teatro, essa teatralidade parte do ator que representa, e no cotidiano ela parte do espectador que vê o outro, transforma-o em ator e o inscreve na teatralidade, uma união entre aquele que olha e aquilo que é olhado. Entretanto, Féral (2015, 87), sempre associa essas potências de teatralidade como dependentes de um ser que olha, vislumbrando o espaço e o que estiver contido nele.

A autora não confirma o teatro como detentor exclusivo da teatralidade, pois a reconhece em outras formas artísticas, bem como no cotidiano. No entanto, afirma ser o teatro o que melhor realiza essa experiência. O teatro faz o teatro e esse é o seu objetivo, ser mimético, ser teatral, alcançar um teor potencial de expressividade para dar vida a uma ficção, já na vida, nos homens convivendo uns com os outros, estes já são dotados de mimese e teatralidade por ser uma composição da sua essência, atuam e representam, transformando o mundo em uma grande teia chamada de teatro, habitada por atores sociais e reais que somos.

2.2 - A TEATRALIDADE NAS INSTALAÇÕES DE CHRISTIAN BOLTANSKI

Figura 16: Monumenta- personnes. (Local Grand Palais à Paris en 2010)



Fonte: www.artisteboltanski.canalblog.com

O trabalho do artista francês Cristian Boltanski, bem como as instalações de Doris Salcedo, fala sobre vítimas de eventos traumáticos da história, como por exemplo, o extermínio judeu da II guerra mundial na Alemanha. A obra estabelece relações e ligações com as impressões do espectador diante do olhar materializado do artista sobre as vítimas desses eventos. A experiência subjetiva provocada pela proximidade do público com esses objetos e espaços de memória é conduzida primordialmente pelas memórias e emoções do espectador diante das representações.

As instalações do artista ocupam espaços públicos, todavia também habitam museus e galerias, explorando a espacialidade e convidando os espectadores a interagir percorrendo os espaços vazios não ocupados por ela e provocando nessa interação ligações direta com a temporalidade e com o corpo desse indivíduo. Na obra *Monumenta- Personnes* (figura 16), diante do deslocamento do espectador no entorno da forma-túmulo que as roupas compõem, ele reconhece e assimila a memória dos fatos que a obra recorda, entretanto, ainda que esse espectador não associe as imagens dos amontoados de roupas aos amontoados de corpos exterminados no holocausto conforme a concepção de Boltanski, ele é convidado, em todo caso, a se defrontar com esse contramonumento.

Domingo Martinez Rosario (2013, 348-349) divide a carreira do artista em três fases, iniciada na década de 70, período em que trabalhou a memória individual, sobre o ponto de vista biográfico e variou entre o ficcional e o real. A segunda fase, no final dos anos 80, que explorou a memória coletiva, trabalhando em especial sobre o tema do holocausto. E a terceira fase, a partir dos anos 90, em que o artista retomou as questões do seu trabalho da primeira fase, direcionando essa execução para o viés da memória coletiva.

Martinez Rosario resalta sua percepção sobre a evolução artística no trabalho de Boltanski, uma mudança gradual que passou da pesquisa bidimensional para a tridimensional. Esse desenvolvimento foi provocado pela necessidade da construção de novas propostas que redefinissem a relação com o espectador, criando contextos para envolvê-lo intelectualmente, corporalmente e emocionalmente.

Rosalind Krauss descreve que as artes isoladas experimentaram cada vez mais a impureza de suas linguagens, o que antes era dividido e rotulado, se transformou em uma coisa só: arte, resultando na redefinição da relação com o espectador. Desta forma, elementos cênicos, ou a teatralidade, passaram a não ser mais um atributo das artes cênicas, tornando-se inspiração e transpiração de outros meios expressivos. O empoderamento do espaço, a exploração do tempo dramático projetado pelo movimento real e o espectador passando a incorporar fisicamente a obra de arte, foram características teatrais que entraram no domínio estético das outras linguagens, contextos que passaram a envolver as faculdades intelectuais, físicas e emocionais do espectador, como podemos constatar nas instalações artísticas de Cristian Boltanski e Doris Salcedo.

A imagem da cena de uma respectiva encenação, sendo ela teatral ou não, pode expressar uma teatralidade de sugestões e sensações que nos induzem para algum lugar. Nos trabalhos de Christian Boltanski, ele propõe uma espécie de instalações-cenários que sugerem um *Onde* (lugar) e representa um acontecimento histórico que nos remete a um tempo, no caso da obra *Monumenta- personnes* (Figura 16), ela nos induz à rememoração da Segunda Guerra Mundial.

A cena é desprovida de atores e explora unicamente o uso da luz, da organização poética dos objetos e da composição dramática da imagem de uma cena real. A construção de suas instalações propõe um dos primeiros esquemas para a logística na construção dos jogos teatrais, um *Onde*, que sistematiza a metodologia e define, a priori, o local em que o personagem está, assim como quem é ele e o porquê da sua ação executada.

As instalações ambientam o espaço, e a sugestão do *onde* não é para situar a presença de um ator sendo visto por espectadores, mas para situar o público, esse *onde* pertence a ele. O espaço e os objetos dispostos se insinuam como espécie de atores, que se impõem e fazem o outro habitar e se deslocar para o mundo que Boltanski sugere, despertando sentimentos ou evocando sensorialmente um outro ser, um outro lugar e outro tempo. Os objetos utilizados bem como os espaços apropriados remontam a lembrança de alguém, trata-se de um trabalho de memória dos espaços e dos objetos. Domingo Martinez Rosario (2013, 350) pontua que a apropriação dos objetos no trabalho de Boltanski, é um resgate do passado, um ato de luta contra o esquecimento e a negação da morte, esses objetos, representam na verdade, a materialização da ausência de seus antigos portadores.

Ao falar sobre *O Monumento de Deportação*, situado em Paris e que reconstitui o momento em que os cidadãos judeus franceses foram exilados pelos nazistas, Alberto Manguel (2001, 277) defende a eficácia do monumento em reconstituir a cena real e honrar as vítimas. O visitante é introduzido na cena rememorando a história verídica do holocausto, todavia, o autor salienta que a obra jamais poderia ser “lida”, afirmando que o acontecimento em si é seu próprio monumento e somente ele poderia traduzir verdadeiramente o horror do holocausto.

Como se toma conhecimento do passado e se prossegue no presente quando o passado parece negar todas as atividades humanas possíveis? As almas sofredoras do Holocausto cujos sons ecoam em nosso presente não tiveram culpa. Não foram punidas por causa de seus pecados: a única razão para terem sido torturadas e mortas foi terem existido (e talvez nem mesmo por causa disso: o mal não precisa de motivo). Como podemos encontrar algo que represente essa memória do mal- o mal sem propósito, sem motivo, sem fronteiras? Como podemos conter na estrutura de uma obra de arte uma representação de algo que, na sua própria essência, recusa ser contido? E porque exigimos tal monumento? (MANGUEL, 2001, 279)

O monumento de Deportação, assim como a obra de Christian Boltanski e Doris Salcedo, é um arquivo da memória e da ruína, que busca imortalizar e manter viva a consciência desse passado. Manguel questiona (2001, 279), entretanto, se tal representação não estaria silenciando as vozes das vítimas, reduzindo a sua complexidade a uma singularidade compreensível, misturando seu aglomerado de nomes e rostos em um emblema sem nome e sem face. As instalações não podem traduzir a experiência real, trata-se da rememoração e não de uma reencarnação dos

seres e fatos, e afinal, se a obra de arte se tratasse de fato de um reviver, qual de nós prontificaríamos a sentir na pele tal brutalidade ocorrida?

Figura 17: Migrantes, Instalação de Christian Boltansky



Fonte: www.casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/10/boltanski-espalha-arte-por-buenos-aires.html

Figura 18: Migrantes, Instalação de Christian Boltanski.



Fonte: www.casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/10/boltanski-espalha-arte-por-buenos-aires.html

Figura 19: Migrantes, Instalação de Christian Boltanski.



Fonte: www.casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2012/10/boltanski-espalha-arte-por-buenos-aires.html

Na obra *Migrantes* (figuras 17, 18 e 19), Boltanski explora a ausência através das roupas dispostas sem os corpos, trabalhando a memória desses objetos; a luz contrasta exibindo a silhueta dessas vestimentas e evocando as pessoas que passaram pelo Hotel de Imigrantes, edifício em Puerto Madero, que fica situado na Av. Antártida, Argentina. O hotel serviu como primeira parada e hospedagem de imigrantes na primeira metade do século 20.

A memória, a morte, a perda e a ausência são sentimentos gritantes em uma instalação que ficou longe de ser contemplativa, mas sensorialmente, através da imagem e do som que cita nomes e dados sobre esses imigrantes, coloca o espectador em proximidade com esse fato histórico passado. A teatralidade nos permite isso, um espetáculo biográfico em um não-teatro, que recebe um novo significado através do ponto de vista e da percepção visual do espectador. Assim, o público deixa de ser espectador para ocupar o lugar do ator, ele não vê a cena, ele se vê em cena, habitando em um outro espaço com lembranças de um outro ser que não é ele.

A roupa sem o personagem, a cadeira vazia e a cama sem o corpo evocam dolorosamente a ausência destas pessoas comuns, a repetição da ênfase ao vazio abrupto que deixaram, da ênfase na dor sobre as vidas interrompidas. A efemeridade é o que interessa para o artista, e isso está estampado na imagem dos espaços não

ocupados e das suas repetições que traduzem milhares de outros que se foram, que traduzem singularidades de vidas que não estão mais aqui; a roupa, a cadeira, o casaco pendurado e a cama vazia com uma luz fúnebre, falam de pessoas distintas que se foram, que vivenciaram um acontecimento em comum mas deixaram lacunas, espaços entre os que ficaram.

Figura 20: Autel Lycée Chases, Instalação de Christian Boltanski.



Fonte: www.princessepasteque.com/?tag=pages

A leitura da imagem, segundo Gombrich (1999), pode ser dividida em duas categorias, o reconhecimento e a rememoração. Reconhecer seria identificar, associar as formas, os objetos, a espacialidade. Rememorar é identificar, recordar aquilo que foi memorizado. O público de imediato identifica a imagem da instalação de Boltanski, devido às roupas amontoadas, às cadeiras vazias, ao espaço não ocupado, tão característicos do autor. Em seguida, ele associa a imagem ao acontecimento a que ele se refere, o holocausto, os campos de concentração e as crianças judias vítimas do genocídio, ele identifica como algo que ele tomou ciência, leu nos livros, ouviu falar e guardou na memória. Nessa categoria o leitor-espectador se debruça na sua própria percepção e cria expectativas sobre esta imagem.

Em um terceiro momento, o espectador passaria pela leitura cognitivista conceituada por Jacques Aumont (1985), ou seja, independente do que Boltanski projetou e conceituou sobre a realidade para a instalação, independente do que ele desejou expressar ou provocar, cada espectador, subjetivamente fará a sua leitura, apoiada nas suas próprias sensações e percepções sobre a teatralidade do mundo visual que percorre e acrescentará algo de novo a ele.

Voltando ao trabalho de Domingo Martinez Rosario (2013, 353, 355 e 348), as instalações de Boltanski são apresentadas como memoriais, e se situam entre o documentário e o artístico, entre o museu e o monumento; trazendo aos materiais banais uma carga simbólica e metafórica para transmitir a dor, o afeto e possibilitar que o espectador faça uma memória sensorial e crítica do passado.

Jamais poderíamos traduzir a vivência do espectador no trabalho de Boltanski como uma experiência previsível, trata-se das vivências de memórias coletivas, mas que resultam sempre em memórias individuais, memórias singulares e inéditas que não seriam possíveis de antever. Como poderia pessoas distintas, com conhecimentos e histórias de vidas diferentes, responder, ainda que internamente de maneira similar diante de um mesmo evento? As instalações contemporâneas, sejam habitações em espaços fechados ou interrupções na cena cotidiana, tratam-se sempre de um convite à uma suspensão do tempo e do espaço, a uma imersão em um outro tempo e espaço, uma proposta sobre a qual jamais poderíamos prever seus desdobramentos.

2.3 A TEATRALIDADE NA ENCENAÇÃO DE DAVID LACHAPELLE

As discussões e pesquisas sobre teatralidade se potencializaram a partir do teatro moderno, entretanto Denis Diderot, escritor do século XVIII, é considerado por muitos autores como um dos precursores da teatralidade, visto que através da dramaturgia do *Quadro* – ao alegar que o teatro deveria ser silencioso, entretanto expressivo como um quadro de Jean-Baptiste Greuze –, ele já postulava a existência do teatral em uma pintura, percebendo na presença visual uma forma de discurso com o público.

Diderot é considerado como um dos teóricos mais importantes do ‘*Tableau Vivant*’ (*Quadro vivo*) e um importante pensador que contribuiu para a proposta de um teatro autônomo ou um Teatro de teatralidade. *O Quadro vivo* aponta a força de comunicação da imagem desvelando uma dramaturgia silenciosa que estava adormecida, todavia é impossível não pensar que os conceitos de Diderot contribuíram para a percepção de uma teatralidade mais ampla, seja em outros meios expressivos para além do teatro, seja em qualquer discussão que se faça acerca da teatralidade.

E não há dúvida de que esse “teatro exclusivamente teatral” tende a desviar-se para um tipo de espetáculo próximo de formas não-dramáticas do teatro. Remetendo às artes plásticas, à pintura, à música, à dança, ele procura fixar as leis fundamentais da teatralidade. (ROUBINE, 1998, P. 60)

A instalação contemporânea, como vimos na obra de Doris Salcedo e Christian Boltanski, usufrui de qualidades da teatralidade como, por exemplo, a teatralização do espaço e o tempo dramático explorado pelo espectador que se apodera desse ambiente teatralizado, características estas vislumbradas por Rosalind Krauss como o teatro entrando na cena das artes visuais. No entanto, no trabalho fotográfico de David LaChapelle a presença da teatralidade se dá por outras relações, pois em seu trabalho a fotografia constrói cenas ou o que poderia ser a essência de um espetáculo em uma única imagem, é como se a cena fotográfica fosse a materialização da ideia do *Quadro* de Diderot. A posição ocupada pelo fotógrafo é semelhante à de um diretor teatral que direciona a montagem de cenários, a seleção de figurinos, dirige a interpretação dos modelos em poses expressivas e dramáticas a fim de compactuarem e serem cúmplices do mesmo conceito ou da mesma dramaturgia. O fotógrafo-diretor

cria personagens, sugere lugares, dramatizações e cria o verdadeiro teatro estático de Diderot.

O Tableau (Quadro) é um tipo de sequência relativamente autônoma em relação à dinâmica discursiva do conflito dramático, tradicionalmente organizado em cenas e atos. Ele se define por um efeito de recorte, análogo ao produzido pela moldura de uma tela de pintura. Sua vocação dramática é criar uma focalização (ponto de vista) sobre um mundo (um meio, uma época) que se impõe ao espectador com uma presença visual e silenciosa desconhecida da abstrata dramaturgia clássica, exclusivamente fundada na fala. (SARRAZAC, 2012, 176)

Aponto outro aspecto inerente à teatralidade presente no trabalho de Lachapelle: a relação que suas fotografias podem estabelecer com o espectador. Retomando a afirmativa de Josette Féral (2015, 107-108), a teatralidade excede os limites do fenômeno estritamente teatral, sendo possível identifica-la tanto em outros meios artísticos como no cotidiano, não sendo uma propriedade que o sujeito, os espaços e as coisas possam adquirir, e sim uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado e aquele que olha. Esse pensamento implica a teatralidade como um processo e não por uma concretude material (pintura, teatro, instalação, objeto, etc), e essa relação é investida no trabalho de Lachapelle. O fotógrafo não dá a ver uma paisagem que o público poderia ver fora das suas lentes, pois ele compõe cenas e mostra para esse público a construção de uma ficção, bem como Boltanski e Salcedo, entretanto, sua composição é exposta por meio da imagem fotográfica.

A teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade (no sentido kantiano do termo) que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço, ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem sentido autônomo. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e como sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. Impõe aos objetos, aos eventos e às ações um ponto de vista constituído por várias clivagens: espaço cotidiano - espaço de representação, real - ficção, simbólico-pulsional. Tais clivagens impõe ao olhar do espectador um jogo de disjunção-unificação permanente, uma fricção entre esses níveis. No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce. (FÉRAL, 2015, 112)

David Lachapelle constrói um mundo ficcional e propõe uma conversa, e somente nessa conversa nasce a teatralidade. Analisar as imagens fotográficas de Davi

Lachapelle não é afirma-la como teatro, mas reconhecê-la como teatral através da percepção de elementos cênicos no processo de composição da obra. Assim como é possível constatar que essas fotografias, ou melhor, prefiro utilizar o termo imagem-espetáculo, podem ser identificadas como um canal de teatralidade a partir da relação que estabelecem com o espectador.

Analisar as fotografias do artista é como sentar nas poltronas do teatro e assistir a um espetáculo teatral, um espetáculo que dispensa o uso das palavras, do diálogo e do movimento corporal, uma vez que trata somente da cena capturada, do momento sublime: o gesto expressivo dos modelos-atores que no auge do gozo dramático são imobilizados em suas ações expressivas, à espera de serem traduzidos como expressão e reflexo do homem e do consumo da sua imagem na sociedade moderna.

O fotógrafo americano Edward Weston se recusava a cortar as fotos originais, alegando que a fotografia deveria ser autêntica, o retrato fiel da realidade, e se opondo a composições com interferências, montadas ou manipuladas (MANGUEL, 2001, 94). As fotografias de David LaChapelle são exatamente aquelas que o fotógrafo Edward Weston recusou, raramente retratam a espontaneidade do cotidiano, não se trata de recortes da sociedade capturados pelo seu olhar, existe um trabalho de composição de uma imagem.

Na imagem-espetáculo de LaChapelle, cenários são construídos, personagens são caracterizados por figurinos, maquiagem e dirigidos em suas expressões faciais e corporais, uma encenação através de gestos entre outros signos visuais que substituem possíveis densos diálogos. Esses textos poderiam ser naturalmente teatralizados e expressos em uma extensa literatura dramática, mas são representados pela imagem cênica estática da fotografia.

Figura21: Edward Weston (Tina Modotti)



Fonte: www.theguardian.com/artanddesign/picture/2013/aug/17/photography-tina-modotti

Figura 22- The House at the End of the World



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

A fotografia é a escrita visual, e nada que contém nela é vazio de intenção, tudo existe para servir a ideia do autor, nem a árvore morta despencando na entrada da casa, nem a boneca na mão da mulher, nem o pedaço de telhado despedaçado no chão, nada, nenhum adereço em cena é desprovido de discurso, ou objetiva alcançar a beleza padronizada e a contemplação do espectador, pois cada mínimo detalhe compõe a narrativa da imagem e quer dizer alguma coisa. Segundo Alberto Manguel (2001, 21), as imagens que formam o nosso mundo são sinais, símbolos e alegorias, presenças vazias que completamos com a nossa experiência particular, essas imagens são a matéria de que somos feitos. Todas as imagens suprimem informações, seja sobre o tema que a obra representa ou a concepção do autor sobre ele, entretanto, todas estão abertas a subjetividade e a ficção imaginária do público.

A serviço dessa narrativa da imagem, juntamente com a composição do cenário e direção cênica dos modelos-atores, o artista utiliza-se da manipulação digital para interferir visualmente na estética da cena fotográfica. Com o intuito de dar ênfase a sua imagem-espetáculo, ele acentua a saturação e o contraste das cores, insere grande intensidade de luz artificial provocando desta forma com o exagero, uma fantasia surreal. O artista busca compor uma expressão da sua subjetividade, do seu olhar crítico sobre o mundo pop, sobre a cultura de massa e a cultura do consumo,

compondo uma imagem sobre outras imagens, apropriando-se da vida como suporte para exprimir cenicamente suas ideias sobre ela.

Na fotografia da série *The House at the End of the world* (figura 22), a imagem-espetáculo situa um ambiente cenográfico de caos e destruição, como o próprio nome já diz, o *onde* é definido por uma casa que se encontra no fim do mundo, como se um terremoto ou tsunami tivesse passado e deixado rastros da sua decadência. Pela perspectiva da imagem nota-se que a destruição passou por ali e continua ao longo do caminho nas paisagens que não se vê, a fotografia exhibe a casa destruída pelo fim do mundo que chegou, mas insinua milhares de outras paisagens e casas que também se extinguem com o mesmo fim do mundo.

No primeiro plano, no canto esquerdo da imagem-espetáculo posa uma mulher com um bebê no colo, e no segundo plano, à direita e no centro da fotografia, concentrando a maior parte da imagem, situa-se o cenário com as casas destruídas. Existe entre esses dois planos um contraste inusitado, bem como em quase todas as fotografias de David LaChapelle. Os dois planos fotográficos não dialogam na mesma estética visual: a mulher parece estar em um contexto totalmente avesso ao contexto da paisagem, desta forma, embora exista uma assimetria desproporcional de enquadramento que evidencie o cenário, ambos se tornam protagonistas na imagem pelas diferenças de intenções, chocando, contrastando e dando assim ênfase a cada plano por igual. Do mesmo modo acontece com as cores complementares que se encontram opostas no círculo cromático, quando são unidas na mesma composição, provoca um choque pelas diferenças de matizes, acentuando o contraste e assim colocando em evidência ambas as cores.

Embora impregnada de influências da arte pop, utilizando da publicidade, da moda e da mídia para fazer uma crítica à sociedade de consumo e ao mundo superficial da aparência, esse contraste existente entre os planos executados na fotografia, resulta em um explícito afastamento da realidade e a situa como uma imagem-espetáculo-surrealista, que encena uma desconexão com a lógica pela falta de sentido e coerência que exprime, e teatralizando uma imagem irracional fruto do subconsciente do autor.

É o fim do mundo expresso pela árvore caída nos estilhaços da casa, mas em oposição a esse fim derradeiro, o céu brilha de um azul límpido e degradê, o sol cintila os destroços despedaçados no chão e a mulher de meia calça rendada branca, combina seu batom vermelho com a calcinha, o sapato e o edredom. É o espetáculo do fim dos tempos. A personagem carrega um bebê no colo, como uma propaganda,

da mulher na sociedade moderna que precisa se virar para trabalhar, cuidar da casa e dos afazeres domésticos, cuidar dos filhos e marido e ainda corresponder às expectativas impostas pelos cânones da mídia e da sociedade, através dos bens, do consumo, e do status que se vende com o consumo, a promessa eterna de felicidade.

Ela está vestida por um tecido que parece um edredom, como se estivesse acabado de sair da cama, porém mesmo o edredom, da forma como foi posicionado e projetado, com seu vermelho exuberante, dá um ar de soberania e elegância a essa mulher, como se estivesse com um luxuoso vestido de grife, pronta para entrar na passarela, é o sangue disfarçado de vermelho-moda-luxo, um choro contido que pulsa na cor da dor. Na sua cabeça encontra um travesseiro, dialogando com o edredom, como se ela realmente estivesse acabado de sair da cama, ou ainda permanecesse nela. Embora o travesseiro permaneça na cabeça da mulher, pela forma como foi disposto o seu cabelo, como se ela estivesse em uma vitrine com o vento batendo no seu rosto e estática na posição de bela, não concilia com a imagem real de uma mulher dormindo, com os cabelos desalinhados na cama.

Esta mulher não dorme... ela é fruto da sociedade pós moderna, onde a renovação e a beleza devem ser constante. Conforme descreve o filósofo francês Gilles Lipovetsky em seu livro “A felicidade paradoxal- ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo”, a pós-modernidade é a sociedade do hiperconsumo, a civilização que vive a felicidade paradoxal, em um lugar onde o objeto a ser consumido é a construção da própria imagem para estar à altura do status de padrões estéticos ditados pela sociedade e pela mídia. A real sociedade é maquiada e encena a sociedade feliz e perfeita, mas existe uma real sociedade que vive no submundo, sofrendo as consequências do hiperconsumo e da constante insatisfação.

A narrativa das imagens na fotografia de Lachapelle contém signos visuais que narram o mundo pós-moderno, globalizado, expressando em imagens cênicas, os personagens como objetos de consumo, como consumidores e produtos consumados. Gilles Lipovetsky descreve em seu livro “A era do vazio- Ensaio sobre o individualismo contemporâneo”, a sociedade pós-moderna como um deserto, o lugar da indiferença provocada pelo excesso, pela saturação, pela informação e pelo isolamento, provocando no indivíduo uma consequente desestabilização e anemia emocional. Na imagem-espetáculo, a distância e a desconexão expressa pelo estilo surrealista contrasta com a representação da personagem e com a proposta do cenário, assemelhando a cena com o *deserto da indiferença* de Lipovetsky. Segundo o autor, nesse deserto a oposição entre sentido e ausência de sentido já não é dilacerante e

perdeu o seu radicalismo diante da frivolidade e da futilidade da moda, dos lazeres e da publicidade.

É o fim do mundo, a casa desabou e o tempo parou, mas a mulher inabalável continua bela e inatingível, nada lhe chega, nada lhe alcança, é indiferente, sua beleza fria e estática representa a era do vazio, o vazio dos sentimentos em oposição ao desejo do consumo que transborda, sacia, e mantêm a bela e poderosa mulher no pedestal da sociedade. De acordo com Lipovetsky, o deserto não seria mais a revolta, o grito ou o desafio da comunicação, e sim a indiferença pelos sentidos, uma ausência inelutável, uma estética fria da exterioridade e da distância, mas não de distanciamento.

<<Quem fala de felicidade tem muitas vezes os olhos tristes>>, escrevia Aragon. Deveremos, então, dar razão ao poeta e, actualmente, às leituras paranóicas, do consumo que prevêem o abismo por detrás do espetáculo radioso da abundância e da comunicação? (LIPOVETSKY, 1944, 12)

Figura 23- What was Paradise is now Hell



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

A imagem *What was Paradise is now Hell* (figura 23), também compõe a série *The House at the End of the world*, onde as modelos posam em cima de uma maca como doentes que foram atingidas pela catástrofe, prontas para serem conduzidas a

um pronto socorro, na tentativa de sobreviverem ao fim do mundo que a tudo dissipou. A fumaça sobre o avião corrompido ainda paira no ar, como vestígio da recente presença trágica que chegou, mas as mulheres inabaláveis não sangram, não expressam feições horrendas de dor e pavor, as mulheres inabaláveis são incapazes até mesmo de morrer, elas não dormem e não morrem, elas posam na maca a beleza dos seus potentes cílios e da prata cintilada sobre suas pestanas.

A mulher na direita segura no cotovelo da mulher da esquerda, suas mãos também não repousam, suas mãos tencionam e performam o gesto ideal. No cintilante purpurinado da meia calça branca, das sandálias de ponta fina, das tiaras prateadas e do vestido reluzente, existe um brilho superficial e mentiroso, assim como é possível indagar a mesma veracidade das casas-cenários de fundo, que não se assemelham a moradias reais para habitar pessoas reais, são semelhantes a cenários montados apenas na parte frontal, como espécies de cavaletes, feitos para dramatizar novelas, longas-metragens e histórias fictícias.

É o efêmero e a banalidade da moda nas roupas que vestem, nas casas que abrigam, na beleza desmedida e questionável, cenários feitos não para serem confundidos ou retratarem o real com fidelidade e perfeição, mas confeccionados para serem vistos de fato como cenários, e personagens pra serem vistos como atores que encenam, que são manipulados e comandados. É como se Lachapelle executasse o conceito teatral de distanciamento ou estranhamento brechtiano, distinguindo claramente ator e personagem, tal como o cenário e a ficção por ele sugerida, tornando perceptível para o público na imagem da cena quem é um e quem é o outro, e que ambos se tratam de pessoas distintas, desta forma, assim como Bertolt Brecht provoca a quebra da ilusão no espectador de teatro, no caso da imagem, Lachapelle provoca a desmistificação no leitor de que a representação ou a imagem é uma ilusão.

No cenário, o contraste permanece entre a destruição provocada pelo avião que desabou e o cenário de fundo bucólico e esperançoso, um verde ensolarado e suspeito que escapou da tragédia que chegou mas não o alcançou, como uma oposição entre a simbologia rotineira da imagem, e o que de fato a imagem o é, ou haveria de ser.

Figura 24- World is Gone



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

Figura 25 - Can You Help Us?



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

Figura 26 - When the World is Through



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

Figura 27 – David LaChapelle



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

Figura 28- Are You Out There?



Fonte: www.davidlachapelle.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world/

A sequência anterior de cinco fotos (da figuras 24 à 28) também corresponde a série *The House at the End of the world*, cenas que teatralizam a permanência do supérfluo no fim do mundo, do capitalismo que mantém homens mortos-vivos, refém do consumo da imagem, maquiados de soberanos e regidos pela efemeridade e superficialidade do mundo das aparências. Através das análises perceptivas, sob a influência dos conceitos expressos por David LaChapelle, que traduz discursos sobre o consumo, interpelo suas fotografias como um espetáculo-imagem, que se encontra à espera de serem lidas e traduzidas a luz da sociedade moderna, à espera ansiosa pelo espectador, o grande finalizador da sua história e responsável pela corporificação da sua teatralidade enquanto processo (atividade) e sobreposição de sentidos (leituras).

3. EDUCAÇÃO PELA TEATRALIDADE

De Craig a Vilar, durante a primeira metade do século XX, haverá um consenso quanto à condenação do espetáculo mimético herdado do naturalismo; e isso por várias vezes, entre as quais o fato de que nesse tipo de espetáculo o espectador está reduzido à pura passividade intelectual. Uma vez que tudo lhe é mostrado e dado, não lhe resta outra tarefa se não a de engolir e digerir. Surge finalmente a afirmação de que é possível um outro modo de relacionar o espectador com o espetáculo, engajando o espectador no grande jogo da imaginação. Isso pressupõe outra opção estética, na qual a sugestão substitui a afirmação, a alusão ocupa o lugar da descrição, a elipse o da redundância... Esse desejo de engajar o espectador na realização dramática, até mesmo de comprometê-lo com ela, passou a nortear permanentemente as pesquisas do teatro moderno. (ROUBINE, 1998, 39)

O teatro moderno exerceu práticas que proclamavam o desejo pelo fim do dramático que imperava sobre o teatral, questionando a consagrada dramaturgia que era declamada pela voz do ator e que habitualmente se encontrava sempre no cerne expressivo das representações. Essas rupturas cederam lugar às presenças expressivas de mecanismos e dispositivos que passaram a atuar como outros possíveis elementos geradores de sentidos. O desejo por um novo relacionamento com o espectador se fez presente no teatro moderno, bem como nas outras linguagens artísticas. Ainda que o público permanecesse diante de uma obra estática em cima do pedestal ou sentado ocupando a mesma poltrona distante do palco teatral, o foco da arte moderna já não se encontrava em induzir o espectador para o mesmo processo contemplativo, sugerindo nesse sentido, novas proposições relacionais de interação com o público.

Edécio Mostaço (2010, 37) comenta sobre o textocentrismo que regeu as artes cênicas desde a Renascença, tornando o texto o elemento mais relevante no fenômeno teatral. Brecht contribuiu consideravelmente para a oposição a esse teatro psicológico e burguês, criando rupturas entre o real e a cena. Ao desnudar o personagem no palco e assumir o ator em cena que veste o personagem, Brecht não somente abole o processo de ilusão, mas destrói a distância entre o palco e a plateia, tornando o espectador cúmplice e participante ativo na proposta. A teatralidade em Brecht contribui para a desconstrução do textocentrismo e simultaneamente se apresenta ao espectador propondo novos diálogos.

Rosalind Krauss (1983, 247-255) apontou alguns objetivos estéticos no campo da escultura que exemplificam esse desejo por uma nova relação com o público nas artes visuais: o artista apoderando-se do espaço e convidando o espectador a incorporar fisicamente a obra de arte e o tempo dramático que foi estabelecido à partir desse convite,

através dos deslocamentos entre a obra e o espectador.

Essas rupturas artísticas desembocaram em um campo híbrido de discussões sobre a teatralidade, que vem revelar novas potências de discurso, assim como repensar a posição do espectador diante da obra de arte. Foi possível vislumbrar esses apontamentos de Krauss nas instalações de Doris Salcedo e Christian Boltanski como vimos no capítulo anterior. Essas propostas práticas incluem o espectador como integrante essencial da obra e o convocam para uma atividade de corpo, através de movimentos físicos dentro das cenas propostas, tais como percorrer, parar, observar e tocar, e paralelamente também o convocam para uma atividade de pensamento, através de movimentos reflexivos de narratividade, significação e conhecimento. Esse entrosamento entre o espaço, o corpo e o pensamento, de acordo com Rancière seria o resultado de uma arte eficaz, opondo a ideia da arte como dispositivo transmissor de mensagens ou da arte comprometida em representar modelos à espera de serem decifrados:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. (RANCIÈRE, 2012, 55)

Aponto na pluralidade de experiências que se fizeram presentes nesse *Outro Teatro* ou *Campo Ampliado*, um processo educativo nas relações que foram propostas ao público com o advento da teatralidade. A arte que se apresentou desprovida da prepotência de saber absoluto em cima do pedestal, como se fosse uma verdade ou um conhecimento necessário a ser transmitido e contemplado pelo público, propiciou um novo relacionamento com o espectador que propôs a arte como experiência, e mais do que isso, propôs a educação através dessa experiência.

No momento que a obra de arte começou a depender do público não somente como plateia, mas como ‘atores’ na nova cena instaurada, o valor da relação e do processo passou a ocupar o lugar do valor de exibição. Em diversas experiências foi permitido ao público a participação não somente na construção do objeto artístico em sua materialidade ou prática coletiva, mas a construção de significados juntamente com o espectador. A busca pela teatralidade foi uma das formas de repensar o indivíduo nas artes e consequentemente no mundo, que havia sido reduzido a uma passividade intelectual conforme foi bem colocado por Jean-Jacques Roubine.

A proposta da teatralidade não estaria na pretensão de transmitir com a arte um sentido já pronto, oferecendo simplesmente a esse espectador a tarefa de engolir aquilo que lhe foi apresentado, pois não se trata de uma transmissão de conteúdos, mas, sobretudo, de engajar o espectador considerando que a arte não existe sem ele. Rancière (2012, 19) afirma que a separação entre o palco e a plateia que aliena o espectador da ação artística deve ser superada através de esforços que subvertam a distribuição dos lugares e acredita que a *performance* contribuiu positivamente nesse sentido ao colocar os espectadores no palco e os performers na plateia.

Flávio Desgranges (2013, 68) discorre sobre a importância de anular os objetivos e fins padronizados a serem alcançados por uma obra de arte e pensa no espectador como um corpo vivo em cena, considerando que os reflexos provocados naquele são e serão sempre um terreno desconhecido pelo artista. De acordo com o autor, nenhuma interpretação da obra de arte pode se julgar detentora de um juízo de valor definitivo, pois a experiência artística pode abrir um amplo potencial de sentidos, suscitando análises múltiplas e singulares. Portanto, se a obra de arte se apresenta desprovida da pretensão de ocupar a posição de guardiã de um sentido e passa a depender do outro para acontecer, essa experiência não poderia ser uma experiência igual de espectador para espectador, trata-se de uma tradução intelectual e eminentemente singular, conforme bem apontou Jacques Rancière.

O poder comum aos espectadores não decorre de sua qualidade de membros de um corpo coletivo ou de alguma forma específica de interatividade. É o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra. (RANCIÈRE, 2012, 20)

Ainda que duas pessoas enfrentem o mesmo acontecimento, não passam pela mesma experiência, pois embora o acontecimento seja comum, de acordo com o autor Jorge Larrosa Bondía (2002, 27), a experiência é singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. Logo, o espectador tenta decifrar o enigma do outro através da arte apresentada, e ao desnudá-la deposita também a sua memória, seus sentimentos, seu universo cognitivo que se relaciona com a representação, sendo assim, o contato com a obra resulta sempre em uma tradução particular da experiência pessoal do espectador.

3.1 A RELAÇÃO COM O ESPECTADOR NA ESTÉTICA RELACIONAL DE BOURRIAUD

Essas interações com espectador foram posteriormente analisadas e conceituadas na década de 90 com grande ênfase pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud em seu livro *A estética relacional*, no qual analisou algumas produções artísticas contemporâneas. Para o autor a arte relacional⁸ se torna completa através da participação do público, da disponibilidade da arte para a interação entre artista, espaço e espectador.

O autor discorre sobre uma série de indagações que, segundo ele, deveríamos nos fazer ao estar diante de uma obra de arte, e através dessas perguntas ele define claramente alguns aspectos pontuais sobre sua teoria da estética relacional⁹, enfatizando as noções de interatividade e as preocupações existentes com as relações humanas, como por exemplo, a subjetividade de cada indivíduo que interage com a arte:

Esta obra me dá possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-me a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (BOURRIAUD, 2009, 80)

Longe de preocupar-se com a materialidade da arte, com sua presença no espaço ou com a produção e reprodução dos objetos artísticos, a arte relacional é apenas um canal para propiciar encontros que favoreçam a interatividade; aberta ao diálogo e às relações dos indivíduos com o mundo, com os outros e consigo mesmo. A obra não se expõe somente, ela habita o mundo e espera seus habitantes para coabitarem em seu mundo, ela é um acontecimento à espera, um campo de relações entre o artista, o espectador e a vida. E nesse lugar tudo pode acontecer, esse é o lugar do inesperado.

⁸ De acordo com Bourriaud, “arte relacional é o conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo.” (2009, 151)

⁹ De acordo com Bourriaud, estética relacional é a teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam. (2009, 151)

Cada obra de arte em particular seria a proposta para habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito. (BOURRIAUD, 2009,31)

A arte relacional, no lugar de adotar uma postura autoritária, propõe uma relação com o visitante de produção de sentidos, logo, nessas experimentações, segundo a teoria da estética relacional de Bourriaud (2009, 113), o espectador tal como o artista deve trabalhar para produzir esse sentido. De acordo com o autor, em experiências distintas contrárias a essa proposta, a arte se oferecia emoldurada ao espectador, entretanto hoje esse espectador precisa se contentar com fragmentos, e afirma que ao se envolver na experiência, se ele não sentir absolutamente nada, significa que ele não teve trabalho suficiente.

A experiência estética é intensamente explorada através dos aspectos relacionais das obras artísticas que executam as noções da estética relacional de Bourriaud, e a singularidade do indivíduo se torna uma preocupação relevante nesse processo artístico: no lugar de se impor para a contemplação do outro, a obra convida esse outro (espectador) para habitá-la, para penetrá-la e dessa maneira, participar ativamente de sua vivência em tempo real. Rancière em seu livro *O destino das imagens* define como imagem ostensiva as obras dos artistas que se apresentam como uma presença sensível resultante da copresença entre os homens e as coisas, e nessas descrições assim como em suas proposições relacionais (entre o aluno e o mestre tal como o espectador e a arte) em prol de um caminho emancipatório, detecto uma proximidade com o conceito da estética relacional de Bourriaud.

As obras são como ícones que atestam um modo singular da presença sensível, subtraído às outras maneiras como as ideias e as intenções dispõem os dados da experiência sensível. “Aqui estou”, “Aqui estamos”, “Aqui estás”, as três rubricas da exposição a transformam em testemunha de uma copresença originária dos homens e das coisas, das coisas entre elas e dos homens entre eles. (RANCIÈRE, 2012, 33)

Bourriaud comenta, entre outros trabalhos que analisa de arte relacional, sobre a obra do artista cubano Felix Gonzalez-Torres titulada *Portrait of Ross in L.A.* Nessa experiência o artista expõe no canto da galeria oitenta quilos de balas, que corresponde ao peso ideal de seu companheiro, Ross Laycock (que morreu de Aids), enquanto ainda estava saudável. As balas ficavam à disposição do público, que interagiam retirando parte da instalação da galeria e levando pra casa, representando

uma analogia com os quilos do seu companheiro, que assim como as balas foram se ausentando, acometido pela doença. O público nessa proposta relacional participava da desintegração da obra, da sua efemeridade, que expressava a morte de Ross. A Aids corrompendo o corpo saudável de seu companheiro foi representado pelas balas que iam embora. O processo artístico, desta forma, se assemelhava com a perda do artista, através do espaço que aos poucos se encontrava mais vazio e por fim era extinto, até que a obra fosse novamente recriada.

Mas o que seria da Instalação de Gonzalez-Torres se não houvesse um espectador para exterminá-la? O que seria dessa presença (balas) se não houvesse um caráter processual que extinguisse a sua materia? Ao estar diante da Instalação *Portrait of Ross* (figura29), poderíamos responder as indagações de Bourriaud: Essa obra, que é muito mais do que um amontoado de balas, trata-se sobretudo de uma encenação relacional sobre a vida e a morte, e certamente possibilita que o espectador exista perante ela.

Figura 29: Portrait of Ross in L.A (Felix Gonzalez-Torres)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/28698026@N05/6014783165>

Figura 30: Portrait of Ross in L.A (Felix Gonzalez-Torres)



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/mark6mauno/10788507753>

Bourriaud não analisa esse aspecto relacional somente presente nas propostas artísticas que se abriram para esse tipo de relação, apenas analisou a arte relacional como propulsora de novos encontros, por aprofundar os canais de diálogo e interatividade com o espectador, e afirma inclusive que “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora de diálogo.” (BOURRIAUD, 2009, 21)

A relação e a experiência estética que se desdobra com ela, está presente mesmo que na arte autoritária, mesmo nas relações de contemplatividade dos movimentos artísticos que não exploravam com tantos investimentos a mobilidade e interatividade do espectador, mas que contudo era relacional. A arte sempre foi relacional e a relação sempre esteve presente, mas nas experimentações contemporâneas analisadas por Bourriaud, o foco se tornou redefinir essas relações. O importante na estética relacional não era se expor, mas repensar em como se expor; trocar a exposição por abertura, por diálogo, por vivências e por uma construção de sentido coletiva.

3.2 A TEATRALIDADE NA CONSTRUÇÃO DO ESPECTADOR EMANCIPADO

Dispensar as fantasia do verbo feito carne e do espectador tornado ativo, saber que as palavras são apenas palavras e os espetáculos são apenas espetáculos pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as performances podem mudar alguma coisa no mundo em que vivemos. (RANCIÈRE, 2012, 26)

A partir dos anos 60, muitas propostas de instalação começaram a solicitar a participação dos corpos ativos dos espectadores dentro da cena, a fim de ocupar lugar de relevância nessas experiências. O público foi convidado para uma vivência entre corpos, objetos e espaços, e adquiriu juntamente com eles uma presença cênica, fazendo com que os espaços de exibição se assemelhassem aos espaços de espetáculos. Ao percorrer as instalações o saber do público, enquanto participante ativo se envolve no saber da obra, que é apresentado pela dinâmica da cena constituída, e é nesse encontro que constituem juntos, obra e espectador, um novo saber, um novo conhecimento que era desconhecido pelo autor da arte apresentada, tal como pelo público que adentra um novo espaço, um novo mundo. A teatralidade se dá exatamente na construção desse novo saber, no encontro da obra com o espectador, na proposta da arte como vivência através do corpo, do olhar e do pensamento que percorre no espaço.

A relação do público que se desenvolveu com as propostas artísticas relacionais modernas e contemporâneas, provocou na arte um processo pedagógico a partir da experiência, solicitando a presença dos espectadores, entretanto não somente a presença física dos corpos, mas sobretudo a presença que incluía um movimento reflexivo de pensamento. Mais do que uma mudança estética de representação e relação, o que é fundamentalmente significativo enquanto fator social é o conceito político que se desdobrou com esses novos chamados; é pensar em como essa não passividade do espectador diante da arte pode agir politicamente no olhar desse indivíduo; é pensar em como incluir aqueles que foram excluídos de forma significativa na ação artística, conforme apresentado nos apontamentos reflexivos de Michael Archer acerca desse período.

Os esforços dos anos 60 e 70 – em que os artistas procuravam estabelecer os parâmetros políticos da atividade artística, adaptando a marginalidade social da prática da vanguarda modernista a uma forma de expressar a experiência da marginalidade cultural ou de dar voz aqueles que, por vários motivos, são excluídos da experiência

cultural mais importante – tendo sido agora assimilados como fatores significativos da produção e a recepção artística. (...) A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado. (ARCHER, 2012, 236)

Apresento, como forma de enriquecer essas afirmações, as reflexões de Jacques Rancière sobre *O mestre ignorante*, que pensa a educação a partir da experiência e do sentido, inspirado nas teorias de Joseph Jacotot, professor francês do início do século XIX. O conceito do mestre adotado por Jacotot é de que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, considerando a igualdade das inteligências e propondo a emancipação intelectual. Rancière se apoia nas questões da teatralidade, traçando analogias entre as relações pedagógicas, analisada nas estratégias do mestre ignorante aplicada com os alunos, e os os convites feito ao espectador nas atuais propostas teatrais recentes.

Rancière associa a posição dos alunos com a dos espectadores, e a posição dos pedagogos embrutecedores com a dos reformadores teatrais. Segundo o autor (2012, 14) o ensino progressivo e ordenado ensina o aluno sobre sua incapacidade e comprova em suas práticas a desigualdade das inteligências entre o mestre e o aluno. Essa comprovação é denominada por Rancière como *Embrutecimento*, e é exatamente contra ele que Jacotot propôs à prática da emancipação intelectual, comprovando o seu oposto: a igualdade das inteligências. A partir dessas analogias Flavio Desgranges (2011, 66) aponta que a função do artista, assim como a do mestre, não é a de quem tem algo a ensinar ou de quem quer produzir algum efeito fundamental, ambos se encontram diante de um novo espectador, um indivíduo que foi retirado da posição de apassivado.

O embrutecimento que Joseph Jacotot pretendeu combater por meio de estratégias que se opuseram à concepção da desigualdade das inteligências, é semelhante ao processo de contemplação passiva do espectador diante da arte que os reformadores se propuseram a abolir: a arte que pretendia ter a posse dos valores definitivos sobre ela, encerrada, finalizada, propondo a inteligência única e desconsiderando a presença (*imaterial*) do espectador.

A distância que o ignorante precisa transpor não é o abismo entre sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ainda ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição de intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir,

de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contraproduzir as traduções que lhe apresentam de suas próprias aventuras. (RANCIÈRE, 2012, 15)

De acordo com Rancière a lógica do pedagogo embrutecedor é a transmissão fiel de conhecimentos adquiridos, tal como a lógica do diretor, dramaturgo, ator ou outro artista em questão. O sentido do paradoxo do mestre ignorante é aprender do mestre algo que o mestre não sabe e não aprender do mestre, da mesma forma o sentido está em aprender com a obra de arte algo que o artista responsável por ela não possa ter sequer cogitado em seus projetos e suposições. A lógica do pedagogo embrutecedor é a transmissão fiel de algo que o aluno ignora e deveria aprender com o mestre, assim como o espectador deveria aprender com a arte, entretanto, partindo das teorias de Rancière essa aprendizagem não poderia estar contida em determinado objeto ou estar em posse de um mestre. Deste modo, aprender não subentende uma transposição de conhecimento; trata-se, por outro lado, de um percorrer que possibilita encontros e desencontros consigo mesmo e com o outro, e é exatamente aí que se dá a construção dos valores significativos.

Ora, se diante dessa teoria o encontro com o conhecimento é possibilitado entre dois ignorantes, uma experiência com a arte que não se propõe detentora de um juízo ou de uma verdade absoluta a transpor para o outro, não poderia ser diferente. A teatralidade considera que somente no encontro da obra com o espectador é possível acontecer a vivência capaz de gerar diferentes sentidos, variando de espectador para espectador e conduzindo, desta forma, a constituição do processo de teatralidade. Sendo assim, poderíamos então comparar essa relação com a teoria de Joseph Jacotot, afirmando a existência de um forte valor pedagógico nesses novos relacionamentos propostos a partir da arte moderna.

Que a performance os tire de sua atitude passiva e os transforme em participante ativos de um mundo comum. Essa é a primeira convicção que os reformadores teatrais compartilham com os pedagogos embrutecedores: a do abismo que separa duas posições. Mesmo que não saiba o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade. (RANCIÈRE, 2012, 16)

Rancière (2012, 8) aponta o caráter negativo da posição contemplativa que sempre ocupou o espectador, com a passividade daquele que engole e digere o que lhe é dado, conforme apontou Roubine. Essa posição inferior ocupada pelo espectador, segundo Rancière foi responsabilidade do teatro, considerando que a ilusão representada nos palcos para um público passivo a ser iludido, mantém o espectador diante de uma aparência que ignora o processo de produção, e por essa razão, de acordo com o autor, esse quadro de ilusão e passividade precisa ser eliminado, haja vista que não favorece a ação de conhecer e a ação conduzida pelo saber. Deste modo, a emancipação intelectual pelo processo pedagógico é na verdade um convite feito ao espectador para sair da posição daquele que assiste para ser o que Rancière denomina de agente de uma prática coletiva, trata-se de um reposicionamento; é preciso que o aluno saia da posição de aluno que aprende com o mestre e que o espectador saia da posição de espectador que contempla, para serem ambos agentes do seu próprio conhecimento.

O mestre ignorante não é o proprietário do saber, e passa a considerar o outro (aluno ou espectador) em sua singularidade subjetiva, entendendo que o conhecimento vai variar exatamente por essa particularidade do indivíduo e da experiência única que ele irá percorrer. O mestre não é o detentor do saber, a obra de arte tampouco, e a função do mestre ignorante, de acordo com Rancière, estaria longe da posição de ensinar um saber, mas em propor a aventura a fim de que o aluno, por sua própria experiência, tenha a autonomia em seu caminho de descobertas e aprendizagens.

O mestre ignorante não ensina seu saber aos seus alunos, mas ordena-lhes que se aventurem na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram, que comprovem e o façam comprovar. (RANCIÈRE, 2012, 15-16)

Sobre essa pretensão de saberes que rege o ensino ou a arte, Rancière (2012, 18) denomina como identidade de causa e efeito que está concentrada na lógica embrutecedora; uma vez que a arte ou o mestre se apresenta como se pudesse prever o que o aluno ou espectador irá sentir, perceber e compreender, baseia-se num princípio de que o mestre se outorga no conhecimento da “boa” distância e do meio de eliminá-la. Todavia, o autor responde a essa identidade de causa e efeito com a lógica da emancipação, destacando que sempre existe algo entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado (um livro, por exemplo), assim como também existe entre o espectador e o artista (a obra de arte), e esse terceiro elemento entre eles se trata de um mundo desconhecido para ambos, e que impossibilita a identidade de causa e efeito prevista.

Portanto, precisamos de outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro diante de assentos vazios, mas um teatro no qual a relação óptica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a outra relação, a relação implicada em outra palavra, a palavra que designa o que é produzido em cena, o drama. Drama quer dizer ação. O teatro é o lugar onde uma ação é levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por imobilizar. (RANCIÈRE, 2012, 9)

O autor implica com a imobilidade do espectador, destacando que o gesto de olhar não corresponde a conhecer ou agir (2012, 8). Todavia, posteriormente Rancière contrapõe a si mesmo ao afirmar que olhar nem sempre significa uma posição de passividade e apresenta ressalvas sobre esse espectador passivo, afirmando que olhar também pode ser traduzido como uma ação. Nesse sentido o autor associa as atividades do espectador com as do aluno, que tem práticas ativas no processo de observação, como por exemplo, selecionar, comparar, interpretar e relacionar as coisas que vê com outras que viu. De acordo com o autor (17), o espectador tal como o aluno, embora distante são interpretes ativos do espetáculo que lhe é proposto.

Em David LaChapelle, por exemplo, temos um trabalho que não convida o corpo do espectador para deslocamentos e movimentações tal como em Doris Salcedo ou Christian Boltanski, entretanto, a obra se apresenta como um enigma, como uma multidão de signos em contrastes que não proporcionam por exemplo, a facilidade e a objetividade dos filmes fast-food comerciais, que poupam as energias de pensamento dos espectadores. A imagem-espetáculo de David LaChapelle é polêmica e tem a estranheza do urinol de Duchamp, por essa razão convida o espectador para uma ação política de pensamento, não por induzir o que esse espectador deve pensar, nem por lhe ensinar sobre algo ou por politiza-lo, mas por simplesmente inquietar esse espectador no lugar de esperar sua contemplação, provocando processos construtivos de reflexão.

3.3 O EXERCÍCIO DO OLHAR

Estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam, uma vez que elas já são parte daquilo que somos: imagens que criamos e imagens que emolduramos; imagens que compomos fisicamente, á mão, e imagens que se formam espontaneamente na imaginação; imagens de rostos, árvores, prédios, nuvens, paisagens, instrumentos, água, fogo, e imagens daquelas imagens- pintadas, esculpidas, encenadas, fotografadas, impressas, filmadas. Quer descubramos nessas imagens circundantes lembranças desbotadas de uma beleza que, em outros tempos, foi nossa (como sugeriu Platão), quer elas exijam de nós uma interpretação nova e original, por meio de todas as possibilidades que nossa linguagem tenha a oferecer (como Salomão intuiu), somos essencialmente criaturas de imagens, de figuras. (MANGUEL, 2001, 21)

A presença da imagem tem se apresentado como uma potente ferramenta de comunicação que se impõe na sociedade em todos os setores da vida cotidiana, compondo expressivamente a cultural visual da qual vivemos. Platão foi um dos primeiros filósofos a tratar da relação do homem com a imagem, descrevendo sobre o período rupestre na *Alegoria da caverna*. A imagem foi a primeira ferramenta de comunicação do homem; a criança antes mesmo de aprender a falar, andar e ser alfabetizada, começa a desenvolver seus traços, suas primeiras impressões visuais sobre aquilo que vê. Antes mesmo de aprender a ler e a escrever a palavra Coca-Cola, a criança entende do que se trata quando vislumbra o logotipo na televisão, ela é capturada pela repetição de uma imagética constante, pelo branco das letras e pelo designer sinuoso da palavra desenhada. Diversas áreas profissionais passaram a utilizar a imagem como um constante instrumento para seduzir o espectador, consumidor involuntário de uma cultura imagética que encena a sociedade moderna, marcando a retina e os bolsos desses consumidores de imagens.

Vivemos em mundo repleto de imagens que povoam o estético cotidiano por toda parte, estampando as ruas das cidades; são imagens que vendemos de nós e imagens dos outros passeando entre os outdoors e os muros pichados. A política bem como a mídia e a publicidade se apropriam da imagem fotográfica dos eleitores e do designer nas propagandas partidárias; os asfaltos nas ruas são tomados por panfletos dos candidatos, uma constante saturação visual que objetiva infiltrar-se na memória visual dos eleitores, da mesma forma como as músicas, que repetem o nome do candidato e do seu respectivo número de partido pelos carros de som que tocam repetidamente a mesma canção, e mesmo depois de irem embora e o silêncio se

instaurar, elas continuam a insistir persistentemente na nossa memória sonora, assim como as imagens que visitam a nossa retina retornam para nossa memória visual.

Sua percepção fica marcada pela prenhez das imagens, pela persistência de algumas dentre elas e pela dissociação que se opera entre as imagens percebidas e seu sentido imediato, evidente. (FÉRAL, 2015, 199)

O questionamento sobre o belo não pretende ser nesse estudo um conceito a ser analisado, entretanto interessa para a presente pesquisa a relação vital que o homem estabelece com o imagético cotidiano, pensando nele como um dispositivo de teatralidade. Analisando os personagens reais do cotidiano, como por exemplo, uma dona de casa, o padeiro, o jardineiro, o chef de cozinha e indo até os designers, profissionais da imagem, todos vivenciam constantes experiências estéticas, e a partir dessa relação com os sentidos, buscam alcançar uma beleza subjetiva movida por um gosto particular ou por uma estratégia de marketing. A dona de casa ajusta os móveis compondo a espacialidade dos cômodos, dispondo a seu gosto os objetos de decoração; o padeiro confectiona o bolo, busca ondulações e formas sinuosas com o glacê, a fim de que confectionando encontre uma forma exuberante; o jardineiro agrupa as plantas, forma imagens, grupos de cores, compõe a paisagem; o chef de cozinha não busca fazer somente a boa comida, mas compõe a bela, além de boa comida, na qual o cliente contempla e sacia-se antes mesmo da primeira garfada; e os designers, conscientes e voluntários do poder da imagem sobre o homem, produzem imagens.

O mundo é composto por imagens que carregam diferentes significados, são vozes que silenciam e deslocam a comunicação para os meios visuais que se fazem presente saturando o cotidiano, e conforme apontou Alberto Manguel, são essas visualidades, *os símbolos, os sinais, as mensagens e as alegorias*, que compõem o sentido do mundo em que vivemos.

A alma nunca pensa sem uma imagem mental. [...]. Para aqueles que podem ver, a existência se passa em um rolo de imagens que se desdobra continuamente, imagens capturadas pela visão e realçadas ou moderadas pelos outros sentidos, imagens cujo significado (ou suposição de significado) varia constantemente, configurando uma linguagem feita de imagens traduzidas em palavras e de palavras traduzidas em imagens, por meio das quais tentamos abarcar e compreender nossa própria existência. As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento e remorso. (MANGUEL, 2001, 21)

Entretanto a relação do homem com as imagens não está necessariamente ligada ao desejo pelo belo, trata-se de uma relação que o homem estabelece com o meio em que vive. A palavra estética vem do grego *aisthesis*, e significa ‘faculdade de sentir’, envolvendo os nossos sentidos, e o sentido não existe somente movido pelo desejo do belo, haja vista que o oposto de todas essas qualidades também desperta, provoca e estimula os nossos sentidos. Uma pintura sobre a guerra, por exemplo, como vimos na representação de Christian Boltanski e Doris Salcedo, pode suscitar sentimentos horrendos de pavor para quem tem laços afetivos com ela, entretanto pode provocar indiferença diante de um leitor que tem ciência do seu fato histórico, mas não perdeu entes queridos mutilados pelo acontecimento.

Ainda que a imagem seja a mesma, ela induz leituras subjetivas que variam de acordo com a percepção particular de cada leitor, trata-se de uma viagem que o espectador faz em um mundo visual externo, e simultaneamente uma viagem interna para dentro de si mesmo. Estamos rodeados por inúmeras imagens que estão abertas e flexíveis ao olhar sensível daquele que observa. Não podemos ignorar a singularidade que existe no ato da leitura, a percepção, a memória, o conhecimento; o universo cognitivo do leitor.

A experiência de pensar sobre as imagens coloca o espectador na posição de estranhar e indagar as diferentes verdades impostas, de se colocar como leitor diante de um mundo globalizado apresentado em imagens, trata-se de um exercício do olhar que especula uma sociedade camuflada por signos visuais. A criação de um processo educativo que exercite o nosso olhar, nos possibilita ler o sentido da sociedade, do outro e de nós mesmos, desvelando o mundo imagético e teatral que vivemos como um novo palco de representação. O processo emancipatório não está no caminho de compreensão e leitura dessas imagens, nem muito menos no arquivamento das ideias expostas, o sentido está na construção do pensamento autônomo que se desenvolve no espectador. A emancipação corresponde ao abandono da posição de leitor que lê e de espectador que assiste, e passam ambos a assumirem a autonomia de pensadores.

Essa leitura de imagem não corresponde a uma tradução do real, tampouco equivale a mensagens ocultas que nos cabe decifrar. Rancière comenta (2012, 51) sobre os ícones midiáticos e publicitários representados em estátuas monumentais que são criados para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção. Entretanto, o autor problematiza acerca dessa manipulação dos meios que rege a representação e discorre sobre a ingenuidade de pensarmos que as imagens se

dispõem diante de nós como o reflexo da realidade, enfatizando sobre essa questão energeticamente com as seguintes palavras:

Há quarenta anos, a ciência crítica nos fazia rir dos imbecis que tomavam imagens por realidades e se deixavam assim seduzir por suas mensagens ocultas. Entrementes, os “imbecis” foram instruídos na arte de reconhecer a realidade por trás da aparência e as mensagens ocultas nas imagens. E agora, evidentemente, a ciência crítica reciclada nos faz sorrir daqueles imbecis que ainda acreditam haver mensagens ocultas nas imagens e uma realidade de distinta aparência. A máquina pode funcionar assim até o fim dos tempos, capitalizando em cima da impotência dos imbecis. (RANCIÈRE, 2012, 48)

Conforme foi bem pontuado pelos autores Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (2000, 175) no livro *Teoria da cultura de massa*, a indústria cultural atrofia a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural, paralisando as faculdades pela constituição objetiva e transpondo a arte para a esfera do consumo e para a indústria do divertimento, exigindo dessa forma, rapidez de percepção de modo a vetar a atividade mental do espectador. A sociedade é constituída por uma cultura visual repleta de signos visuais que carregam verdades e sentidos para serem transferidos aos indivíduos, dessa forma, a experiência com a teatralidade que cede lugar à percepção do indivíduo e lhe propõe um exercício do olhar, corresponde há uma proposição educativa, reconhecendo a força política que o olhar autônomo pode ter perante a vida que se representa diante de nós.

O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí que deva caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. (ADORNO- HORKHEIMER, 200, 185)

Giulio Carlo Argan (1992, 647) comenta que a saturação das imagens faz com que o público a reconheça sem observá-la, conduzindo uma passagem para a inconsciência sem que antes tenha passado pela consciência, terminando por resultar em relações inconsistentes e superficiais. Andy Warhol na década de 60 levantou questões sobre essa saturação imagética da mídia e da publicidade que induzia o indivíduo ao consumo e a alienação. O artista ironizou a falta de criticidade e singularidade da sociedade americana, comparando o circuito artístico com o mercado de arte. Diante dessas práticas, Andy

Warhol já convidava o espectador para uma potencialização do olhar, para uma revolução política de pensamento, tal como David LaChapelle que fotografou os heróis à venda na mídia e na publicidade (figura 31) com a mesma ironia que Warhol pintou os produtos comerciais das prateleiras dos supermercados.

Figura 31: Drew Barrymore



Fonte: davidlachapelle.com/series/drew-barrymore-a-waitress/

Andy Warhol retira a imagem dos circuitos de informação de massa, [...] a mesma imagem é vista várias vezes, estampada em pequena ou grande escala, em negro ou em cores, no jornal que se folheia de manhã, tomando o café, que o vizinho lê no ônibus, que está pendurado na banca de jornais etc. Acabamos por reconhecê-la sem observá-la. Como o estribilho de uma canção: de tanto ouvi-lo,

decoramos o refrão e ficamos a repeti-lo mentalmente, mesmo sem querer, mesmo que dê raiva, mesmo que no final se reduza a uma sombra ou uma mancha que apenas o tedioso hábito permite-nos reconhecer. Por uma hora, a notícia foi um mito de massa; como todos os mitos passam para o inconsciente sem passar pela consciência. (ARGAN, 1992, 647)

Sobre a arte despersonalizada e mecânica de Andy Warhol, Michael Archer (2012, 117) acredita que sua prática objetivava ser como os produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado, arte como apenas uma mercadoria e nada mais.

Rancière (2012, 52) acredita que a partir do modernismo, a vontade de repolitizar a arte foi constante em diversas estratégias e práticas. Segundo o autor a arte é considerada política por mostrar os estigmas da dominação e ridiculariza-los, como o fez Andy Warhol, por exemplo. Da mesma forma, a arte é política quando se retira dos seus lugares próprios para se transformar em prática social. Rancière compreende que essa política da arte é movida pelo desejo dos artistas de nos dizer que as estratégias artísticas devem ser repensadas no contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, da comunicação informática ou da imagem digital.

Anne Cauquelin (2005, 106-107) considera Warhol como o porta-voz satírico da sociedade de consumo e define suas séries como reproduções estereotipadas dos produtos de consumo. Segundo a autora seus conceitos artísticos são regidos pelas leis de mercado dos produtos, e a sua obra é dupla, de um lado se situa no sistema mercantil como qualquer outro produto, mas do outro lado, o critica por exibir notoriamente o sistema.

Nessa natureza dupla da obra de Warhol está concentrada uma força política e pedagógica que convoca o olhar crítico do espectador, haja vista que mesmo se apropriando da imagem banalizada, o artista declara nessa representação uma crítica sobre a mesma. Da mesma forma como David LaChapelle coisifica as modelos nas encenações fotográficas (figuras 32 e 33) representando a pessoa tornada coisa através do sistema de consumo da imagem.

Figura 32: Doll



Fonte: www.inthemindofa.wordpress.com/2012/05/24/david-lachapelle/david-lachapelle-dolls/

Figura 33: Doll



Fonte: anatomiaboneca.blogspot.com.br/2010/05/la-chapelle-dolls.html

Lachapelle não compõe a imagem buscando representar o glamour das passarelas e do mundo pop da moda, ele dirige as modelo em representação robótica, ironizando sobre o consumo da imagem e propondo uma encenação que iguala as modelos aos produtos

consumidos pela sociedade, coisificando-as como mais um entre eles. O fotógrafo não convida o espectador, assim como no cinema fruto da indústria cultural, para sentar nas poltronas como um sujeito não pensante; ele apresenta a modelo diferente de como é habitualmente apresentada, em contexto que diferencia das belas aparências televisivas e publicitárias, diferindo dos palcos da moda. Nessa dinâmica o espectador precisa buscar um sentido e ainda que permaneça em sua imobilidade corpórea, movimentar potencialmente suas faculdades mentais.

Jacques Rancière (2012, 10) alerta sobre a necessidade de arrancar o espectador do embrutecimento, da fascinação pelas aparências e da conquista pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena. Poderíamos identificar nas composições de Lachapelle, nas serigrafias de Warhol ou no urinol de Duchamp um convite a um não embrutecimento de que fala o autor, visto que segundo ele, é preciso apresentar ao público um espetáculo estranho, inabitual, um enigma cujo sentido ele precise buscar, sendo obrigado a trocar a posição de espectador passivo pela de inquiridor ou experimentador científico, que observa os fenômenos e procura suas causas.

Segundo Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (2000, 192) o que a indústria cultural busca apresentar para os espectadores é o divertimento, entretanto, essa diversão significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, nos vendendo a ideia de que a vida desumana pode ser tolerada e a arte pode trazer a possibilidade de suportar os fardos da vida cotidiana ou até mesmo esquecê-la. Segundo os autores, essa dinâmica do puro prazer estético desabitua o indivíduo do contato com a subjetividade e os coloca em estado de passividade.

Pensando nessa problematização, a autora Fernanda Junqueira, em seu artigo *Sobre o conceito de Instalação*, apresenta uma defesa que opunha a ideia de arte como divertimento apresentada pela indústria cultural, defendendo o artista como responsável por um dever social diante da arte e afirma que cabe exatamente a ele estender os processos artísticos para o espectador.

A ênfase sobre a participação cada vez mais ativa do espectador dirige-se para a superação do objeto como fim da expressão estética. As novas propostas que surgem na década de 60, ora se lançam as modalidades vivenciais dos objetos ou de “apropriações” de coisas, ora se deslocam para o campo de manifestações “ambientais”. (...) Arte não seria mais a produção de “objetos” estéticos para o consumo de uma minoria, mas uma experiência libertadora. Isto implicava uma nova posição do artista frente à sociedade. Seu “dever” social era, justamente, estender os processos criativos ao público. (JUNQUEIRA, 565)

A arte, seja uma instalação, um espetáculo teatral, uma fotografia ou qualquer outra obra artística, planejada com objetivos educativos ou não, a partir do momento que sua presença propõe uma relação e tem como objetivo produzir um efeito no outro; a partir do momento que ela solicita o sujeito pensante, ativo, o sujeito enquanto gerador de sentidos, essa arte se revela como uma experiência libertadora, independente de ser declarada ou não como uma prática pedagógica, e é nesse contexto que a experiência com a arte pode agir de forma política e transformadora.

Junqueira afirma (1996, 561-562) que embora o mundo seja o que vemos, precisamos aprender a vê-lo e a arte deveria consistir na repotencialização desse ver, operando no “desvio” entendido como afastamento de direção ou posição normal de uma ordem. A autora acredita que esse desvio que atravessa a contingência natural das coisas é o que permite repor a consistência sensível do mundo enquanto fato e problemas estéticos.

Aprender a ver não se trata de compreender uma forma especial de ver o mundo, mas exercitar o olhar para que ele perceba a sua autonomia, para que ele se liberte do comodismo de acumular aquilo que lhe é dado como verdade e imposto como valor, e, por conseguinte, se assuma como autor do seu próprio pensamento. Quando uma história se apresenta para o olhar do aluno ou do espectador, uma nova história se desdobra diante daquele olhar que se permite desviar do percurso natural, aquele olhar que vai além, que busca o porquê e decifra aquilo que só ele poderia decifrar, assumindo desta forma sua posição prioritária no percurso do saber.

O valor de uma proposta artística não se encontra na própria obra de arte enquanto matéria, enquanto película ou encenação, o valor da obra de arte se encontra nos sentidos que ela gera no outro, naquilo que ela é capaz de produzir internamente no espectador, as transformações que este sofre na experiência com a arte apresentada. E conforme bem pontuou Rancière, (2012, 26) espetáculos são apenas espetáculos, palavras apenas palavras, o que de fato nos interessa é entender o que se desenvolve com a arte que se apresenta e como ela pode contribuir positivamente com a sociedade e com seres que nela habitam.

3.4. INSTALAÇÃO: O SABER PELA EXPERIÊNCIA

Revitalizar a linguagem da Arte, aproximá-la das questões existenciais, inseri-la no mundo real, eram os preceitos que regiam as manifestações vanguardistas da década de 60. (JUNQUEIRA, 1996, 565)

A arte moderna ousou em práticas que romperam com a obrigação de representação da realidade, entretanto, posteriormente a arte contemporânea se inseriu nessa mesma realidade através de instalações que redimensionaram as relações entre o espectador, a obra e o espaço que os abrigam. A cidade se transformou em cenário de destaque de grandes obras artísticas contemporâneas, e estas se dirigiram ao cotidiano real na tentativa de situar a arte na vida e feita da própria vida.

Rosalind Krauss já havia apontado que na escultura moderna o desejo por novas relações com o espectador já estava pulsante, entretanto, práticas posteriores transformaram a obra de arte em um espaço de vivência relacional, onde o corpo do espectador passou a penetrá-la de forma significativa, transformando desta forma, o campo da arte em um espaço de acontecimentos. É possível ver claramente como a arte se desvencilhou do real para voltar a ele com total posse das suas energias.

Sobre a concepção de instalação, Junqueira (1996, 569) define ser uma prática que procura investir na materialidade sensível do mundo, uma experiência imediata com o espaço e com a matéria real, composta por uma unidade tripartida: sujeito-obra-espaço. Essa experiência segundo a autora é o resultado da relação entre coisa instalada, espaço constituído pela instalação e o próprio espectador que já não se encontra fora da obra a contemplá-la, mas passa a habitar um novo lugar que lhe é proposto. A definição de Junqueira sobre instalação se aproxima dos mesmos parâmetros da teatralidade apontados por Féral e Mostaço, pois a unidade tripartida que compõe a instalação é semelhante ao processo de constituição da teatralidade, que igualmente se compõe por essa mesma formação entre o sujeito, a obra e o espaço.

Elaine Tedesco, docente na UFRGS (2004, 7-8), também denomina a instalação por uma constituição de relações, considerando as interações entre o espaço, os elementos que nele habitam, o espectador e o tempo que desenrola a experiência. Segundo a autora, o campo da instalação é um espaço híbrido onde coexistem o espaço da arte e o espaço da vida, um lugar onde o artista leva fragmentos ordinários do cotidiano e reorganiza os índices do mundo.

A instalação poderia ser compreendida como um teatro sem atores, tal como um cenário montado no palco minutos antes de iniciar um espetáculo, entretanto, na instalação

ninguém nos conta nada sobre ele, o verbo não domina a representação, a dramaturgia tampouco; o espectador adentra o cenário (instalação) e essa presença é para ser sentida, experimentada e vivida e não somente vista. A instalação é um teatro sem atores, mas um teatro com espectadores com a autonomia de atores, e são eles que determinam o ritmo da cena e o lugar onde o corpo pausa silenciosamente para observar; entre os passos miúdos, as pausas e os passos apressados, esse espectador decide o tempo da experiência. Um espetáculo teatral não poderia existir sem a presença de atores diante da presença de espectadores, da mesma forma uma instalação perderia sua finalidade e essência sem o espectador para habitá-la.

3.5 MÁSCARA-INSTALAÇÃO: EMA- Espaço Municipal das Artes

A seguir irei relatar meu trabalho pessoal, como artista e educadora, de Máscaras-Instalações, como tentativa de exemplificar uma prática que busca a educação pela teatralidade através da experiência do espectador com a obra de arte; essa busca se trata do anseio que move a presente pesquisa. Os trabalhos correspondem a instalações que produzi para o acervo de alguns espaços culturais e outros realizados em práticas coletivas com os alunos. As Máscaras-instalações não se tratam de um ambiente a ser percorrido como nas obras de Christian Boltanski, e também não se apropriam da arquitetura e dos espaços externos da cidade como vimos em Doris Salcedo, pois se tratam de construções estáticas, mas que propõe contatos físicos com o espectador a partir de elementos presentes na obra que se movimentam ao comando do seu gesto. O objetivo proposto nessa interação é romper a distância entre o público e a obra de arte, objetivando evitar o monólogo de discurso da obra que induzia o espectador ao habitual processo contemplativo. Nessa respectiva experiência, o espectador que vivencia a instalação, que passa por ela, que anda ao seu redor e a toca, é o que faz a obra significar.

Sobre esse tipo de obra, Tedesco afirma (2004, 7) que embora a instalação diante do senso comum seja definida como uma proposta penetrável, herança das ambientações, existem algumas propostas de instalações nas quais seria impossível entrar, podendo ser remontáveis exatamente como foram projetadas, e outras inclusive consideram novos contextos. De acordo com a autora esses trabalhos retomam de alguma forma, o nomadismo do objeto artístico.

Nas operações com a instalação, o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar onde se situa; depois, a duração estende-a ao curso da vida, um determinado local é temporariamente transformado, mas o que seriam dessas reordenações espaciais se não fossem os sujeitos que a vivenciam? As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o caráter de experiência da arte. (TEDESCO, 2004, 7)

Figura 34: Título da Obra: Interromper EMA – Espaço Municipal das Artes



As Máscaras-instalações foram pensadas para os espectadores, elas existem a partir da presença deles, visto que no contrário, na ausência do espectador, o aglomerado de materiais que a instalação reúne se resumiria em apenas um monte de amontoados presos na parede. Todavia, os objetos reunidos na instalação não estão ali ao acaso, tampouco a espera de serem descobertos à luz de uma interpretação unívoca, esses objetos aguardam dos sujeitos sentidos que lhe tragam à vida. O artista propõe a obra de arte, mas é somente na experiência significativa do espectador que nasce o verdadeiro valor dessa arte, o *Saber pela experiência*, termo designado por Jorge Larrosa Bondía para se referir à construção do conhecimento a partir da experiência.

A instalação *Interromper* (figura 34), foi produzida no ano de 2014 por solicitação da Secretaria de cultura de Seropédica, o trabalho corresponde a uma obra fixa do EMA (Espaço Municipal das Artes), um espaço cultural da prefeitura que oferece oficinas artísticas e apresenta exposições e espetáculos. Os objetos que insiro na instalação são

objetos que fazem uma mediação com o local, entretanto não se trata de uma mediação óbvia de representação, são objetos de memória que refletem a poesia do município.

Bicicleta, antena de TV, manequim, roda e pneu de bicicleta, calota e ventoinha de carro, todos os objetos mantêm a sua aparência real na obra, mas a interação entre eles não tem a coerência sobre a funcionalidade de suas utilidades habituais. Todos os elementos estão presentes constantemente no imagético cotidiano do bairro onde está situado o Espaço Cultural, alguns eu mesma recolhi nas andanças pelo município e outros recebi dos moradores do bairro, pois havia solicitado doações meses antes de iniciar a obra. As instalações são denominadas de máscara exatamente por esse caráter de identidade, de representação do lugar, todavia não por atuarem como uma espécie de ilustração, mas pela memória e nostalgia dos objetos que as compõe; são objetos que pertenceram ao lugar que abriga a obra, e sobretudo, objetos que pertenceram as pessoas desses lugares.

O aspecto relacional que propus na obra foi uma gaiola, que pode ser aberta pelo espectador para retirar o livro de poesias de Fagundes Varela que se encontra dentro, e posteriormente a leitura, ou posteriormente ao desinteresse por uma leitura, esse espectador tem a liberdade de trocar o livro por um outro da biblioteca que fica ao lado da Instalação, desta forma, o livro na gaiola é sempre uma novidade para o próximo espectador. Em frente da obra intitulada *Interromper* está disposto um banco a disposição do público para realizar essa leitura. O que a obra interrompe? ou porque interromper? respondo minha própria indagação apropriando-me dos pensamentos de Jorge Larrosa Bondía, afirmando que a instalação é o interromper de um tempo que possibilita a experiência, pois as atividades constante do dia a dia que nos mantêm sempre mobilizados, nos impede de parar, e exatamente por não parar nada nos acontece.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça, requer um gesto de interrupção: (...) requer parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, 24)

Rancière afirma (2012, 22-23) que a sociedade da informação é caracterizada como sociedade do conhecimento ou sociedade da aprendizagem, como se aprender fosse adquirir e processar uma informação, entretanto o autor acrescenta que essa sociedade formada pelo signo da informação é uma sociedade que impossibilita a experiência do indivíduo. A falta de tempo e a velocidade com que passam os acontecimentos impedem a

conexão significativa entre eles. A dona de casa que vai levar seu filho até o Centro de Artes e de repente para curiosamente em frente da Instalação *Interromper*, esquecendo a comida que a espera para ser feita, a casa que a espera para ser limpa e senta abrindo o livro, suspende o seu tempo real quebra a velocidade dos fatos, a sequencia dos acontecimentos, a rotina e os pensamentos habituais, essa dona de casa respira outro tempo e se permite a experiência.

3.6 MÁSCARA-INSTALAÇÃO: ELC- Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu

Os trabalhos compreendidos entre as figuras (36, 38-42), foram produções realizadas para a Secretaria de cultura do Município de Nova Iguaçu no ano de 2008. Trata-se de instalações fixas para a ELC (Escola livre de Cinema) e para seus respectivos núcleos espalhados pelos bairros do Município. Esses espaços são destinados ao estudo da teoria e prática do cinema e assim como a instalação *Interromper*, do EMA, foram feitas com materiais que povoam as visualidades desses bairros.

Figura 35 (Fachada ELC)



Fonte: <http://www.funarte.gov.br/encontro/?p=310>

Figura 36: Máscaras-instalações



ELC- Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu

Percorrendo as ruas do Município pude observar que as obras de construções e reformas eram muito constantes, assim como a presença de diversas oficinas mecânicas, por esta razão os objetos oriundos das duas áreas se faziam presentes em abundância, espalhados pelo estético-cotidiano, nos exteriores das casas e ruas. Em todas as instalações procurei inserir algum elemento que se deslocasse, com intuito de remeter a ideia do movimento cinematográfico; nessa interação com o espectador também busquei quebrar a imobilidade e a soberania de discurso que pudesse se instalar sobre a obra, haja vista que todas as instalações são dependentes de um espectador para manipular suas peças. Nessas respectivas obras os elementos não foram preservados em sua forma original, foram pintados e alocados de forma a construir uma outra natureza e uma outra narrativa.

Essa busca por um movimento expressivo que depende da ação do espectador é apontada por Rosalind Krauss como presente na relação do público com os móveis do artista Alexander Calder. A autora ressalta (2007, 262) os aspectos característicos da obra que a transformam em uma espécie de ator: os móveis permanecem à espera de um espectador para executar a dramatização do seu movimento, visto que diante da liberdade do público de manejar suas peças, os móveis desempenham a função de preencher e

ocupar a espacialidade. Esse espectador, tal como a escultura no espaço, passa a ser o ator em questão e a cena se desenrola através do ator-espectador que comanda os atores-objetos em uma jornada rítmica e escultural.

A escultura faz do observador um cúmplice da direção de sua “jornada” através do tempo; ao ser sua plateia, o espectador se converte, automaticamente, em seu ator. (KRAUSS, 2007, 271)

Figura 37: móbile (Alexander Calder)



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/456059899746304152/?from_navigate=true

Figura 38: Máscara-instalação (ELC- Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu)



Figura 39: Máscara-instalação (ELC- Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu)



Figura 40: Máscara-instalação (ELC- Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu)

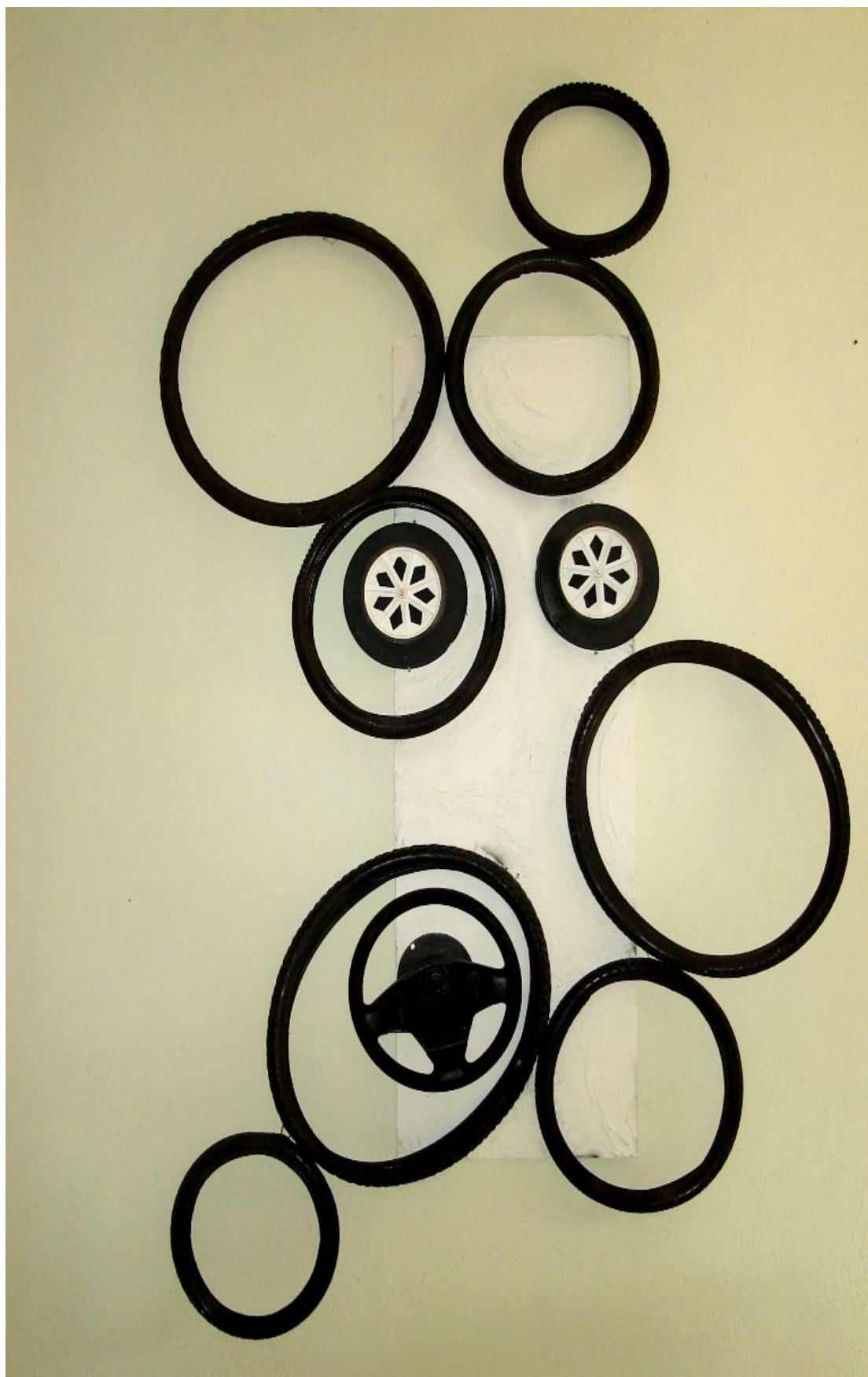


Figura 41: Máscara-instalação (ELC- Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu)

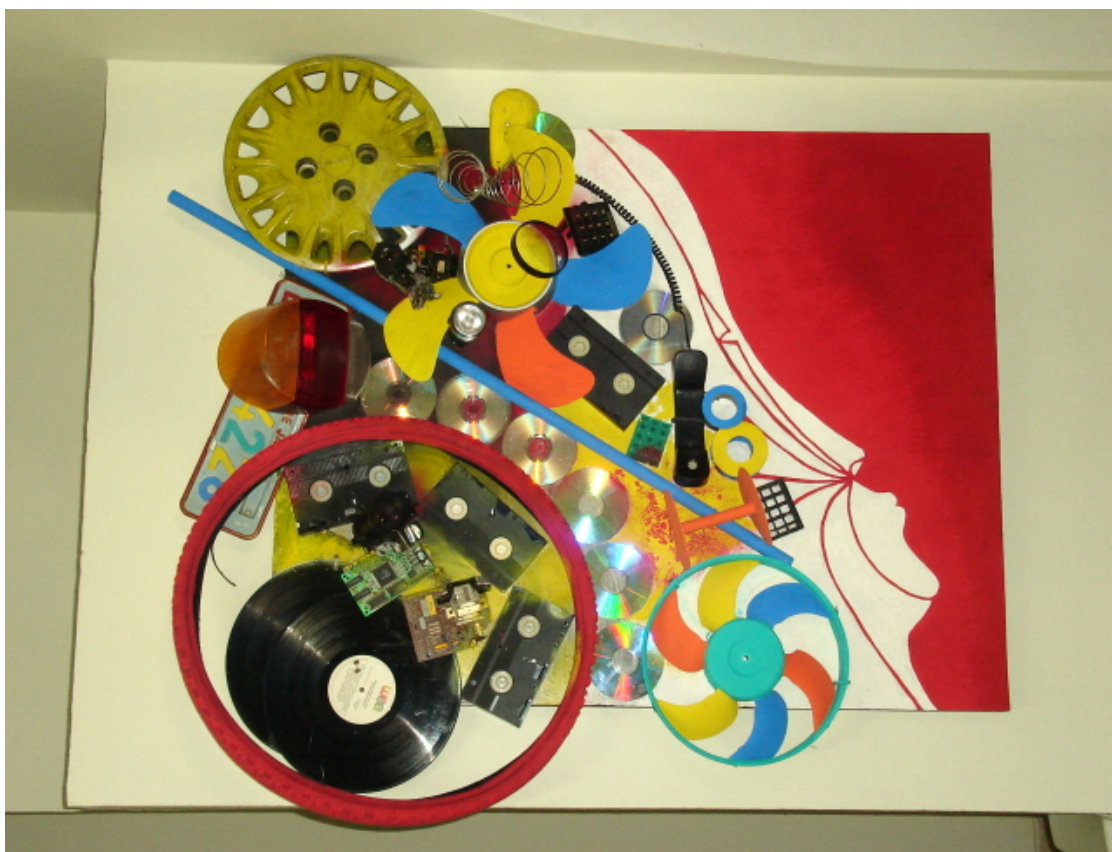
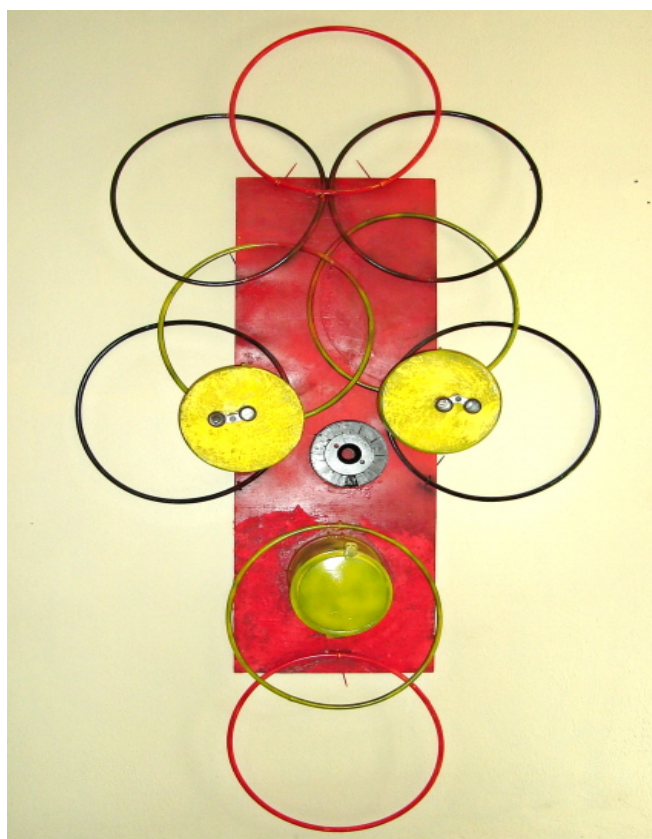


Figura 42: Máscara-instalação (ELC- Escola livre de Cinema de Nova Iguaçu)



3.7 MÁSCARAS-INSTALAÇÃO: CAC- Centro de Arte e Cultura da UFRRJ

Outra experiência que pretendo relatar nesta pesquisa são as produções que realizei no ano de 2008 no CAC da UFRRJ (Centro de Arte e Cultura da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). Diferentemente das propostas realizadas nas práticas apresentadas anteriormente, neste trabalho fui solicitada para ministrar um curso de extensão universitária de *Máscara-Instalação* (devido à minha prática artística pessoal). Aceitei o convite fazendo uma contraproposta de que não fosse oferecido propriamente um curso, mas me dispus a realizar a instalação como uma prática coletiva e nessa experiência eu não seria exatamente uma mentora, mas apenas uma mediadora do acontecimento. A proposta foi aceita.

Assim como Joseph Jacotot, eu não pretendia ensinar o meu próprio saber aos alunos, entretanto, a forma de abordagem e o processo colaborativo foi o que nos permitiu a oportunidade da experiência. Na prática, eu enquanto mestre, assim como os alunos, ignorava o final do percurso daquela experiência, assim como a estética do produto final (instalação), no entanto, o processo de criação era o que verdadeiramente me interessava. Desgranges (2011, 65) chama a atenção para o fato de que a função do mestre não se torna desprezível nesse esquema, ela permanece necessária, visto que sem as propostas do mestre pensadas em face de uma determinada situação, não seria possível a aprendizagem.

O trabalho do mestre ignorante é colocar sua experiência em palavras e essas palavras à prova, traduzindo as suas aventuras intelectuais para a leitura de outros, e contra-traduzindo as traduções que lhe são apresentadas de suas próprias aventuras. (RANCIÈRE, 2008, 17)

O processo de construção da instalação era o próprio acontecimento artístico, o aluno se matriculava para participar como artista, como agente de uma prática e não como um aprendiz que se encontrava ali para adquirir um conhecimento de um mestre. Trabalhávamos em um enorme galpão, e no chão ou encostado nas paredes ficava disposto um compensado que tinha em torno de 1 a 2 metros de comprimento e os alunos aleatoriamente construíam a instalação de acordo com seus instintos, sem direcionamentos de um mestre. Eu pedi que cada aluno levasse objetos para serem inseridos nesse trabalho, elementos pessoais ou colhido nas ruas, no cotidiano, coisas que eles reconhecessem como objetos de memória, como uma marca do lugar (Seropédica) ou uma marca de si mesmo. No início do encontro esses objetos eram todos reunidos no chão do galpão e a instalação acontecia.

Figura 43: (CAC – UFRRJ)



Figura 44 (CAC – UFRRJ)



Nessa experiência eu me propus a atuar como *O Mestre Ignorante*, o meu conhecimento não era o canal que me conduzia e me conectava ao aluno, mas sobretudo a prática coletiva que nos unia em prol de um mesmo objetivo estético. A experiência era educativa não pelo que eu me propunha a ensinar, afinal eu abdiquei neste trabalho do “saber da ignorância”, eu estava ali desprovida de objetivos a alcançar, mas ela era educativa pela riqueza do outro (aluno) na construção de sentidos. A finalização de cada instalação era sempre um enigma, um mistério que eu desconhecia, mas que estive disposta a me aventurar e descobrir junto com eles.

A experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode anteciper nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (RANCIÈRE, 2008, 28)

Depois de finalizado o processo, a instalação ficava fixa nas paredes da UFRRJ por um tempo determinado, no convívio diário dos espectadores-universitários, entretanto, a riqueza maior dessa prática não estava somente entre a obra e o espectador que percorria por ela depois de pronta, mas principalmente na experiência estética desenvolvida durante sua execução. No processo de teatralidade foi permitido ao aluno ser agente de uma prática no lugar de ser aquele típico aprendiz fruto da sociedade de informação, um sujeito impedido de experiência por se tornar depósito de conhecimentos e informações.

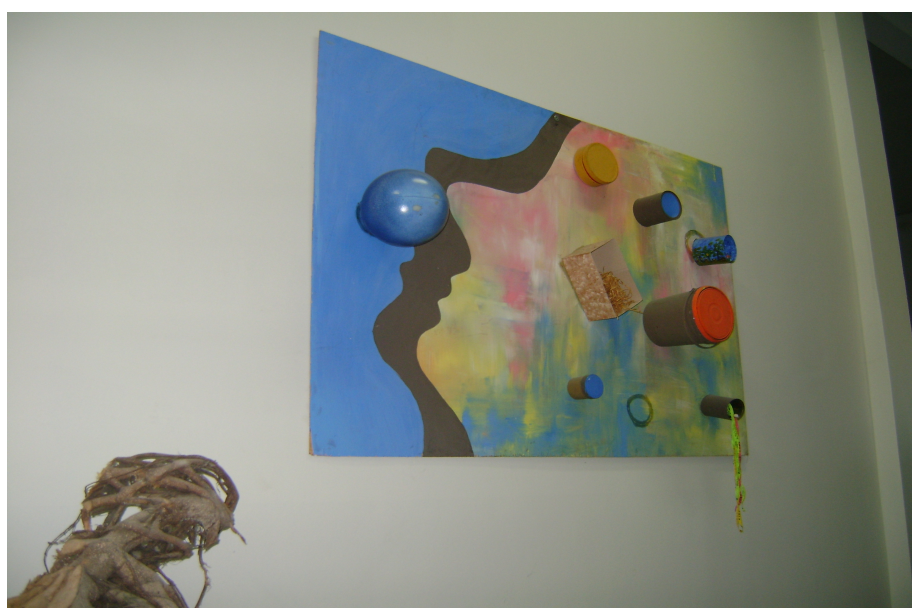
Figura 45 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



Figura 46 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



Figura 47 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



A atriz e diretora de teatro Renata Kamla, descreve detalhadamente no seu livro *Um olhar através de Máscaras: uma possibilidade pedagógica*, o processo de um trabalho que desenvolveu sobre construção de personagem, na qual atuou como diretora e professora com uma certa distância da prática. O intuito da autora, é semelhante ao de Joseph Jacotot, o objetivo não era anular a posição do mestre ou do diretor, mas estimular a independência criativa do aluno através de um processo que se torna educativo além de artístico e que me apropriei nesse respectivo trabalho de instalação coletiva.

“Uma possibilidade pedagógica” é a relação direta com o trabalho do educador, do “diretor pedagogo”, aquele que fomenta a aprendizagem incitando o aluno aprendiz nas suas possibilidades criativas, na descoberta do eu, do outro, do espaço, instigando “o músculo da imaginação” (...) ampliando o repertório de referências, as possibilidades criativas e sabendo o momento de deixar o caminhar fluir, de se afastar para que haja a independência criativa. “O desafio no processo pedagógico é ensinar através da ausência” e, assim, possibilitar que cada aprendiz tenha consciência do percurso da sua criação. (KAMLA, 2014, 84)

Minha intenção não foi somente repensar o percurso do aluno na experiência com a arte, mas repensar a minha posição diante desse aluno, e assim como Kamla perceber o momento que a minha própria ausência se faz necessária pra dar voz à autonomia criativa do aluno. A autora acredita (2014, 72) que a resposta desse caminho autônomo propiciado ao aluno concluiu em reflexões sobre o processo metodológico de cada um, não cabendo respostas definitivas ou concretas, haja vista que a riqueza de amadurecimento, tal como o conhecimento, aconteceu pela experimentação e pelos estímulos. De acordo com a autora, esse fazer artístico-pedagógico foi o que permitiu que cada aluno descobrisse a sua maneira de aprender, elaborando a sua prática e a sua forma particular de conhecer seus mecanismos de aprendizagem.

O “professor-diretor-pedagogo” ao propiciar essa vivência ao “aluno-ator-espectador” permite que ele encontre a sua própria metodologia, a sua forma de se relacionar, de aprender, uma liberdade propulsora da emancipação intelectual e que permite ao indivíduo ser o sujeito da experiência e o agente fundamental do seu próprio saber, no lugar de ser o que esperam, o suporte informado da opinião pública.

Figura 48 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



Figura 49 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



Figura 50 (Instalação coletiva- CAC – UFRRJ)



Figura 51 (CAC- UFRRJ)



Figura 52 (CAC- UFRRJ)



Figura 53 (CAC- UFRRJ)



Jorge Larrosa Bondía, (2002, 22) compara o sujeito disponível à experiência do saber do sujeito dotado de saber; o sujeito dotado de saber é como um depósito de informações, já o sujeito disponível à experiência é aquele que se dispõe à vivência e por esta razão o conhecimento corresponde ao reflexo da sua experiência individual, ainda que a vivência seja coletiva. Direcionando esse pensamento para o âmbito da educação, Bondía ressaltava sobre a prioridade que é dada a quantidade de conteúdos e de informações nos aparatos educacionais, não permitindo ao aluno que a experiência seja um canal para o conhecimento.

Na proposta da experiência como um caminho de aprendizagem apresentada por Bondía, a função do mestre não é a de transmitir os saberes, mas auxiliar o aluno a encontrar táticas e a conceber estratégias de aprendizado sem a dependência de um mestre, entretanto normalmente isso não acontece, visto que o aluno geralmente é transformado em depósito do saber, tal como uma máquina de arquivar informações.

Flavio Desgranges (2011, 64) também recorre às teorias de Rancière sobre os experimentos do mestre ignorante de Joseph Jacotot e trata de pensar, entre outras questões, sobre as práticas artísticas substitutivas que mantêm a mesma lógica e sustentam a posição do artista como a de detentor das regras e do fim do jogo. Segundo o autor, a atuação proposta ao espectador se aproxima das relações pedagógicas e o papel do mestre ou da arte deveria ser suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do ignorante. Desgranges compreende que o efeito das experiências teatrais na contemporaneidade está marcada pela ausência de um fim definido a priori, contudo enfatiza que a ausência de um

fim não significa dizer que essa produção artística seja desprovida de finalidade.

Rancière em conformidade com o pensamento de Desgranges (2012,15), questiona qual a relação entre essa abordagem educativa e o espectador nos dias de hoje, e responde a sua própria indagação afirmando que já não estamos no tempo em que os dramaturgos queriam explicar a seu público a verdade das relações sociais e os meios de lutar contra a dominação capitalista. Da mesma forma, nas aspirações ideológicas sobre a emancipação de Rancière, o saber do mestre não é a prioridade no caminho de aprendizagem, haja vista que independente do que o mestre sabe ou ignora, ele precisa abdicar do “saber da ignorância”.

Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer *uma coisa*, transpor o abismo que separa atividade de passividade. (RANCIÈRE, 2012, 16)

Diante dessa leitura, Bondía (2002, 22) destaca os pensamentos de Walter Benjamin sobre o periodismo e acredita ser ele o responsável pela fabricação da informação, visto que quando a opinião se sacraliza transforma o sujeito individual em sujeito informado, um suporte da opinião pública manipulado pelos aparatos da informação. Bondía acredita que esse sujeito se torna incapaz da experiência devido o excesso de informação e é posteriormente encurralado em um mundo caracterizado pela pobreza de experiências, nesse sentido o autor conclui que é o periodismo o grande responsável por essa situação.

Diante das propostas de Jacotot podemos pensar a experiência com arte como um instrumento na emancipação do espectador; a arte que busca meios de favorecer a experiência estética do indivíduo no lugar de ser aquela beleza padronizada em cima do pedestal, atua nesse sentido como o mestre ignorante, aquele que nada sabe e nada tem a transferir como um conhecimento ou juízo de valor. O que Jacotot fez foi propor uma revolucionária posição ao aluno: ser o sujeito da experiência diante do mestre ignorante, posição esta que já foi solicitada pelas relações artísticas da modernidade ao questionar a imobilidade do espectador, que limitava sua presença corpórea e intelectual. É possível encarar desta forma, nessa comparação entre o ensino e a experiência com a arte, entre o aluno e o espectador, entre o mestre ignorante e a obra de arte, a disponibilidade para a experiência como favorável no caminho emancipatório.

É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador, ou seja, a emancipação de cada um de nós como espectador. Ser espectador não é condição passiva que deveríamos converter em atividade. É nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e

conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam. Não há forma privilegiada como não há ponto de partida privilegiado. Há sempre pontos de partida, cruzamentos e nós que nos permitem aprender algo novo caso recusemos, em primeiro lugar, a distância radical; em segundo, a distribuição dos papéis; em terceiro, as fronteiras entre os territórios. Não temos de transformar os espectadores em atores e os ignorantes em intelectuais. Temos de reconhecer o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história. (RANCIÈRE, 2012, 21)

Um indivíduo emancipado, seja na vida, na escola ou no campo das artes, é um espectador que se permite correr o risco, se permite não somente ver as representações mas questioná-las ou *estranha-las*, como diria Brecht. A imagem, seja de qual espécie for, requer diante do processo de teatralidade mais do que um olhar indiferente ou distante, requer leituras não propriamente das cenas apresentadas, mas leituras que o espectador faz de si mesmo através do mundo que se apresenta. Nesse processo educativo a questão primordial não está nas coisas que são apresentadas diante de mim, mas no que eu penso e no que eu sinto diante daquilo que vejo.

3.9. CIA DO INVISÍVEL: Companhia de teatro de máscaras

O último trabalho que irei relatar a seguir, diferentemente das propostas anteriores de instalações, são máscaras teatrais produzidas para uma companhia de teatro de máscaras, a *Cia do Invisível*, um grupo que trabalha com teatro de rua e com apresentações em residências domiciliares (Home Theatre). Minha participação na companhia é como atriz e como artista plástica, atuando na produção de máscaras criadas a partir de moldes produzidos no rosto do próprio ator. A máscara nesta proposta atua como um dispositivo de teatralidade, ela seria análoga a expressiva pantomima que Denis Diderot desejou que exercesse o lugar que ocupava o imperialismo do texto escrito.

Renata Kamla realiza pesquisas sobre o conceito da máscara teatral, na busca por compreender como o seu uso pode contribuir na construção do personagem, auxiliando não somente na caracterização cênica, mas como uma ferramenta na criação do ator. A proposta da pesquisadora foi se apropriar de diferentes máscaras teatrais com uma turma de alunos, se servindo dessa prática como um objeto de pesquisa para ampliar o repertório de possibilidades criativas para o ator.

Trata-se do objeto de estudo: a máscara. É por meio dela, como uma ferramenta, uma alavanca, um instrumento facilitador, que se estabelecerá o jogo cênico e as trajetórias para se encontrar a configuração do corpo, os gestos, os movimentos, a voz e os estados psicofísicos de cada personagem. (KAMLA, 2014, 83)

A proposta de Kamla foi realizar um laboratório com a máscara, entre a diretora e seus alunos, objetivando com este processo contribuir no desenvolvimento de um espetáculo e possibilitar ao aluno participante perceber o seu próprio fazer criativo e os possíveis caminhos metodológicos. A pesquisa aconteceu com proposições de jogos teatrais e improvisações, por meio do diálogo entre as máscaras e suas técnicas, propiciando, de acordo com as percepções de Kamla, uma possível contribuição para a pedagogia contemporânea.

Jacques Copeau, ator, diretor, coreógrafo e pedagogo, é citado como referência nas práticas cênicas de Renata Kamla, por ter desenvolvido sua própria prática de ensino, valorizando o trabalho da máscara neutra e expressiva, a improvisação, a Commedia Dell'Arte e o clown. Copeau foi um pensador influente na busca por um teatro livre da supremacia do verbo, onde o ator passa a adquirir na encenação a autonomia de criador. Kamla comenta (2014, 21) que o processo pedagógico de Copeau se concentrava no trabalho corporal, na busca por refletir aspectos interiores do ator-personagem, e a máscara pedagógica neste processo servia como uma contribuição imprescindível, resultando em contribuições para as discussões pedagógicas acerca do uso da máscara na encenação teatral.

Embora já conhecido e explorado, o universo da máscara é tão amplo e misterioso que acreditamos que ainda possa instigar os novos alunos e jovens atores na sua “formação”, por ser uma linguagem específica, possível de ser aprendida, (re)significada, ampliada e explorada de várias maneiras. Expomos aqui a ideia de se institucionalizar esses procedimentos como ferramenta pedagógica para qualquer montagem teatral e também para o autoconhecimento e evolução artística de cada sujeito, ampliando suas visões de mundo e artísticas. Acreditamos ser fundamental trabalhar a relação da subjetividade de cada ator e do grupo em que está inserido, estabelecendo trocas e misturas. A pesquisa aqui apresentada vem mostrar que o trabalho com as máscaras pode ser um caminho de muitas descobertas, criação, possibilidades e jogo. (KAMLA, 2014, 24)

Na proposta da *Cia do Invisível* da qual participo, procurei criar a máscara como um instrumento que aproximasse a imagem da encenação, do conceito do Quadro (*Tableau*) de Diderot. Segundo o dramaturgo uma apresentação teatral deveria se aproximar de uma

pintura, e as máscaras nesse trabalho procuram cumprir essa função, contribuindo para que a performance teatral não se mantenha refém de uma dramaturgia literária, da voz ou do movimento expressivo dos atores. Não se trata de um teatro mudo ou estático, mas de explorar a teatralidade distribuindo o discurso da representação para outros dispositivos. Quando inicia o espetáculo¹⁰, o blecaute toma conta do palco, as luzes em seguida se acendem revelando os personagens imobilizados e mascarados em cena, todos mudos, e as máscaras iniciam a sua silenciosa dramaturgia, o *Tableau* se faz presente na tentativa de alcançar a mesma força expressiva que Diderot percebeu nas pinturas de Greuze.

Figura 54: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

¹⁰ O espetáculo citado se refere à montagem a peça *O Rico Avarento*, de Ariano Suassuna.

Figura 55: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 56: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 57: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 58: CIA DO INVISÍVEL



Performance do poema "Tem gente com fome"

de Solano Trindade

Figura 59: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 60: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 61: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 62: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: O Rico Avarento de Ariano Suassuna

Figura 63: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: Judas em Sábado de Aleluia

Figura 64: CIA DO INVISÍVEL



Espetáculo: Judas em Sábado de Aleluia

Figura 65: CIA DO INVISÍVEL



Figura 66



Abertura da exposição na UFRRJ (Resultado da Instalação coletiva)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde menina sempre fui muito encantada pelas imagens, sempre me senti seduzida pela cultura visual em que vivemos, mas ao longo do meu amadurecimento e das minhas experiências profissionais essa sedução começou a me intrigar, provocando uma série de indagações que me conduziram até a aventura desse estudo. Sempre me interessou pensar na possibilidade de ler uma imagem como quem lê um livro e o processo de pesquisa que iniciei foi provocado pelo seguinte questionamento: é possível ler uma imagem?

Para responder essa questão “viajei” com Alberto Manguel em torno dessas reflexões e essa viagem foi uma romântica tentativa de pensar junto com o autor na imagem como um romance, como uma história de amor, que mais do que nos contar uma história sobre pessoas, nos induzem naquilo que devemos pensar sobre elas.

Sou professora de artes da rede pública estadual e municipal do Rio de Janeiro e as experiências em sala de aula me intrigaram sobre alguns problemas que pude detectar,

assim como me trouxeram outros questionamentos e me moveram posteriormente nos estudos desta pesquisa. Os alunos habitam um mundo de imagens dentro e fora da escola, todos os dias milhares de imagens se impõem diante dos seus olhares, contudo, a alfabetização na escola trata de ensinar o aprendiz a ler e a escrever, são poucos os trabalhos de mediação que de um grau de importância à leitura de imagens, objetivando exercitar o olhar crítico dos alunos diante delas.

A liberdade do olhar é o resultado de um olhar exercitado, mas até que ponto um olhar emancipado é interessante para os aparatos educacionais e para a sociedade vigilante? Até que ponto esse olhar “não educado” não seria uma ameaça para as zonas de conforto do ensino, que sobrepõe o saber de um mestre sobre um não saber de um aprendiz? Não me concentrei na presente pesquisa sobre o interesse político que está no cerne dessas indagações, entretanto, inevitavelmente me vem ao pensamento como Michel Foucault responderia a essas questões, ao perceber claramente diante de uma prática de vigilância e punição que ainda se faz presente, que a emancipação intelectual não é uma meta a ser alcançada.

Os alunos são espectadores reais do mundo teatral em que vivemos apresentado pelas imagens, bem como por outros meios expressivos de comunicação. Dizer que o mundo é teatral é permanecer em viagem com Alberto Manguel e entender a imagem como um verdadeiro palco de representação, um lugar repleto de verdades encenadas. Dentro de uma prática pedagógica é necessário repensar a atuação do mestre dentro desse palco e Rancière nos auxilia nessa proposta.

O que vemos- num palco de teatro, mas também numa exposição fotográfica ou numa instalação- são signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empregar-se em certa leitura de nosso mundo. E essa leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor. Daremos a isso o nome de modelo pedagógico da eficácia da arte. (RANCIÈRE, 2012, 53)

Constatai nesse cotidiano escolar que raramente existe um olhar atento e preocupado em relacionar os alunos com as imagens, precariamente o que pude perceber na prática é a exibição das ilustrações dos livros, que nos oferece a imagem exata que devemos pensar sobre aquilo que lemos. Conforme problematiza Alberto Manguel, essas ilustrações se tratam de imagens finalizadas e que da mesma forma finalizam a nossa imaginação (2001, 20). O autor recorre ao escritor francês Gustave Flaubert para fomentar a sua recusa a esse tipo específico de imagem que acompanha as palavras. De acordo com

Flaubert as imagens pictóricas reduzem o universal ao singular e exemplifica essa afirmação se referindo ao desenho de uma mulher: o autor acredita que a imagem de uma figura feminina desenhada estaria encerrada, ao passo que uma mulher apenas apresentada por escrito poderia evocar milhares de outras mulheres.

Eldécio Mostaço (2010, 61 e 62) pensa nos olhos como os mais diretos e eficazes meios que podemos valer-nos quanto aos afetos, segundo o autor nada se compara em eficácia ao que entra pelos olhos. Manguel (2001, 28), enfatiza que ao ler uma imagem construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas e defende que nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é capaz de ser definitiva ou exclusiva e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem a própria narrativa.

Reconhecendo na relação de leitura um exercício pedagógico, Joaquim César Moreira Gama (SAMPAIO, 2014, 31) afirma que a pedagogia da Imagem é defendida por educadores, artistas, filósofos entre outros estudiosos, exatamente por criar uma consciência crítica na sociedade, transformando o mundo da narrativa das palavras no mundo das imagens.

Ler uma imagem consiste antes de qualquer coisa em saber VER. Ver compreende a ideia de que toda cena visual, olhada durante um certo tempo, nunca será definida por um ver inocente. A multiplicidade de percepções particulares, sucessivas, configurará no que podemos chamar de percepção visual. A percepção visual pode ser definida como realidade perceptiva das imagens. A realidade perceptiva é um fenômeno psicológico que nos possibilita perceber, simultaneamente, a superfície plana da imagem e o espaço tridimensional representado. Esse fenômeno determinará a dupla realidade perceptiva sobre a visão que construímos da imagem. (CESAR ALMEIDA, 2014, 26)

O processo educativo que estimule o olhar a especular as visualidades; a sair da esfera da contemplação para dialogar e ser crítico; a rastrear os seus próprios sentidos para descobrir os significados nascidos a partir do que os olhos podem ver, promove a liberdade desse olhar e propicia um contato mais crítico e autônomo com o mundo imagético que vivemos. A experiência de pensar sobre as imagens coloca o espectador na posição de estranhar e questionar as diferentes verdades impostas, de se colocar como leitor em uma sociedade camuflada por signos visuais, a fim de entender e interpretar o sentido das imagens e de si mesmo, através da sua própria experiência e percepção.

Iniciei nesse estudo observando as práticas artísticas de Marcel Duchamp, constatando que a ousadia do artista, ainda que no primeiro momento tenha sido apenas

um deboche e uma ironia, movimentou as relações estabelecidas entre a arte e o espectador e contribuiu para uma mudança de cenário, propiciando um caminho de emancipação para ambos, emancipação da arte e emancipação do espectador. Nessa pesquisa, a “não-arte” (urinol) de Duchamp, repercutiu como um gesto fundamental para encarar a arte como uma nova experiência.

Viajei posteriormente com Jorge Larrosa Bondía para pensar sobre o conceito de experiência; viajei com Rosalind Krauss para ver o teatro extrapolando os limites dos palcos teatrais e a teatralidade se fazendo presente nessas experiências. E trouxe para nos acompanhar nessa viagem Edélcio Mostaço, Josette Féral, bem como inúmeros outros influentes autores, como uma tentativa de pensar a teatralidade como um instrumento de emancipação.

Entretanto, foi em outro ambiente que se difere da escola que consegui encontrar um caminho para os meus questionamentos, em minha própria prática artística, com o trabalho de Instalações. Mesmo quando ainda não havia unido um conceito para a minha prática ou tivesse encontrado uma discussão teórica que fundamentasse as minhas experimentações, algumas questões primordiais para minha atual pesquisa, como a experiência e a vivência, já se faziam presente, mesmo que apenas como uma intuição elas já norteavam a minha prática. Nessa experiência abdiquei dos autores e resolvi viajar com os personagens reais do meu cotidiano, os alunos e os espectadores.

Renata Kamla (2014, 16) comenta sobre o desafio de unir o pedagógico com o artístico e ressalta que geralmente nas práticas em que as duas propostas se unem, o pedagógico normalmente se perde para que o resultado artístico predomine. A percepção que puder ter com a experiência das instalações e com as relações que se desdobraram com o espectador e com os alunos, me levaram a recorrer a Jacques Rancière, no intuito de reconhecer a aproximação da relação do aluno com o mestre com a relação da arte com o espectador.

Pensando nas analogias entre a arte e o ensino e o espectador e o aluno traçados por Rancière, mergulhei nessa possibilidade de emancipação do espectador diante da experiência com a arte, abolindo a posição do espectador que contempla para pensar no aluno como espectador de um mundo. E concluo servindo-me mais uma vez do autor que me auxiliou a emancipar o meu próprio pensamento diante das minhas angústias e dos meus questionamentos: Rancière. O autor afirma (2012, 103), que ao dizer que o indivíduo está pensativo não significa que esse indivíduo os pensa, apenas que ele se encontra cheio de pensamentos. Sobre os conceitos de pensatividade e imagem pensativa, o autor acredita que a imagem é objeto de pensamento e a imagem pensativa, que não seria aquela que

pensa, mas apenas um objeto de pensamento, encerra o pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê, sem que este a ligue a um objeto determinado.

Que a emancipação, de ver, de pensar e de agir encerre nossos pensamentos não pensados, converta a nossa passividade em atividade, a nossa submissão em autonomia, a nossa aprendizagem em troca e experiência e o conhecimento possa ser subvertido por um enigma que não possa estar em posse de nenhuma instituição, de nenhuma obra de arte, de nenhum valor, de nenhum mestre. Que o conhecimento possa ser um “desconhecido” na aventura dos seres e das coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**. (trad. Alexandre Krug e Walter Lellis Siqueira) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARONSON, Arnold. **Cenografia Hoje** in A[L]Berto. Revista da SP Escola de Teatro. N. 5, 2013.

AUMONT, JACQUES. **A imagem**/ Jacques Aumont. tradução: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro- Campinas, SP: Papyrus, 1993.

_____. (2004). **O olho Interminável- cinema e pintura**. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac&Naif. 266 p.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de arte**. São Paulo: Editora perspectiva, 1994.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp. 20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em 20nov. 2015

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. São

Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.

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

CAGE, John. **Silence**. Middletown: Wesleyan U.P. 1961.

CANONGIA, Ligia. **O Legado nos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Arte +, 2005.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**. (trad. Rejane Janowitzzer) São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea**. Trad. de Virginia Aita. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, Dec. 2008. Disponível: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202008000200002&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em 2ago. 2015.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. E-book digitalizado por Coletivo Periferia e eBooks Brasil, 2003. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>> . Acesso em 13abr. 2015.

DESGRANGES, Flavio. **O efeito estético: finalidade sem fim**. Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3355/2418>>. Acesso em nov. 2014.

DIDEROT, Denis. **O filho natural ou as provações da virtude: conversas sobre o filho natural**. Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção textos: 12).

DIÉGUEZ, Ileana. **Um teatro sem teatro: A teatralidade como campo expandido**. Sala preta, PPGAC, DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p125-129, junho de 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758/85340>>. Acesso em 5mar. 2014.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCOCK, Gregory (Org.). **A nova arte**.

São Paulo: Perspectiva, 1975.

FALEIRO, José Ronaldo. **Copeau e a Máscara**. Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, Uesc, v. I, n. 12, mar. 2009.

FÉRAL, Josette. **Acerca de La teatralidade**. Buenos Aires. Nueva Generación:2003.

_____ **Além dos Limites: teoria e prática do teatro** / Josette Féral ; tradução J. Guinsburg...[et al.]. – 1.ed. – São Paulo : Perspectiva, 2015.

_____ (2002) **Introduction; Theatricality: the specificity of theatrical language**. SubStance. Wisconsin, 31, 3-13;94-108. ISSN: 0049-2426

_____ **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo in dala preta**, n °8, 2008, PPGAC, ECA-USP,pp.197-2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo. Perspectiva, 2010.

FRIED, Michael. **Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas**. Madrid: A. Machado Libros, 2004.

GOMBRICH, E. H. (Ernest Hans), 1909-2001. **A história da Arte**. Trad. Álvaro Cabral. – Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins fontes, 2005.

GUINSBURG, J e Fernandes, Sílvia. (org.). **O Pós – Dramático**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Rio de Janeiro, Revista Gávea, n. 14, set.1996. Disponível em: <<http://escultura2.com/wp-content/uploads/2015/03/Fernanda-Junqueira-Sobre-o-conceito-de-instalação.pdf>>. Acesso em 16mai. 2014.

KAMLA, Renata. **Um olhar através de...máscaras: uma possibilidade pedagógica/** Renata Kmla. – 1.Ed. – São Paulo : Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2014.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht na pós- modernidade**. São Paulo: Editora perspectiva, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no Campo Ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, no 1, 1984.

_____. **Caminhos da Escultura Moderna**, S. Paulo, Martins Fontes, 1983.

LEENHARDT, Jacques. Duchamp: **crítica da razão visual**. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós – dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIPOVETSKY, G(1983). **A era do vazio** - Ensaio sobre o individualismo Contemporâneo. Lisboa: Relógio D'Água Editores Lda, 1989.

_____, 1944- **A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo**. –[2 reimp.].- (Extra-coleção ; 118)

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**/Alberto Manguel; trad. Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. – São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MARTÍNEZ Rosario, Domingo. **A obra de arte como contramonumento**. Representação de memória heróico como um recurso em arte contemporânea. Valencia: Programa Doutoral Arte: Produção e Pesquisa, Polytechnic Universidade de Valência, Escola de Belas Artes, 2013. Tese de Doutorado. Disponível em: < <https://riunet.upv.es/handle/10251/34786>>. Acesso em 2dez. 2015.

MATOS, Franklin de. **A dramaturgia do Quadro (Ensaio sobre o filho natural de Diderot)**. Discurso (26), 93-112, 1996. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/38007/40734>>. Acesso em 15fev. 2014.

MOSTAÇO, Eldécio (org). **Teatralidade, a espessura do olhar in para um historia cultural do teatro**. Florianópolis: Design editora. 2010.

NAZARIO, Luiz; Franco, Patrícia. **Concepções Contemporâneas da arte**. BH: UFMG, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto; org. Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012a.

_____. **O espectador emancipado**/ Jacques Rancière ; tradução Ivone C. Benedetti.- São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012b.

_____. **O mestre ignorante** - cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980** / Jean Jaqcques Roubine ; tradução e apresentação, Yan Michalski. – 2ª. Ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar eD., 1998.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura de arte na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2009.

SAMPAIO, Juliano Casimiro de Camargo. **Teatralidade: da pedagogia da imagem ao sujeito biopolítico**. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio (organizador). – Palmas: Universidade Federal do Tocantis/ EDUFT, 2014. 342 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **A invenção da teatralidade**. Revista Sala Preta. Vol .13,n.1,jun 2013, p.56-70.

_____. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TEDESCO, Elaine. **Instalação: campo de relações**. (2004) Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>> Acesso em 11jun. 2015.

Sites:

<http://davidlachapelle.com> , acesso em abril de 2014.

<http://www.lachapellestudio.com>, acesso em abril de 2014.

Jordana Seixas - Intérprete de emoções

Conheci Jordana em 2005, no Espaço Cultural Silvio Monteiro, que eu dirigia (quando atuei como subsecretária de cultura em Nova Iguaçu). Nesta época conheci o trabalho de “Máscaras-Instalações” que ela desenvolvia, chamando minha atenção pela sua sensibilidade em transportar emoções da vida para o produto de sua arte.

Em 2006, quando a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, em Seropédica, criou o Centro de Arte e Cultura – CAC/ UFRRJ, no qual fui Coordenadora Artística e Cultural, o destino me fez reencontrar Jordana, que foi à UFRRJ. Ao rever aquela jovem artista com olhar intenso que observava o painel de azulejos da artista plástica Vieira da Silva, surpreendendo-me com seus comentários, deixando claro o seu comprometimento em tudo que se relacionasse com arte e com a vida, eu não tive dúvidas em reconhecer naquele momento, a oportunidade de resgatar nossa convivência em prol da arte, convidando-a para trabalhar comigo no CAC (Centro de Arte e Cultura da UFRRJ), onde ela atuaria como responsável pelas Oficinas de Máscaras-Instalações. O seu trabalho de máscaras conduz para uma reflexão estética contemporânea, periférica, que pode ser observado de modo autônomo e independente de valores estéticos, agindo como revelador cultural, sintetizando emoções, sentimentos e arte, sem a menor intenção de classificar e nem avaliar como obra de arte. Não pretendendo aqui confundir a teoria do belo ou a filosofia da arte, apenas relatar minhas impressões sobre o trabalho da artista e educadora. Jordana sempre explorou de um jeito muito original às suas máscaras, criando movimentos interativos com o público e usando cores atraentes e signos muitas vezes enigmáticos para os expectadores. Ela tem a capacidade de colocar voz, gestos e ideias na suas máscaras, criando uma identidade, e quem conhece jamais esquece.

A beleza que vejo na arte de Jordana, veio enriquecer o trabalho pioneiro do CAC /UFRRJ.

Ao longo dos próximos anos, me encantei também com sua poesia, sua música e sua simplicidade. Posteriormente, quando assumi a Subsecretaria de Cultura de Seropédica, com o objetivo de organizar não só oficinas das diversas linguagens da arte e da cultura, como também com o compromisso de organizar espetáculos, com e para crianças, jovens e adultos do Município, Jordana foi uma das minhas mais próximas e surpreendentes colaboradoras. Formalmente sua função era de Gerente de Artes Visuais, inicialmente no EMA (Espaço Municipal das Artes) e depois no CCS (Centro Cultural

de Seropédica), trabalhando com a produção de Instalações Artísticas. A instalação que se encontra no EMA com o título (Interromper), nos remete à cada dia, à sensação de descoberta e desafio diante da vida; pode ser sintetizada de uma forma graciosa tal como Jordana vê a vida. A instalação sugere uma viagem ao espectador a partir da leitura de um livro que é generosamente ofertado na gaiola, do qual o espectador pode ler sentado em um banco disposto em frente à obra. Esta experiência é individual e única. Sempre é um enigma, para o qual cada um tem sua resposta pessoal. É um convite à reflexão! Belo e instigante!

Entretanto, quando iniciamos o primeiro projeto de criação de um espetáculo autoral em forma de Ópera Popular (2013), contando a história de Seropédica, Jordana demonstrou toda sua sensibilidade e competência como “intérprete de emoções”. Elucubrações, essenciais na concepção da obra, que eram absorvidas e interpretadas por Jordana, transformando o conjunto dessas emoções em roteiro, cenários, seleção musical, figurinos, iluminação e todos os ingredientes essenciais para a produção do espetáculo. O mesmo aconteceu na produção do espetáculo Metamorfose (2014), no qual a mesma escreveu o roteiro com inspiração no estilo “Action Painting”.

Sou grata por sua arte me convidar a elucidar a beleza. A beleza que tem um bem moral e isso Jordana tem como uma fonte eterna. Começar um trabalho junto com ela transforma-se em inevitável encontro com a fantasia. A arte resgata a cidadania e a cultura de um povo, assim, nestas oportunidades, pudemos dar respaldo ideológico nas nossas vivências e nossos sonhos. Tenho certeza que Jordana irá sempre descobrir novas formas, segundo as quais, uma sociedade pode ser construída, com beleza, com a honestidade da arte no exercício pleno do exercício da cidadania.

Jordana artista antenada, interativa, com poesia na alma.

Nádia Alvarez

Subsecretária de Cultura do Município de Seropédica

