

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
NÍVEL: MESTRADO**

**O PENSAMENTO CÊNICO-CURATORIAL NA  
COMPOSIÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DE EXPOSIÇÃO**

**Mestrando: Eriam Roberto Schoenardie**

**Orientadora: Prof. Dra. Camila Bauer Brönstrup**

**Linha de pesquisa: Linguagem, Recepção e Conhecimento em Artes Cênicas**

**PORTO ALEGRE  
RIO GRANDE DO SUL – BRASIL 2021**

### CIP - Catalogação na Publicação

Schoenardie, Eriam Roberto

O Pensamento Cênico-Curatorial na Composição de uma  
Dramaturgia de Exposição / Eriam Roberto Schoenardie.

-- 2021.

140 f.

Orientador: Camila Bauer Brönstrup.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2021.

1. teatro. 2. dramaturgia. 3. exposição. 4.  
curadoria. 5. vernissage. I. Bauer Brönstrup, Camila,  
orient. II. Título.

**ERIAM SCHOENARDIE**

**O PENSAMENTO CÊNICO-CURATORIAL NA  
COMPOSIÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DE EXPOSIÇÃO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em Porto Alegre, 28 de janeiro de 2021.

---

**Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV – UFRGS)**

---

**Prof. Dr. Elcio Gimenez Rossini (DAC – UFSM)**

---

**Prof. Dr. João Carlos Machado (DAD – UFRGS)**

---

**Prof. Dra. Marta Isaacsson de Souza e Silva (PPGAC – UFRGS)**

**PORTO ALEGRE – BRASIL**

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de, primeiramente, agradecer a minha orientadora, Camila Bauer, por ter acreditado em meu projeto e visto potencial na proposta, encaminhando a pesquisa com uma apreciável abertura de ideias. Através de um olhar generoso e uma orientação pacienciosa, Camila soube ouvir as minhas inquietações enquanto pesquisador e conduzir o andamento da pesquisa para um resultado mais coeso.

Igualmente tenho que reconhecer as contribuições que todos os nomes da banca fizeram à pesquisa: desde as conversas iniciais e de sondagem do campo que tive com Chico Machado e Elcio Rossini, como também as aulas com ideias tão proveitosas como as coordenadas por Ana Albani e Marta Isaacsson.

Também sou imensamente grato ao alunos da disciplina de Laboratório do Texto Dramático, nomeadamente Damiel Brocker, Jacqueline Carneiro, Julia Terra, Mônica Rivero, Rafael Bernieri e Vivian de Azevedo, que estenderam sua participação na pesquisa e participaram também de minha banca de qualificação.

À Casa Baka, sob direção de Diego Groisman, por ter dado espaço à banca de qualificação e incluído o evento dentro da programação da mostra coletiva *As coisas que são ditas antes*, através do intermédio de Ana Paula Roloff Bertoldi e Lucas Schultz.

Às traduções do alemão de Marina Oliveira e Marina Ferverza. E a todos os colegas e amigos que contribuíram com o trabalho em conversas sobre o tema, registros fotográficos, acompanhamentos a vernissagens e revisão de textos: Ana Eberhardt, Guilherme Conrad, Murilo Anony, Júlia Aguiar, Du Ribeiro e Anna Paula Mattos Ferreira.

## RESUMO

O conceito de “dramaturgia de exposição” apresenta-se como ideia que permeia e emerge de procedimentos “cênico-curatoriais”, ambos termos a serem desenvolvidos pelo estudo. No limiar entre teatro e *performance*, esse estudo ocupa-se das afinidades e dissonâncias entre manifestações cênicas e o espaço expositivo das artes visuais – antevendo o evento de vernissagem como estrutura que pode abrigar práticas cênicas ou até mesmo ser fonte de criação para um espetáculo. Propõe-se uma retomada crítica sobre o ato performativo levado ao contexto de exposição, a partir da análise de estratégias cênico-curatoriais em determinadas produções artísticas de Andrea Fraser, Coco Fusco/Guillermo Gómez-Peña, Christiane Jatahy, Diones Camargo/Sissi Betina Venturin, Gabriela Poester, dentre outros. Através de um levantamento de materiais e também entrevistas com alguns destes nomes, a pesquisa destaca a dimensão dramática do trabalho em curadoria, concebendo a exposição como processo que abrange desde opções expográficas até a ação e performatividade de presenças vivas.

**PALAVRAS-CHAVE:** dramaturgia; exposição; vernissagem; *performance*; teatro; curadoria.

## ABSTRACT

The concept of “dramaturgy of exhibition” is presented as an idea that diffuses through and emerges from “scenic-curatorial” procedures, both terms to be developed by the study. At the threshold between theater and performance, this study deals with the affinities and dissonances between scenic manifestations and the visual arts exhibition’s space – foreseeing the vernissage event as a structure that can support scenic practices or even be a source of creation for a play. We propose a critical resumption of the performative act taken in the context of exhibition, based on the analysis of scenic-curatorial strategies in certain artistic productions by Andrea Fraser, Coco Fusco/Guillermo Gómez-Peña, Christiane Jatahy, Diones Camargo/Sissi Betina Venturin, Gabriela Poester, among others. Through a survey of studies and also interviews with some of these names, the research highlights the dramaturgical dimension on curation work, conceiving the exhibition as a process that ranges since expographic options until the action and performativity of living presences.

**KEYWORDS:** dramaturgy; exhibition; vernissage; performance; theater; curation.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>8</b>
<b>I. ESPAÇO</b>	
<b>Espaço expositivo e suas potencialidades:</b>	
<b>uma retomada sobre articulações e provocações no cubo branco</b> .....	<b>20</b>
Fenômeno aurático e sua expansão .....	20
Espaço como um todo e corporeidades integradas .....	25
Crítica Institucional em Fraser e Fusco/Gómez-Peña .....	35
<b>II. EVENTO</b>	
<b>A dimensão social da vernissagem: algumas reflexões sobre</b>	
<b>performance cultural, sociedade dos figurantes e estado de encontro</b> .....	<b>51</b>
Vernissagem: lugar de teatralidade e performatividade .....	51
Os sistemas da arte e suas zonas relacionais .....	62
A vernissagem como fonte dramatúrgica em <i>A floresta que anda</i> .....	70
<b>III. DRAMATURGIA</b>	
<b>Dramaturgia de exposição:</b>	
<b>a construção expográfica e performativa no espaço do evento</b> .....	<b>84</b>
A exposição como dramaturgia .....	85
- Entrevista 1: Jorge Rein.....	90
- Entrevistas 2, 3 e 4: Diones Camargo, Regina Peduzzi Protskof e Sissi Betina Venturin .....	93
- Entrevista 5: Gabriela Poester, Augustê Schnorr, Flávia Reckziegel e Silvana Rodrigues.....	102
Sobre a pedagogia do curador-dramaturgo .....	110
Anatomia do evento: performando a vernissagem .....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>130</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>136</b>



## INTRODUÇÃO

Os primeiros sinais vitais desse trabalho nascem de algumas percepções acadêmicas, artísticas e docentes. Em minhas memórias, três experiências se destacam: os estudos nos departamentos integrados de Teatro e Artes Visuais da Universidade de Évora/Portugal<sup>1</sup>; o trabalho como ator em espetáculos como *Moscas* e *90 Ceias*<sup>2</sup>, ambos propondo uma relação espacial/convival com o espectador baseada na ideia de teatro como evento, festa; e meu trabalho como professor de Artes em escola pública<sup>3</sup>, exercendo uma espécie de polivalência entre cênicas e visuais.

Interessado em continuar habitando uma zona fronteiriça, nessa pesquisa pretendo analisar as relações entre espaço expositivo, vernissagem, *performance* e dramaturgia. Através do reconhecimento de elementos performativos levados ao contexto de exposição e considerando a vernissagem como tempo-espaço agenciador dessas ações, buscaremos construir as bases críticas de um pensamento cênico-curatorial que se dedica ao desenvolvimento de uma *dramaturgia de exposição*.

Sabemos que existem muitos estudos que se estabelecem no cruzamento de teatro e artes visuais, mas essa dissertação vem tentar preencher uma lacuna como material de consulta para pesquisadores que se interessem por questões específicas que relacionam teatro, vernissagem e, principalmente, dramaturgia de exposição. Ao longo do trabalho, buscaremos este diálogo a partir da ideia de intersecção, na qual uma coisa alimenta a outra em relação de trânsito, migração. Acreditamos que esse estudo seja importante justamente como registro intersticial, uma leitura crítica das artes visuais com olhos vindos do campo do teatro.

É preciso admitir a megalomania dessa pesquisa ao abraçar questões densas de pelo menos três áreas diferentes: artes cênicas, artes visuais e expologia<sup>4</sup>. Contudo, nossa hipótese é de que esse pensamento cênico-curatorial ajudaria a caracterizar uma série de procedimentos criativos em arte que misturam elementos de composição teatral e das artes plásticas. Da mesma forma que o diretor pensa na composição da cena e o curador ou designer pensam na montagem

---

<sup>1</sup> Bolsa CAPES/PLI (Programa das Licenciaturas Internacionais) 2012-2014.

<sup>2</sup> Ambos os trabalhos nasceram como estágio de direção de duas alunas do Departamento de Arte Dramática da UFRGS. *Moscas*, com direção de Gabriela Poester, estreou em 2015 e, no ano seguinte, participou dos festivais *Palco Giratório* e *Porto Alegre Em Cena*. Já a peça *90 Ceias*, direção de Vitória Titton, estreou em 2017 e continua sendo apresentado.

<sup>3</sup> Desde 2016, trabalho como professor de Artes nos anos finais (6º ao 9º) do Ensino Fundamental em uma escola municipal de São Leopoldo/RS.

<sup>4</sup> Segundo definição do *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011, p. 599), a expologia é o estudo da exposição no que concerne à teoria deste meio, deixando o estudo da prática expositiva para a área da expografia. Embora possa ser considerada parte da museologia, difere desta à medida que as exposições podem ocorrer em outros lugares além de museus.

da exposição, a abordagem intersticial dessas duas funções vê o espaço expositivo e o evento de vernissagem como lugar onde a intervenção cênica pode dialogar tanto com as obras expostas como também com os participantes do evento. As ações performativas desenvolvidas junto a técnicas expográficas tenderiam a ampliar possibilidades relacionais junto ao público a partir de uma ideia de percurso, de ação que se dá através do movimento sobre vários lugares do evento.

Dramaturgia, em sua definição mais simples, e nesse sentido irei usá-la e aplicá-la repetidas vezes no contexto deste trabalho, é nada mais nada menos do que o percurso espacial e temporal entre um ponto inicial e um ponto final em um meio ou projeto. Portanto, tem havido dramaturgia nas exposições desde que as exposições existem. O que é novo, no entanto, é examinar as exposições no que diz respeito as suas técnicas narrativas, utilizando os métodos de análise dramática a fim de realmente tornar palpável a dramaturgia de uma exposição (HANAK-LETTNER, 2011, p. 14)<sup>5</sup>.

As definições desenvolvidas em 2011 pelo curador Werner Hanak-Lettner no livro *Die Ausstellung als Drama: Wie das Museum aus dem Theater entstand* (“A exposição como drama: como o museu surgiu do teatro”), ajudarão a entender melhor todos os trabalhos artísticos citados nesta dissertação. Sob tal ponto de vista, a exposição comporta uma dramaturgia que a organiza segundo uma narrativa, se dá através do espaço e que pode ir e voltar no tempo, pois o espectador tem essa autonomia de deslocamento, diferentemente de uma dramaturgia da *performance* que possui um tempo fixo. Então como a obra exposta, primeiro elemento da composição dramaturgic, se coloca? O que os *performers* e a dinâmica de evento propõem? Como o visitante participa? Por certo as respostas para perguntas tão amplas vão se manifestar de diferentes formas em cada trabalho, mas essas questões podem indicar macro coordenadas para um tipo de dramaturgia tecida no conjunto de acontecimentos artísticos de diferentes linguagens que constituem a exposição.

A dramaturgia de exposição está, assim, inserida na museografia e tenta pensar a exposição de todas as formas possíveis, inclusive através de ideias cênico-curatoriais que se apoiam em efeitos de *performance*. Há aqui uma soma importante para nossos estudos: *performance art* + dramaturgia de exposição, ainda que esse tipo de escritura não dependa

---

<sup>5</sup> Algumas das fontes consultadas para essa dissertação tem como língua original o alemão, o inglês, o espanhol e o francês. Todas essas citações serão traduzidas livremente, tendo seu texto original disponibilizado nas notas de rodapé para fins de elucidação de possíveis perdas da tradução. „Dramaturgie in ihrer einfachsten Definition, und in dieser werde ich sie im Rahmen dieser Arbeit immer wieder ver und anwenden, ist nicht mehr und nicht weniger als der räumliche und zeitliche Ablauf zwischen einem Anfangs und einem Endpunkt in einem Medium oder in einem Projekt. Dramaturgie in Ausstellungen gibt es also, seitdem es Ausstellungen gibt. Neu hingegen ist es, Ausstellungen auf ihre Erzähltechniken hin mit den Mitteln der Dramenanalyse zu prüfen, um so die Dramaturgie einer Ausstellung tatsächlich fassbar zu machen.“

necessariamente de uma dimensão performativa. As obras performativas possuem sua própria dramaturgia e interferem na dramaturgia da exposição, tendo suas possibilidades de intervenção ampliadas durante a festa de abertura – muitas vezes o momento de maior visitação da exposição, podendo ser comparada à sessão de estreia de uma peça.

Os termos que relaciono, a partir de *corpus* diversos, não pretendem construir nenhum sistema. Interessa-me antes o atravessamento de alguns conceitos teóricos em relação a questões comuns ao teatro e às artes visuais, proporcionando uma retomada crítica a partir de determinadas incursões artísticas tanto do hemisfério norte, como também nacionais e locais. A teoria analítica produzida aqui buscará fazer emergir novos aspectos destas produções, observando-as a partir de interrogações que conduzam nossa reflexão sobre o recorte temático.

Esta investigação sobre estratégias cênico-curatoriais parte de uma preocupação de ir do macro ao micro e se dará através de vários trabalhos referenciados, mas principalmente a partir da análise mais aprofundada de cinco projetos:

- *Two undiscovered amerindians visit...* (“Dois ameríndios desconhecidos visitam...”), *performance* de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña apresentada junto a instituições museológicas no começo dos anos 1990;
- *Museum highlights: a gallery talk* (“Destaques do museu: uma visita guiada”), *performance* de Andrea Fraser realizada no fim dos anos oitenta no Museu da Filadélfia, propondo uma visita guiada a partir de uma dramaturgia escrita pela artista;
- *A floresta que anda*, espetáculo nacional de Christiane Jatahy que estabelece um espaço de vernissagem como cenário para o desenvolvimento de ações performativas que compõem uma adaptação de *Macbeth*, de William Shakespeare;
- *Lugardizer*, exposição curada por Diones Camargo e Sissi Betina Venturin na Galeria LaPhoto, em Porto Alegre, onde os curadores buscaram o dizer dramatúrgico contido no espaço da galeria e no encadeamento expográfico das obras;
- *Filhas da memória*, *performance* dirigida por Gabriela Poester junto à exposição *Museu desmiolado* do Santander Cultural, também na capital gaúcha, na qual a presença de *performers* como estátuas vivas somava-se às obras visuais elaboradas para a mostra.

Através da reflexão sobre tais trabalhos, pretendo analisar como presenças vivas geram outro tipo de evento, identificando aspectos dramatúrgicos em todos os exemplos e o constante trânsito entre teatro, *performance* e artes visuais que permeia a ideia de exposição e dramaturgia. Nossa aposta é que essa categoria de planejamento contribuiria com a melhor integração de todos os elementos desse fenômeno cultural que é a exposição: espaço, tempo,

curadoria, expografia, vernissagem e o engajamento do público. Há, portanto, um objetivo geral em todo o estudo: descobrir como os procedimentos curatoriais se inserem na criação dramaturgica e como o evento de vernissagem se relaciona (ou não) com dramaturgia.

Tendo, então, a dramaturgia de exposição como destino a ser alcançado, no caminho até este conceito buscaremos tratar sobre como o espaço funciona quando se pensa na exposição como lugar dramaturgico, como a expografia manifesta-se a partir disso, em quais etapas da exposição esse tipo de planejamento se dá, desde a fase de projeto, de construção de uma narrativa, até a vernissagem em si. Em outras palavras, ao tomarmos tal noção como condutora da pesquisa estamos nos propondo a identificar, nas criações selecionadas, elementos que nos ajudem a construir um panorama abrangente sobre esse tipo de autoria. A dissertação, portanto, se divide em três atos, respectivamente denominados: *Espaço*, *Evento* e *Dramaturgia*.

No primeiro capítulo nos debruçamos por uma pesquisa histórica que tenciona expor as estruturas: tanto as estruturas espaciais da galeria quanto as estruturas teatrais que podem estar aí contidas de forma subterrânea. Partindo de noções instauradas no modernismo, como o cubo branco e a ideia de aura, vamos analisar alguns exemplos de intervenções elaboradas para o espaço expositivo, chegando a propostas artísticas que reconhecidamente usaram recursos já mais aproximados do teatro. Nesse capítulo abordaremos trabalhos de C. Fusco/G. Gómez-Peña e A. Fraser, *performances* que aconteceram dentro de instituições museológicas e que jogavam com o dualismo entre performatividade e dramaturgia.

Uma vez que tanto espetáculo teatral quanto exposição são construções no espaço-tempo, nossa investigação olha para obras selecionadas/construídas ao longo do processo cênico-curatorial e expostas ao mesmo tempo em que novas expressões se inscrevem. De certa forma, as criações são analisadas a partir de uma postura multidisciplinar onde o artista, sem ter suas especialidades esquecidas, pode ampliar suas possibilidades de atuação e expressar-se através de outras linguagens artísticas.

A forma predomina sobre a coisa, os fluxos, sobre as categorias: a produção de gestos prevalece sobre a produção das coisas materiais. Hoje, os espectadores são levados a entrar em “módulos temporais catalisadores”, em vez de contemplar objetos imanentes fechados em seu mundo de referências (BOURRIAUD, 2009, p. 145).

Assim como Nicolas Bourriaud, percebemos que, hoje, não há um privilégio da matéria e precisamos estar atentos às possibilidades de relações dinâmicas entre determinadas proposições artísticas (teatro/*performance*) e outros tipos de formações não-artísticas (o evento social de vernissagem). Que choques as práticas cênicas provocam quando inseridas na

vernissagem? Uma hipótese levantada é que essas práticas dariam nova dinâmica ao evento e ajudariam a receber o público em um espaço onde teatralidade e performatividade, juntamente com o as obras plásticas e sua expologia, seriam agenciadoras da dramaturgia de exposição.

Ao pensarmos momentos da história da arte que possibilitaram tal abertura conceitual, encontramos a distinção entre arte e estética desencadeada por Marcel Duchamp no início do século XX como movimento embrionário. O artista revolucionou e de fato ampliou os domínios da arte: uma obra passou a não depender necessariamente de um “saber-fazer”, mas apenas de um conceito, uma ideia que a justificasse. Através do que Anne Cauquelin chama de “ironismo afirmativo” sobre a existência da esfera artística, Duchamp provou que qualquer coisa podia ser considerada uma obra de arte desde que aceita nos domínios da mesma. Para isso, a estratégia do artista – que antes preferia ser chamado antiartista – é algo que nos dá uma importante pista:

Expondo objetos “prontos”, já existentes e em geral utilizados na vida cotidiana, como a bicicleta ou o mictório batizado de *fontaine* [fonte], ele faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obras de arte. É ele que dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja. É justamente o continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu (CAUQUELIN, 2005, p. 93).

Mesmo que de M. Duchamp para cá cem anos tenham se passado, podemos observar que o comportamento singular de suas proposições ainda corresponde em grande parte às expectativas contemporâneas. Ideias levantadas pelos professores da banca de qualificação Ana Albani e Elcio Rossini também aproximam o projeto aos conceitos de instalação e de arte *site-specific*. Surgidas a partir do minimalismo durante a década de 1960 e inicialmente concebidas para tais “lugares específicos”, estas obras aprenderam a fortalecer-se justamente da relação complexa e dinâmica que mantinham com os espaços de galeria e com seus espectadores. De maneira geral, observa-se uma rejeição à institucionalização, ao mesmo tempo em que se tira proveito dos significados contextuais estabelecidos pelo espaço.

Ao longo do tempo, o *site-specific* nos mostrou que os espaços estavam impregnados de sentido e que uma *performance* não apenas acontece em determinado local: muitas vezes *a performance é o próprio local*, troca recíproca entre arquitetura e evento<sup>6</sup>. No caso dos espaços de arte, muito mais do que seus dados físicos e arquitetônicos, será sua função simbólica e os comportamentos culturais ali esperados que irão configurar as manifestações artísticas ocorridas nestes locais. Pode-se dizer que o valor simbólico que o *site-specific* ou a instalação

---

<sup>6</sup> “Daí a afirmação de que toda performance não é feita (e não pode ser feita) senão em e para um espaço dado ao qual é indissolúvelmente ligada” (FÉRAL, 2015, p. 153).

buscam discutir (ou desconstruir) foi se transformando paralelamente à incursão da teatralidade dos corpos dos *performers* que passaram a ocupar a exposição. Os desdobramentos adiante puderam ocupar-se também da extensão do que constituía as circunstâncias reais do evento de arte, gerando uma “dramaturgia da revelação” que hoje chamamos de Crítica Institucional e que utilizou uma ampla variedade de gestos teatrais para expor estruturas.

Objetos de arte foram colocados dentro de cenas. A arte visual transformou objetos de arte em proposições e, às vezes, em roteiros. Os artistas visuais penduravam luzes, escalavam atores e envolviam-se em ambíguas dramatizações de si mesmos. A didática do museu começou a soar como coordenadas de palco. O desvelamento do aparato institucional parecia de fato exigir formas variadas de direção de cena. Ao mesmo tempo, essas formas heterogêneas trabalhavam com concepções diferentes sobre o que “encenar” poderia significar (JACKSON, 2011, p. 107)<sup>7</sup>.

É preciso que tenhamos dimensão da resistência crítica ao termo “teatro” no campo das artes visuais até então, sendo a linguagem teatral vista como algo desprovido de sinceridade e, portanto, falso. Com essa nova abordagem dentro dos trabalhos, os artistas se ocuparam de questões sobre a concepção do que estava dentro e do que estava fora da arte, da instituição e dos mundos sociais. A Crítica Institucional deixou de lado os esforços de dismantelar ou escapar da instituição de arte e tomou como meta a defesa dessas organizações como espaço de autocriticismo e de *instituição da crítica*.

No meio do caminho entre o espaço cênico e o “cubo branco” das artes visuais, encontrei a vernissagem<sup>8</sup>. Esse é um tipo de evento cultural normalmente realizado na véspera da abertura oficial de uma exposição, onde artista e curador inauguram a mostra para veículos de comunicação, convidados e público em geral<sup>9</sup>. A origem do nome remete ao ato dos artistas do século XIX de envernizar seus trabalhos no dia anterior à exposição, celebrando a finalização das obras com amigos e convidados. Com o modernismo e a afirmação dos espaços de exposição no século seguinte, a prática ganhou força também como oportunidade para negócios e publicidade, firmando-se como um evento social marcado pelas condições de *apresentação* e *convívio*.

---

<sup>7</sup> “Art objects were placed within scenes. Visual art made art objects into props and sometimes into scripts. Visual artists hung lights, cast actors, and engage in ambiguous role-play themselves. Museum didactics started to sound like stage directions. The unveiling of the institutional apparatus seemed indeed to require varied forms of stage management. At the same time, those heterogeneous forms worked with different conceptions of what staging might mean”.

<sup>8</sup> Embora seja mais frequente a utilização do vocábulo sob sua forma francesa e com artigo masculino (o *vernissage*), nesse trabalho optaremos pelo abasileiramento do termo, bem como seu uso como substantivo feminino.

<sup>9</sup> Não são raros os casos de vernissagens fechadas somente para convidados, porém essa modalidade, conhecida em inglês como *private view*, não será considerada no *corpus* dessa pesquisa justamente por ir substancialmente em oposto às nossas proposições.

Embora não seja comum para os artistas visuais pensar o “espetáculo-vernissagem” como algo tão significante, acredito que esse evento social abriga qualidades potenciais para a insurgência de ações performativas diversas. Após a observação de dezenas de vernissagens nos últimos três anos na cidade de Porto Alegre, e a partir do estudo sobre algumas contaminações, um dos focos da pesquisa tornou-se verificar a construção espacial e situacional do ambiente de vernissagem como estrutura que possibilita aproximações entre o público e a dramaturgia de exposição, colocando-a em relação com os espectadores em um momento de festa. Para além da dimensão artística da *performance art*, esse tipo de acontecimento também pode ser pensado sob a óptica antropológica e sociológica de uma “performance cultural” – algo que está mais relacionado aos costumes de uma sociedade –, tornando possível uma análise interdisciplinar que também busca um melhor entendimento sobre estruturas sociais e políticas de nosso cotidiano.

No segundo capítulo, *Evento*, busco caracterizar a potência da vernissagem como performance cultural, reconhecendo ritualidade não só na “devoção” às obras de arte como também nos códigos de atuação que caracterizam os sistemas da arte. Pensando sua dimensão social, estou problematizando a realização desses eventos sob uma aura de segregação e repensando sua estrutura a partir de um contexto sócio-político mais abrangente<sup>10</sup>. Teorias como a *Estética relacional* e a TAZ nos ajudam a compor tal linha de pensamento, culminando no espetáculo de C. Jatahy como foco de análise do capítulo, uma vez que a diretora propõe uma vernissagem ficcional como cenário para a dramaturgia performativa e fílmica de *A Floresta que Anda*. O trabalho é disparador de uma reflexão sobre sua construção dramaturgica, o que nos encaminha para a terceira parte da dissertação.

No último capítulo, *Dramaturgia*, nos ocuparemos de uma definição mais precisa sobre os elementos constituintes da dramaturgia de exposição, investigando procedimentos geradores de uma dramaturgia que compõe uma exposição ou de uma exposição que comporta uma dramaturgia. Além de traduções que buscam preencher algumas lacunas neste campo de estudo na língua portuguesa, serão apresentadas entrevistas com artistas locais, nas quais falam sobre suas experiências profissionais diretas com o tema estudado. O capítulo também destaca a potencialidade pedagógica da proposta, revisitando uma experiência ocorrida em meu estágio docência junto ao PPGAC, desenvolvido na disciplina de Laboratório do Texto Dramático,

---

<sup>10</sup> As características levantadas evidenciam tanto a constituição híbrida e polissêmica do evento que se autoreferencia e põe em discussão os procedimentos da arte contemporânea, como também abrem-o para a interferências do contexto – principalmente político – em que está inserido. Vernissagem como metáfora para algo maior, para o “clube de poucos” que está acontecendo nesse momento.

obrigatória para o bacharelado em Teatro das UFRGS. Por fim, projeto algumas coordenadas para uma pretensa montagem do evento, ainda em suspenso e inconclusa.

Dialogando também com a ideia de dramaturgia em campo expandido, precisamos inicialmente estabelecer sobre quais dramaturgias estamos falando. É necessário pontuarmos que o próprio termo “dramaturgia” já não é exclusividade do teatro. Uma dramaturgia pode constituir também um *show* musical, a campanha de divulgação de uma peça, uma “casa do terror” e também uma exposição de artes visuais. A ideia de dramaturgia, então, aparece antes como composição de uma ação – não necessariamente um texto escrito, mas sim um texto polissêmico.

O conceito de “campo ampliado” nasceu fora do meio teatral, nas artes visuais – mais precisamente em um artigo de Rosalind Krauss sobre a ampliação do entendimento que o termo “escultura” sofreu na arte norte-americana pós-guerra. Ao analisar a aceitação de novas modalidades poéticas para o que poderia ser considerado uma escultura, Krauss (1984, p. 133) identifica a ideia de um não-lugar no modernismo que mais tarde transformou-se em dupla negação: a escultura pós-moderna resulta da soma da não-paisagem com a não-arquitetura. Segundo a autora, esse conjunto de oposições seria o grande gerador de estruturas axiomáticas formadoras de um campo ampliado sobre o qual o termo escultura passa a poder transitar. Em outras palavras, é nos interstícios entre paisagem, não-paisagem, arquitetura e não-arquitetura que

[...] o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. (...) A lógica do espaço de práxis pós-moderno já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tornando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através de um universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, 1984, p. 136).

Ao buscar princípios da vernissagem aplicados ao campo teatral, de certa forma também operamos nesse sentido. Dialogando com práticas “de fora”, como é o caso da curadoria de uma exposição, estamos inserindo conhecimentos das artes visuais no teatro e conseqüentemente expandindo seu campo. Assim, a ideia de dramaturgia em campo expandido não só possibilita que nos posicionemos conceitualmente, como também nos indica um caminho para análise: estratégias de intervenção cênica expandidas ao espaço de museus e galerias. Uma dramaturgia feita juntamente às obras expostas, onde a ação se sobrepõe e torna-se também obra.

Apresentadas as ideias principais que serão desenvolvidas ao longo da dissertação, não poderíamos finalizar essa introdução sem definirmos dois aspectos das artes ligadas ao corpo

que transpassam os trabalhos analisados. “Um estudo dos entrecruzamentos entre as práticas teatrais e as artes performáticas”, diz Ileana Diéguez Caballero (2016, p. 26), “teria que reconhecer a performatividade como aspecto fundamental da teatralidade”. Nossa discussão já não é disciplinar, não trata do teatro ou da *performance art*, mas sim da teatralidade e performatividade dos corpos. Josette Féral observa que a primeira, a teatralidade, configura-se através da relação “aquele que é olhado – aquele que olha”, na qual o espectador tem o direito (ou seria dever?) de permanecer fora do enquadramento da obra. Mesmo assim, seu processo fundante é pré-estético e não requer nenhum produto acabado ou aparência pré-estabelecida: posso ver teatralidade em uma pessoa tomando café na rua, sem que ela saiba ou tenha preparado a ação. Teatralidade é antes entendida como um discurso e uma estratégia que atravessa o teatro e o transcende.

A condição de 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 (FÉRAL, 2015, p. 86).

Não se trata de uma propriedade que os sujeitos ou coisas possam possuir, tampouco algo estritamente associado à ficção, podendo ser reconhecida também em situações não-artísticas. A teatralidade é antes resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar, uma maneira de testemunhar determinado acontecimento – ato consciente que cria um espaço virtual onde as leis e regras aparecem distanciadas da esfera do real. “Sem esse olhar, indispensável à emergência da teatralidade ao seu reconhecimento enquanto tal, o outro que “eu olho” estaria em meu próprio espaço, no espaço do espectador e, portanto, no espaço cotidiano, exterior a todo ato de representação” (FÉRAL, 2015, p. 108).

Ao passo que a teatralidade evoca esse valor de representação, a performatividade está mais ligada à ação em si, à concretude da execução. A *performance* se diferencia do teatro justamente por não tentar estabelecer um outro espaço. Ao invés disso, propõe-se como modo de intervenção e ação sobre o real, apostando no aspecto lúdico de seus discursos através de múltiplas formas de jogar com a presença dos códigos – o *performer*, as tecnologias, textos, imagens, materiais. A recusa pela construção de signos determinantes é, assim, essencial ao ato performativo: os eventos não são representados, mas sim descritos. Espera-se que não haja ali nenhuma intenção de ilusão e uma voz empostada ou um rosto cheio de expressões certamente soarão destoantes do corpo exigido pela *performance*.

Contudo, apesar da desconfiança entre os dois conceitos fazer parte de sua genética, não podemos deixar de reconhecer que “se a performance nasceu das artes plásticas [...], ela não cessou, no curso de sua evolução, de produzir obras que eu não diria de imediato que são teatrais, mas antes que nelas a teatralidade não está ausente” (*ibidem*, p. 138). Ao passo que a performatividade foi entranhando-se até mesmo nas formas mais tradicionais de teatro, também o drama continuou impregnando todas as formas pós-dramáticas. É que tanto teatro quanto *performance* giram em torno do corpo, da presença do ator ou *performer*<sup>11</sup>, assim como ambas também se passam a nível do olhar, de uma espera para que algo aconteça.

Nosso trabalho não consiste em aprofundar semelhanças e diferenças entre as duas práticas, mas sim em demarcar sua complementariedade. Aproximá-las é proeminente porque a *performance art* desafia a reflexão sobre o teatro e o reorienta, forçando-o a uma abertura e à exploração de suas margens.

De seu apogeu nos anos setenta até os nossos dias, a própria arte da *performance* também teve muitos de seus aspectos constitutivos alterados: uma das mudanças foi a volta a lugares habituais de execução, como galerias, museus e salas polivalentes<sup>12</sup>. A arte da *performance* também “perdeu” a recusa de ser considerada produto e, com o passar das décadas, foi se dotando de uma memória cada vez mais constituída a partir de traços, vídeos, relatos, fotografias – o corpo deixa de ser seu cerne para ceder lugar à imagem. Em via de regra, a prática performativa das últimas décadas nos habituou a aceitar até mesmo o fato de que ela pode acontecer na ausência de um público, constituindo-se antes de tudo como registro da experiência única do artista. A *performance* de hoje é antes de tudo um instrumento, uma forma que permite ao artista pronunciar um discurso. Os artistas dessa linguagem passaram a se preocupar mais com uma mensagem explícita e com a significação de seus atos, buscando reintegrar – de maneira não tradicional – a palavra e o sentido, o relato e a narração. Em outras palavras, o *performer* aos poucos vai aceitando pôr-se a “atuar”.

Acredito que há um espaço liminar entre o teatro e a *performance*, onde o evento de vernissage pode servir como disparador de práticas cênicas, amparadas pela dramaturgia de exposição. Olhar sobre tais teatralidades e performatividades como parte do evento conduz nosso estudo a uma aproximação a características do que J. Féral veio a chamar de “teatro

---

<sup>11</sup> Nesse trabalho as palavras *performer* e ator serão usadas em grau de equivalência, pois as ações construídas poderão ser tanto de classe dramática quanto da ordem do performativo.

<sup>12</sup> Creio que a reconciliação entre *performance* e espaço expositivo seja uma virada positiva, desde que conciliada com manifestações performativas que transpassem os espaços de arte e tomem também as ruas e a cidade.

performativo”<sup>13</sup>. Alguns dos trabalhos que compõem nosso *corpus* apresentam características desse tipo de teatro, formado a partir de composições que respiram, em grandes quantidades, a invenção, a mixagem de recursos e a vitalidade que nem sempre emergem nas salas teatrais.

Pensar em evento ou dramaturgia são preocupações vinculadas à prática teatral, e talvez seja esse olhar vindo do teatro e seus empréstimos de termos das artes cênicas o fator diferencial de nossa proposta, que ganha fôlego ao desbravar caminhos ainda a serem trilhados.

Através de um pensamento histórico, social e de crítica da arte, a pesquisa procurou manter-se de pé em uma realidade tão difícil como a que vivemos no momento em que esses caracteres se inscrevem. Os pontos de análise levantados aqui provêm de uma arte anterior à pandemia de COVID-19 que colocou o mundo inteiro em isolamento social. Pensar sobre algumas dessas questões parece algo distante e até utópico atualmente, pois sabemos que o próprio campo artístico sofrerá profundas interferências pós-pandemia. Entretanto, discorrer sobre tais estratégias de encontro e de criação sob uma lógica relacional, possibilita que entendamos melhor a arte que tínhamos para que possamos pensar a arte que iremos reconstruir.

---

<sup>13</sup> Questionando a definição de teatro “pós-dramático” de Hans Thies Lehmann, a autora observa que, com o passar das décadas, o teatro foi aderindo a diversos elementos fundadores da *performance art* e a performatividade – ao invés da preocupação com o drama ou não-drama – é que se tornou o cerne do funcionamento desse tipo de teatro.

# **I. ESPAÇO**

## **Espaço expositivo e suas potencialidades: uma retomada sobre articulações e provocações no cubo branco**

O primeiro ponto de nosso estudo se ocupa de um elemento crucial para pensarmos em dinâmicas de exposição: o espaço.

Se partimos da ideia de Arte – com esse imponente “A” maiúsculo já em desuso – como campo cercado por aspectos de ritualidade e devoção, uma analogia com a religiosidade faz-se possível. Ao longo dos últimos séculos, ao passo que o conceito de obra passa a apresentar-se como pilar da religião Arte, torna-se cada vez mais evidente também a construção de templos de adoração para tais ícones. Com o modernismo, vemos uma proliferação da criação de museus e galerias segundo um padrão que ficou conhecido como “cubo branco”<sup>14</sup>. Além de uma breve retomada dos princípios fundadores desse tipo de cenário, como a aura que ali se instaura, o capítulo é atravessado por um conjunto de exemplos de produções que souberam identificar essas questões e, de certa forma, tirar proveito de tal ambiente.

### Fenômeno aurático e sua expansão

Definamos exposição como um conjunto de formas e modalidades de exibição pública de proposições artísticas em determinado local e período de tempo. Essa condição de acesso público à exposição de artes plásticas apresenta um caráter bastante restrito e é um fenômeno relativamente recente na história da arte<sup>15</sup>. Indiferentemente, seja um *Salon de Paris* ou uma mostra individual na garagem de algum apoiador cultural, a exposição revela-se como resultado de trabalho coletivo e também institucional, uma permanente negociação de expectativas. É como um ecossistema formado por sistemas de natureza interativa que articulam as obras, seus criadores (artistas) e os discursos curatoriais e institucionais em determinado marco espaço-temporal.

Buscando paralelos históricos, a equivalência do espaço expositivo a uma igreja medieval ou câmara mortuária egípcia apresenta-se como uma das imagens possíveis: a falta de janelas e o branco uniforme das paredes rechaçam qualquer ideia de um tempo-espaço

---

<sup>14</sup> O termo foi amplamente explorado por Brian O’Doherty em *No interior do cubo branco*, publicação formada por um conjunto de artigos escritos nas décadas de 1970 e 1980 onde o artista propôs uma visão crítica sobre os paradigmas da exposição de arte e a ideologia por trás desses espaços.

<sup>15</sup> Em um apanhado histórico, o uso de telas destaca-se como um fator que favoreceu o surgimento das exposições, por facilitar o transporte das obras. Podemos considerar as feiras medievais como eventos que desencadearam ações embrionárias das primeiras exposições, organizadas junto a festas das cidades que duravam cerca de três dias. Oficialmente, o primeiro Salão de Paris data o ano de 1667 e poderia ser apontado como a primeira exposição mais aproximada dos moldes que temos hoje.

exterior àquelas paredes. É como se, na intenção de preservar a sacralidade da obra, fosse criado um recinto imutável e eterno cuja função é mantê-la intocada do que é mundano. Como uma cápsula do tempo, o cubo branco resguarda a obra na terra prometida da “eternidade” e, com isso, define o que será lembrado e o que será esquecido em termos de produção artística. No entanto, ao fazê-lo a obra-prima é necessariamente posta em um lugar de estagnação, onde “as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores” (O’DOHERTY, 2002, p. 3).

O museu, e em particular a exposição, podem ser apontados como agentes fundamentais de processos de visibilidade, circulação, distribuição e consumo da arte – participam diretamente da construção sobre *o que é arte*. No capítulo seguinte vamos nos ocupar de uma reflexão sociológica sobre tal sistema de valores adepto a uma “visão seletiva”, mas antes disso é importante a construção de um conhecimento mais aprofundado sobre o espaço expositivo da arte contemporânea, expondo as veias e musculatura do organismo institucional mesmo que aparentemente ele pouco tenha de orgânico.

B. O’Doherty é conciso ao identificar o cubo branco como uma afirmação do modernismo, um formato que acabou tornando-se o principal arquétipo da arte do século XX. Além de suas características arquitetônicas bastante específicas, o espaço expositivo possui outra propriedade determinante: é disparador de campos de força de percepção mais apurados. Ou seja, em um lugar onde as ideias estão concentradas predominantemente sobre a arte, as coisas tendem a transformarem-se em arte. “Neste ambiente um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística” (*ibidem*, p. 04).

Fenômeno que se aproxima muito do que acontece quando colocamos as coisas em um palco: o espaço expositivo, assim como o cênico, carrega uma propriedade ligada a certo “misticismo” de um conjunto de auras (procedimentos artísticos) que estabelecem uma atmosfera geral de potencialização do gesto artístico e de sua recepção. Seguindo as pistas de Walter Benjamin sobre esse conceito polimorfo, acaba-se constatando que cada obra de arte comporta, de certa forma, uma aura sobre si.

Como um campo de força invisível entre o espectador e a obra, a aura é caracterizada como propriedade agenciadora de forças que atuam sobre a relação entre “o que vemos e o que nos olha”. Segundo o filósofo Georges Didi-Huberman a partir de W. Benjamin, o estabelecimento da aura sobre qualquer objeto depende primeiramente do *poder da distância* que se estabelece entre o olhante e o olhado, fazendo do último algo necessariamente longínquo,

por mais próxima que seja sua aparição. Desde o *theatron*, ao mesmo tempo em que o objeto aurático apresenta-se e, com isso, aproxima-se do espectador, essa aproximação só se dá através da exclusividade e estranheza do momento experimentado graças a um distanciamento soberano.

O *poder do olhar* aparece como outro aspecto da aura a ser considerado, não como simples olhar devoto que reduz a aura à “pura e simples fenomenologia da fascinação alienada que tende para uma alucinação”, mas sim como “olhar trabalhado pelo tempo (...), um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149). Esse olhar que transcende a íris nos aponta para o terceiro poder ao qual a aura está vinculada: a *memória involuntária*, um conjunto de imagens que a aparição do objeto aurático suscita para além de sua própria visibilidade. “É assim que se entrelaçam, na aura, a onipotência do olhar e a de uma memória que se percorre como quem se perde numa ‘floresta de símbolos’” (*ibidem*, p. 150).

Como a socióloga Nathalie Heinich (2008, p. 30) destaca ao parafrasear Charles Lalo: “não se admira a Vênus de Milo porque é bela; ela é bela porque é admirada”. Considerando essa negociação entre forças e sua atuação sobre os objetos em que repousam é que chegamos a um entendimento que nos interessa pontuar: os objetos conservam algo dos olhos dos que os olharam. Isso se evidencia quando pensamos, por exemplo, nas propriedades canônicas da história da arte – a *Mona Lisa* de Da Vinci chega até nós em 2021 totalmente impregnada do amor e contemplação que adoradores “deixaram” sobre o quadro ao longo dos últimos cinco séculos. Se visitarmos o Louvre hoje, encontraremos um número sem fim de pessoas rodeando a tela de 77cm x 53cm, as mesmas pessoas que, sincronicamente, dão as costas para tantas outras obras na mesma sala, como *As Bodas de Caná* (677cm x 994cm).

Essa cena paradoxal nos mostra não só a seleção de determinado exemplar em detrimento de inúmeros outros, mas também aponta em direção à esfera “religiosa” que inevitavelmente impregna o assunto, propriedade que só vem a ser afirmada por Didi-Huberman (1998, p. 151) quando ele diz que “é o valor de ‘culto’ que daria à aura seu verdadeiro *poder de experiência*”. Aqui é útil observar a etimologia da palavra, para percebermos que o culto nem sempre esteve vinculado ao nome de Deus, pois cultuar pode ser antes entendido como o simples cuidado dirigido a alguém ou alguma coisa. Do latim *Cultus*, antes de desviar-se para o mundo da crença, a palavra falava simplesmente sobre habitar um lugar e fazer dele sua morada, cultivá-lo.

Sendo assim, a aura assegura um caráter cultural a algo que nos é importante, mas que não podemos ter total acesso e sobre o qual o indivíduo poderá apenas concentrar suas forças

de desejo. Um olhar que “busca” em meio à distância e que é movido pela relação dialética entre o desejo e a memória. Das aulas de Artes no ensino fundamental às referências na cultura midiática, do vidro de proteção à intermitente multidão de pessoas ao seu redor, todos são elementos que legitimam o culto à *Mona Lisa* como verdade ocidental, um exemplo de aura no seu entendimento mais clássico que foi sendo alimentada e conseguiu chegar até nossos dias. Na modernidade, de certa forma, esses valores tradicionais puderam ser repensados e de fato ocasionaram rupturas<sup>16</sup> ao caráter cultural: a ideia de “única aparição” que estava vinculado a objetos visuais legitimados foi substituída por certo poder de proximidade conferido pela reprodutibilidade e um subsequente alargamento dos valores culturais vigentes.

Para a nossa pesquisa, a ideia de aura chama a atenção pois esse fenômeno vai aos poucos deslocando-se dos objetos em exatidão e contaminando o espaço expositivo como um todo. A distância, antes vinculada ao objeto aurático, agora manifesta-se nas construções simbólicas associadas a este espaço, sempre produtora de um afastamento ou de um espaçamento.

Se nos séculos XVIII e XIX são comuns pinturas que mostram as paredes de pinacotecas cobertas de quadros, como se suas molduras fossem janelas portáteis que levavam a uma infinidade de mundos, o cubo branco instaura uma tendência à exposição de um menor número de peças, dispostas em certa individualidade. À medida em que se diminui a quantidade de obras eleitas à categoria expositiva, os domínios de suas auras são expandidos e quem sabe até interpenetrados. De qualquer forma, a sacralidade da obra é fortificada ao mesmo tempo em que sua disposição busca unificar-se ao espaço. É assim que as obras deixam de ser entendidas como janelas para o exterior e passam a compor, *no interior*, seus próprios universos artísticos possíveis.

Nas últimas décadas, contudo, até mesmo os espaços institucionais ditos “de cultura” passaram a ser vistos com maior desconfiança e parte da arte antes contida em suas paredes ganhou novos espaços da cidade. Mas então porque voltarmos à dinâmica de territorialização? Porque insistirmos num movimento reverso?

O que acontece é que a partir da década de oitenta até mesmo os artistas *site-specific* precisaram reinventar-se para entrar no fluxo de circulação dos intercâmbios globalizados, adotando estratégias cada vez “em movimento” ou até mesmo “imateriais como um todo – gestos, eventos, *performances* limitadas pelo tempo. O trabalho não quer mais ser um

---

<sup>16</sup> Com o gosto pela novidade e a subsequente desconstrução das crenças sobre o “único” e o “estranho”, a arte moderna é característica de um período econômico bem definido – o da era industrial –, onde os artistas atuaram em benefício de novas formas em termos de procedimentos artísticos e de seu consumo.

substantivo/objeto, mas um verbo/processo” (KWON, 2008, p. 170). Pesquisadora dos diálogos entre arquitetura e arte contemporânea, Miwon Kwon completa o quadro dessa virada ao acentuar que:

a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e seu “site” não está [mais] baseada na permanência física dessa relação (...), mas antes no reconhecimento da sua impermanência móvel, para ser representada como uma situação irrepetível e evanescente (KWON, 2008, p. 170).

Para além da execução do ato performativo, que tem um tempo fixo, a circulação dos registros documentais destas ações são um importante elemento de composição para a dramaturgia de exposição. Vestígios são deixados como peças de uma narrativa que aconteceu ali e que posteriormente deverá ser recriada pelo público. Posto que temos um estudo orientado pelo espaço, a expansão dos limites da noção de *site*<sup>17</sup> amplia também nossas possibilidades de atuação. O itinerário de um lugar ao outro que o *site-specific* propõe nos coloca em condição de movimento constante, algo que antecipa uma das características da dramaturgia de exposição. Essa ideia de mobilidade, já presente nas primeiras páginas do livro de Werner Hanak-Lettner (2011, p. 20), torna-se ainda mais reconhecível nas análises que se seguirão, pois algumas das propostas incorporam dramaturgias performativas em eventos de vernissagem que acabam misturando-se à dramaturgia proposta pela exposição. Acreditamos que tais movimentos e transitoriedades tanto do público quanto do gesto artístico poderão ser melhor detectados nos casos analisados, onde a dramaturgia das *performances* muitas vezes influencia e reorganiza a dramaturgia de exposição.

Da mesma forma, pelo caminho também nos aproximamos do conceito de instalação, dado que tal linguagem supõe a construção de uma realidade arbitrária, criada artificialmente e instalada num lugar onde sua estranheza se dá através do contraste montado/não-montado. Tal como a composição cenográfica, para nós a instalação é construída no espaço não apenas para ser mostrada, mas sim para ser dinamizada pela intervenção das ações dos *performers*. Excluindo qualquer hierarquia do *corpus* teatral, nos aproximamos de experiências nas quais convivem procedimentos da instalação, objetuais e performáticos, junto a um teatro de atores que podem ou não assumir personagens.

---

<sup>17</sup> O termo *site* será mantido em inglês, devido a sua relação com as discussões em torno das práticas *site-specific*.

## Espaço como um todo e corporeidades integradas

Embora até hoje o imaginário popular sobre museus esteja associado à pintura, é preciso que olhemos para outras linguagens na intenção de reconhecer melhor essas estruturas. A colagem possivelmente foi a primeira das manifestações artísticas a estabelecer uma maior conexão conceitual (e material) entre o universo da obra e a concretude do mundo. O fragmento de mundo exterior – objetos reais arremessados na bidimensionalidade do quadro –, obrigou o modernismo, que até então tinha a superfície pictórica como linha dominante, a modificar o recinto da galeria para que pudesse abrigar a colagem.

Uma obra como *Merzbau*, mantida 13 anos em processo por Kurt Switters em sua própria casa, indica que a colagem foi a segunda força de remodelação da exposição: ela não só remete ao exterior como também permite que o fora invada o dentro. Mesmo que essa obra não estivesse atrelada a nenhuma galeria ou instituição, ela acabava por transformar em espaço expositivo os seis cômodos que ocupava na casa da família Switters. Colagem cubista que misturava materiais e objetos trazidos da cidade, a obra foi um misto de escultura com arquitetura que constituía um espaço similar a um cenário construtivista levado ao extremo<sup>18</sup>. Ainda que o espectador não visitasse o interior da obra – a ideia de *environment* surgiria só 40 anos mais tarde –, podemos considerar que esse foi um dos casos inaugurais de ateliê como “câmara de transformação”, ou seja, a criação da ideia de um outro lugar neste lugar.

A abertura das portas da galeria para essa infinidade de novos elementos artísticos levou a diversas intervenções que, como releituras que superavam o ilusionismo pictórico, faziam-no sem limitarem-se à moldura do quadro. Em trabalhos como os da imagem da página a seguir, a galeria passa a ser um bar, um quarto de hospital, um posto de gasolina, um quarto ou até mesmo o “verdadeiro” ateliê. Para concretizar espacialmente cenas que antes eram vistas somente *pela janela*, a galeria finalmente passa a ser concebida como uma unidade e seu espaço autorizado a representar outros lugares.

---

<sup>18</sup> Embora nos ajude brilhantemente no estudo da anatomia do cubo branco, O’Doherty se opõe a comparações entre a galeria e o teatro. Para ele, “a representação numa galeria obedece a um conjunto inteiramente diferente do da representação teatral” (2002. p. 47).



Lucas Samaras, *Quarto de dormir*. Green Gallery: Nova York, 1964.

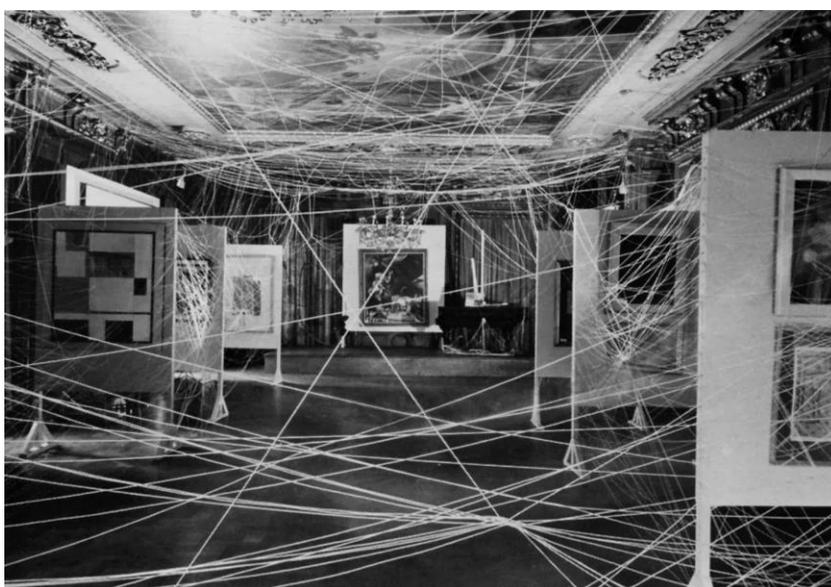
É possível estabelecermos uma equivalência entre tais obras, conhecidas como *tableau*, e a museificação do real (cotidiano) que configurou novas formas de ocupar as galerias. Algo que, de certa maneira, aproxima-se da composição cenográfica ou da marcação dos atores em cena. De acordo com ambas as noções artísticas, a plástica e a teatral, materiais e corpos são dispostos em uma composição/cena em benefício de um efeito – seja para os visitantes de um museu, para a lente de uma câmera no estúdio ou para os espectadores em um teatro.

O que antes estava dentro do quadro e depois aparecia colado a sua superfície, agora começava a tomar todo o espaço expositivo, transformando o próprio cubo branco em uma sucessão de ambientes – cenários que em certos momentos pareciam clamar por corpos que os ocupassem. Ao longo do tempo, a própria parede desses lugares foi passando de suporte passivo de pinturas retangulares para mais um dos elementos constitutivos da arte, um movimento de “autonomia da parede”. Como O’Doherty (2002, p. 80) resume, “pintar uma coisa é mergulhá-la em ilusão, e o desaparecimento da moldura transferiu essa função para o recinto da galeria”. O surgimento da colagem e as modificações impostas à ocupação da galeria podem, em última instância, ser apontados como o princípio da transmutação do não-espaço moderno para o espaço pós-moderno.

Até então, a galeria de arte havia propiciado a seus visitantes certa vivência, mas as custas de um distanciamento diante da obra. Depois de alargar os limites da arte com seus *ready-mades*, talvez tenha sido Marcel Duchamp – novamente Duchamp – um dos primeiros artistas também a ver a galeria *como um todo*. Um exemplo pontual de espaço pensado

integralmente se dá em uma intervenção do artista para a vernissagem da mostra *First papers of surrealism* (“Primeiros documentos do surrealismo”) em 1942. Ao que parece, M. Duchamp pendurou um fio contínuo de 1.610 metros por entre as obras expostas.

Além de remeter a teias de aranha e à ideia de envelhecimento, transformando o espaço expositivo em uma espécie de sótão de filme de terror, o fio ricocheteado entre as paredes e o teto também se interpõe entre o espectador e a obra. Ao ser colocado no meio dessas duas polaridades, o fio torna-se arte de nova espécie e o espectador, que antes era um grande Olho, agora precisa considerar seu corpo todo, desviar-se dos fios. Como seria ver o museu com seus olhos fechados?



Marcel Duchamp, *Milha de fio* em *Primeiros documentos do surrealismo*.  
Whitelaw Reid Maison: Nova York, 1942. Foto: John D. Schiff.

Além da instalação, relata-se também a ação de um grupo de doze crianças que, instigadas por Duchamp, jogavam bola e pulavam amarelinha por entre as obras (HOPKINS, 2014). Podemos imaginar, portanto, que provavelmente a visualização de alguns trabalhos tenha sido dificultada, fazendo com que o estatuto das obras, de certa forma, deixasse de ser o centro das atenções naquele momento. As percepções dos visitantes sobre as telas surrealistas somavam-se à desorientação e estranhamento desses espectadores enredados por fios e brincadeiras de crianças, criando novas variantes para a recepção.

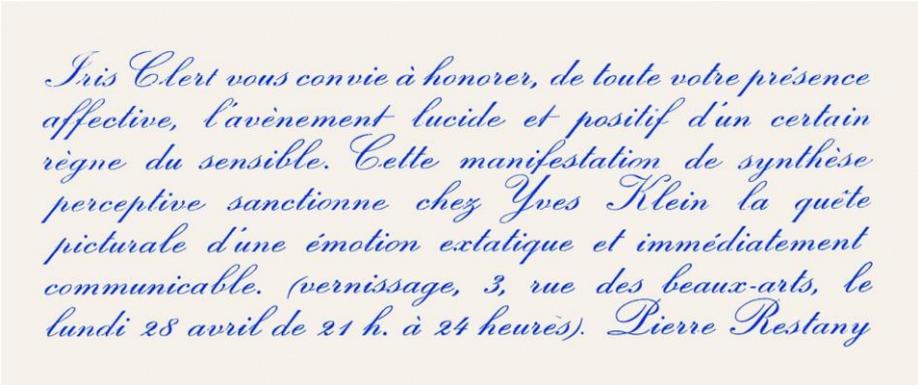
Com isso, a galeria estava sendo reconhecida como espaço possível de intervenção: caixa espacial, recipiente de ideias que tem portas e janelas como canais de sentido, o fio pendurado remetendo aos sistemas de associação. Independente de nossa leitura da intervenção, poderíamos dizer que ela conserva em sua genética uma dramaturgia de exposição formada pelas obras expostas, pelo espaço interligado através do fio e pela *performance* das crianças.

Ações como esta aos poucos passariam a ressaltar o conteúdo implícito nos espaços de arte e estabelecer uma ligação com contextos mais amplos – rua, cidade, comércio, mídia.

Nesse sentido, um daqueles acontecimentos antológicos de que temos notícia foi uma vernissagem organizada por Yves Klein na Galeria Iris Clert, no dia 28 de abril de 1958, em Paris. Em excertos escritos pelo artista na preparação da exposição, ficam perceptíveis as suas intenções de conferir um caráter oficial para o evento:

Da rua não será possível ver nada além da cor azul, por isso devo pintar as janelas com o azul do período azul do ano passado. Em frente à entrada do prédio, por onde o público terá acesso à galeria através de um corredor, vou colocar um monumental tablado coberto em tecido do mesmo tom azul escuro ultramarino. Na noite de abertura, sobre esses tablados em cada lado da entrada, Guardas Republicanos em formais uniformes presidenciais estarão posicionados. [...] Nós iremos receber o público no corredor, que mede aproximadamente 32 metros quadrados, onde um coquetel azul será servido (preparado pelo bar La Coupole em Montparnasse: gin, Cointreau, corante azul) (KLEIN, 1958)<sup>19</sup>.

Toda essa expectativa construída para nada. Digo, para *O vazio*. Foi assim que o artista nomeou sua exposição, uma vez que, na contramão dos dispositivos criados no entorno, ao adentrar o espaço interno do prédio o público deparava-se com a galeria completamente vazia. Como que limpando as impregnações das exposições precedentes, Klein havia retirado toda a mobília e dado uma nova mão de tinta branca nas paredes. Com isso, deixa a galeria completamente despida de sua roupagem – as obras de arte –, ao mesmo tempo em que simula uma grande inauguração de fachada, com direito a convites em letras manuscritas clássicas que falam sobre uma “busca pictórica de uma emoção extasiante e imediatamente comunicável”.

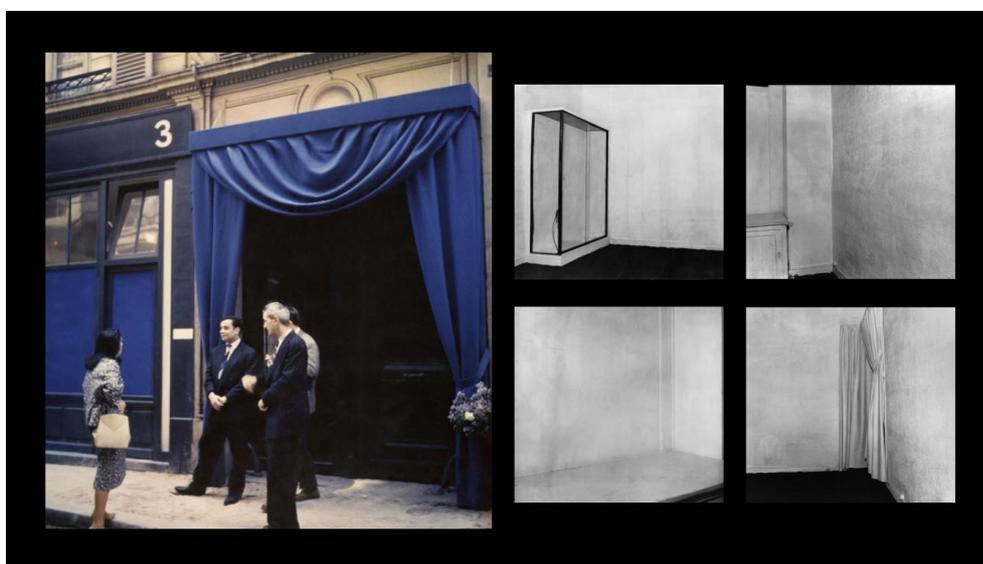


*Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable. (vernissage, 3, rue des beaux-arts, le lundi 28 avril de 21 h. à 24 heures). Pierre Restany*

Convite para a exposição *O Vazio*. Galeria Iris Clert: Paris, 1958.

<sup>19</sup> “From the street it will be impossible to see anything other than the color blue, for I shall paint the windows in the blue of last year’s blue period. In front of the building entrance, through which the public will have access to the gallery by way of the corridor, I will place a monumental dais draped in fabric of the same dark ultramarine shade of blue. On the evening of the opening, beneath this dais on each side of the entrance, Republican Guards in formal presidential dress uniforms will be stationed. [...] We shall receive the public in the corridor, which measures approximately 32 square meters, where a blue cocktail will be served (prepared by the bar of La Coupole in Montparnasse: gin, Cointreau, methylene blue)”.

Dos convites rebuscados até os coquetéis azuis servidos aos visitantes, passando pelo tecido azul pendurado na entrada, o tablado construído na calçada e a presença de “guardas”, é fácil percebermos que Klein fez uso de uma série de recursos teatrais para construir expectativa sobre uma coisa: o vazio. Há, aqui, um exemplo de criação que se estabelece através de uma dramaturgia performativa. Utilizando uma única obra – ou melhor, uma não-obra – para abranger todo o lugar com uma só ideia, o artista jogava com os pactos sociais e estéticos que cercavam a galeria e que chamavam a atenção para seus limites. “Na condição de espaço que socializa os frutos de uma consciência “radical”, a galeria é a sede das lutas pelo poder conduzidas por meio da farsa, da comédia, da ironia, da transcendência e, claro, do comércio” (O’DOHERTY, 2002, p. 106).



Yves Klein, *O Vazio*. Galeria Iris Clert: Paris, 1958.

Na arte pós-guerra do hemisfério norte começara-se, portanto, a busca por uma exploração espacial mais intensa em galerias e museus, com a chamada arte minimalista e os trabalhos *site-specific* de que falávamos. Em reflexo às rupturas provocadas por Duchamp e os dados, bem como às circunstâncias trazidas pela *popart* norte-americana, a arte dos anos sessenta buscou explicitar os bastidores dos espaços de arte e, junto a isso, as críticas ao meio. Com o respaldo das próprias instituições, esses trabalhos foram inicialmente gestados *in loco* pela primeira onda de Crítica Institucional de maneira infiltrada e insidiosa, e logo demoliram também as paredes brancas e passaram a ocupar diferentes lugares na cidade.

Essa dramaticidade do espaço de arte foi sendo questionada através de práticas radicais de ataque a atitudes e estruturas herdadas da Arte, cujo recinto da galeria é o principal símbolo. Assim, as obras dos anos 1970 tornam-se mais variadas em termos de gênero, em certo grau abandonando a pintura e escultura convencionais – em estado de esgotamento histórico – e

incorporando categorias mistas (*performance*, vídeo, harmonização de ambiente) para manifestar inquietações sobre o espaço e a percepção. É como se as paredes da galeria estivessem transformando-se em vidro e agora permitissem que se vislumbrasse o exterior daquele espaço, sua relação com a cidade. Com isso, a própria experiência artística passa a acontecer através de proposições mais temporárias.

A desconfiança ao cubo branco é uma ocorrência que poderemos observar nas obras de arte conceitual das décadas de setenta e oitenta, mas que aos poucos vão “tornando à casa”. Como explica A. Cauquelin (2005, p. 138), “a intervenção nos espaços de exposição, museus, galerias fundamentou-se, é verdade, em uma crítica socioeconômica que era, no começo, antiinstitucional, mas que teve em seguida que se recompor com a instituição”. Hoje em dia é normal que as próprias instituições avaliem-se e inserirem em seus programas práticas que discutem seu poder legitimador no contexto artístico<sup>20</sup>.

Como veremos em todos os casos, o princípio motor destas obras está na construção de expectativas sobre ideias e emoções, que em segundo momento são alteradas em benefício de certo conflito. Assim como no caso das intervenções ou instalações, essas composições configuram um tipo de arte que “deve chamar a atenção, ou não durará o tempo suficiente para ganhar conteúdo” (O’DOHERTY, 2002, p. 126), podendo serem comparadas a uma dramaturgia, como também relaciona Cauquelin:

Dramaturgia: a atividade artística intervém como dispositivo teatral. Como o termo “instalação” indica, trata-se menos de criticar o local institucional, à maneira de Buren, do que de se instalar lá por causa da ‘visibilidade’ e da integração; retornando à ilusão perspectivista, a instalação ‘abre’ um espaço de representação no qual se produzem objetos de arte (CAUQUELIN, 2005, p. 147).

A multiplicação de formas do fazer artístico vai fazer não só que esses objetos se apresentem sob novos regimes de visibilidade, mas também que os próprios corpos dos artistas também se libertem no contexto de exposição. Daí para frente, serão muitos os exemplos de trabalhos que vão intervir e reconfigurar o espaço expositivo de acordo com o conceito pensado pelos artistas: em 1961 Daniel Spoerri parodia o caráter comercial expondo e vendendo produtos recém comprados numa mercearia e assinados por ele; no ano seguinte, Ben Vautier mora e dorme na galeria One, em Londres, durante quinze dias dentro de sua *Living sculpture*

---

<sup>20</sup> Um exemplo dessa ação seria a exposição das Guerrilla Girls realizada no MASP em 2017/2018, onde uma das obras indagava: “As Mulheres precisam estar nus para entrar no Museu de Arte de São Paulo?” A obra era completada com dados: “Apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Com isso, vemos uma (possível) abertura da própria instituição ao receber e expor essa crítica, abrindo espaço para de fato repensar seus regimes de visibilidade e apresentação.

e por aí vai. Esses exemplos de ações artísticas passam a construir-se em um interessante jogo entre a teatralidade das situações propostas e a presença performativa dos artistas.

A pesquisadora Ileana Diéguez Caballero (2016, p. 27) complementa lembrando que a partir da década de sessenta “os artistas plásticos abandonaram os espaços seguros dos museus e impregnaram suas obras de recursos do representacionismo, gerando uma espécie de teatralização das artes plásticas, sendo estas ações ou execuções conhecidas como *happenings* e *performances*”. Os casos inaugurais dessa incursão dos corpos em ação que invadiram o cubo branco remontam o *dripping* de Pollock e os *happenings* de Kaprow; impregnados de um tipo de ação não-dramática, mas insinuadora do espetáculo.

A formação de Allan Kaprow era em pintura e o mesmo tinha Jackson Pollock como grande inspiração, mas podemos dizer que Kaprow transcendeu a superfície pictórica através de um novo caminho de experimentação com a performatividade, a importância do tempo, do espaço e da participação do espectador. O *happening* se caracteriza como linguagem que recebe influências muito específicas do teatro<sup>21</sup>: não há narrativa ou representação, mas sim a busca por uma conexão orgânica entre ação e *environment*.

*18 happenings in 6 parts* (“18 *happenings* em 6 partes”) é normalmente apontado como um dos primeiros *happenings* da história e conserva algumas características interessantes para se pensar na manifestação cênica em pleno campo das artes visuais. No ano de 1959, em Nova York, Kaprow dividiu a Reuben Gallery em três “salas” diferentes, separando esses espaços com plásticos semitransparentes pintados e pôsteres com colagens. A partir da execução de uma sequência de ações performativas, foram criados espécies de *environments* interativos em que o público deveria ir trocando de espaço ao final de cada parte, como explicam as indicações manuscritas por Kaprow que o público recebia.

*A performance* está dividida em seis partes. Cada parte contém três *happenings* que irão acontecer ao mesmo tempo. O início e o fim de cada um será marcado por um sino. Ao final da *performance*, duas batidas do sino serão ouvidas. Não haverá aplauso após cada parte, mas vocês poderão aplaudir depois da sexta parte, se vocês quiserem (KAPROW *apud* SCHIMMEL, 1998)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Desdobramento do dadaísmo que também se guia pela noção de não-arte, talvez seja uma profanação definir *happening* como uma peça de teatro experimental composta a partir de objetivos e intencionalidades em que elementos não-lógicos são organizados em uma estrutura de ações compartimentadas. Mas não é disso que se trata? Ações construídas no agora e fantasias derivadas da vida como forças geradoras de estruturas simbólicas e eventos que apelam para associações arquetípicas. Somado a isso, e talvez uma das principais formulações que o distingue da *performance*, no *happening* esses diferentes materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar-se do espectador, muitas vezes dependendo da participação direta deste para que a obra de fato aconteça.

<sup>22</sup> “The performance is divided into six parts. Each part contains three happenings which occur at once. The beginning and end of each will be signaled by a bell. At the end of the performance two strokes of the bell will be heard. There will be no applause after each set, but you may applaud after the sixth set if you wish”.

Embora Argan fale que “a História de Arte é uma disciplina europeia”, o exemplo de Kaprow nos situa em um panorama onde, depois da Segunda Guerra Mundial, vemos novos horizontes de experimentação em propostas artísticas se formarem no mundo ocidental. Trazendo a análise para o contexto da América Latina, é possível encontrar casos ainda mais extremos. Em 9 de outubro de 1968, por exemplo, Graciela Carnevale realizou a *Acción del Encierro* (“Ação do Trancafiamento”), como parte do Ciclo de Arte Experimental organizado pelo Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, na Argentina.

O “trancafiamento” em questão foi na verdade o ato de enclausurar o próprio público na galeria, buscando o conteúdo da obra nas reações desconhecidas dos visitantes. Assim, depois de receber o público no espaço da exposição – uma sala inteiramente vazia com as portas e janelas cobertas de pôsteres –, a artista foi embora, trancando por fora a porta da galeria. Em um contexto histórico-social de um país recém tomado pela ditadura, conta-se que, depois de mais de uma hora, os pôsteres foram arrancados e o vidro de uma das janelas foi quebrado por alguém que via o desespero dos “prisoneiros” pelo lado de fora.



Graciela Carnevale, *Ação do Trancafiamento*. Galeria Melipal: Rosário, 1968. Fotos: Carlos Militello.

O resultado dessa experiência aponta para uma cena de transgressão que a artista encorajava, mas não participava. Curiosamente, não é o público que assiste a artista executar ações simbólicas de rompimento com os sistemas de poder, mas sim a artista que incita os visitantes e observa suas ações de libertação do confinamento, uma situação corolária à repressão política de um regime autoritarista. Para B. O’Doherty (2002, p. 119), esse é um caso onde “os ocupantes da galeria vazia assumiram a condição de arte, tornaram-se objetos de arte e se rebelaram contra seu *status*. Durante uma hora houve uma transferência do objeto (onde está a arte?) para o sujeito (eu)”.

É a partir dessa interessante ideia de inversão de papéis que outras práticas também vão se desenhar nas décadas subsequentes. No Brasil, Márcia X ganhou notabilidade no Rio de Janeiro por um conjunto de ações performativas entre 1985 e 1990. Nas palavras da artista, “havia a intenção de questionar, através do humor e do estranhamento, o papel do artista e da arte na sociedade. “Tricyclage” e “Exposição de Ícones Gênero Humano” são exemplos de trabalhos em que a provocação é o elemento principal” (X, s/d.). Esse segundo trabalho mencionado por ela, apesar de levar o nome de “exposição”, também apresentava o espaço vazio, paredes brancas, sem obras de arte. Onde estariam dessa vez?

A premissa da instalação/*performance* era já sugerida no convite escrito pela artista: “Convite extensivo a artistas e habitués (marchands, críticos, galeristas, colecionadores), juntamente com representantes do fenômeno fã-clubista e público em geral, que a partir desta coletiva passarão a figurar num mesmo quadro estatístico e fotogramas de flagrante” (X *apud* BASBAUM, 2003). Na verdade, o evento acontecia em duas partes: no dia 30 de março de 1988, às 21h, galeria vazia, nenhuma obra, as pessoas se encontravam e conversavam, interagiam, conviviam embalados pelo tradicional vinho branco. O livro de assinaturas intitulado “Minha Cara Marlene” remetia a um cenário ficcional de fã clube para uma cantora de rádio dos anos 1950 com ares de decadência. Márcia X, então, aparecia com um microfone e começava a circular pela galeria do Centro Cultural Candido Mendes, interagindo com os convidados enquanto documentações fotográficas e videográficas do evento eram produzidas.



Márcia X, *Exposição de ícones gênero humano*. Centro Cultural Candido Mendes: Rio de Janeiro, 1988. Fotos: Aimberê Cesar e Maurício Ruiz.

No dia seguinte, às 15h, a exposição era novamente aberta, agora com a galeria já ocupada pelo material documental obtido na noite anterior – fotografias de Aimberê Cesar e Maurício Ruiz pelas paredes e vídeos de Alex Hamburguer em telas de televisão. Segundo Ricardo Basbaum, Marcia X elaborou uma estratégia de documentação e exibição de modo que “os próprios convidados ao vernissage fossem as obras, os ‘ícones do gênero humano’, evidenciados em sua (bio)diversidade e semelhança, vasta fauna composta por aqueles atraídos pelas situações culturais – personagens do microuniverso das artes plásticas” (BASBAUM, 2003). O artista, que diz ter estado presente nessa *performance*, completa afirmando que com esse artifício Márcia X conseguiu promover

uma desconstrução de um dos mais célebres rituais do ambiente das artes, mergulho por aspectos da estranha cerimônia de inauguração das exposições de artes plásticas. Estratégia não-passiva para neutralizar e reverter certas forças convencionais do circuito, investindo energia ativa nos processos de condução e inserção do trabalho (BASBAUM, 2003).

Quem voltou no dia seguinte encontrou a si mesmo exposto nas fotografias ou nos vídeos exibidos sem nenhuma edição. Da noite para o dia, a artista havia aproveitado o material coletado na vernissagem para repensar não só a natureza do que poderiam ser suas obras, mas também fazer com que o público fosse cúmplice disso. No próximo capítulo veremos um exemplo definitivo disso no trabalho de outra artista brasileira. É necessário antes, entretanto, conduzir nossa discussão para um movimento que ganha força no final do século XX. As paredes de vidro da instituição, que já haviam sido estilhaçadas, foram transpostas, invadidas e derrubadas em benefício de uma autocrítica que fez com que muitos trabalhos não só voltassem a ocupar as estruturas institucionais, mas também passassem a discutí-las na própria poética da arte.

## Crítica Institucional em Fraser e Fusco/Gómez-Peña

Em todos os trabalhos citados até aqui, buscamos apontar estratégias de intervenção dentro do espaço expositivo, na medida em que corpo e performatividade passaram a constituir-se obra. Segundo nossa perspectiva, provocações como essas não só foram importantes pelos empréstimos de elementos teatrais realocados para o contexto das artes visuais, como também contribuíram para a afirmação de um movimento artístico que Andrea Fraser definiu como “Crítica Institucional” – perspectiva teórica anglo-saxã que surge no final dos anos sessenta e ganha nova evidência no final dos oitenta, em trabalhos que buscavam explicitar os mecanismos institucionais e as críticas a esse meio, através de um conjunto de rupturas de dentro para fora. Como se, para além dos aspectos físicos e arquitetônicos que o *site-specific* ressaltava, a óptica da Crítica Institucional pudesse pôr em evidência as relações formadoras de *sites* sociais.

Na medida em que um *site* é compreendido como um conjunto de relações, a Crítica Institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias (FRASER, 2014, p. 2).

A transição da década de oitenta para noventa foi, assim, marcada por uma interrogação performativa sobre os valores do museu, galeria, catalogamento e recepção; um movimento frequentemente apontado como precedente à virada relacional e social da arte contemporânea. Como afirmamos em nossa introdução, alguns artistas dessa fase da Crítica Institucional fizeram uso de mecanismos cênicos e até mesmo da evocação de teatralidade/performatividade na execução de suas propostas.

Se olharmos para criações da própria Andrea Fraser, iremos encontrar em muitas delas uma variedade de registros teatrais: a conjunção entre roteiro, texto como objeto, sonoplastia, personificação, ação duracional e discursiva. Um dos exemplares mais significantes nessa abordagem foi a *performance Destaques do museu: uma visita guiada*, executada cinco vezes pela artista em fevereiro de 1989 junto ao Museu de Arte da Filadélfia.

Boa tarde... Todo mundo? Boa tarde. Meu nome é Jane Castleton e eu gostaria de dar a todos vocês as boas-vindas ao Museu de Arte da Filadélfia. Eu vou ser sua guia hoje enquanto exploramos o museu, uh, sua história e sua coleção. Nossa visita de hoje é uma excursão sobre a coleção – chamada *Destaques do Museu* –, e focaremos em algumas das salas do museu hoje, uh, as famosas salas de períodos; cafeterias, guardas-volumes, etecetera, banheiros, uh – todo mundo pode me ouvir? Se alguém

não conseguir me ouvir, não tenha vergonha, apenas me diga para falar mais alto. Está certo (FRASER, 1991, p. 106)<sup>23</sup>.

Vestindo essa personagem, a artista apresentava-se como voluntária que faria uma visita guiada para aqueles ali que estivessem interessados. Pela forma de escrita do texto, podemos notar pausas e interjeições que demonstram certo nervosismo e insegurança, um exemplo da intenção de evocar uma teatralidade desde a dramaturgia escrita. Andrea começava a *performance* no átrio do museu, apresentando o guichê de informações, a bilheteria para compra de ingressos e também a mesa para os membros associados: “Se você é um membro do museu, é claro, não tem que comprar bilhete de entrada” (*ibidem*, p. 106).

No percurso do museu, além de falar sobre as pinturas da coleção, Andrea – ou melhor, Jane Castleton – apresentava também uma discussão sobre aspectos materiais de infraestrutura do museu e da filosofia institucional. Encontrando horizontes em *lugares outros*, promovia um olhar para uma série de mecanismos do museu que poderiam passar despercebidos: o mapa do prédio, o programa de membros para associar-se à instituição, a cidade vista da janela do segundo andar, o banheiro masculino e também um bebedouro apresentado a nível de genialidade artística – em suas palavras: “Graceful, mythological, life-size...”



Andrea Fraser, *Destaques do museu: uma visita guiada*.  
Museu de Arte da Filadélfia, 1989. Foto: Adam F. Kelly e Vicent J. Massa.

<sup>23</sup> “Good afternoon, uh . . . Everyone? Good afternoon. My name is Jane Castleton, and I'd like to welcome all of you to the Philadelphia Museum of Art. I'll be your guide today as we explore the museum, uh, its history, and its collection. Our tour today is a collection tour – it's called Museum Highlights – and we'll be focusing on some of the rooms in the museum today, uh, the museum's famed period rooms; dining rooms, coat rooms, etcetera, rest rooms, uh – can everyone hear me? If you can't hear me, don't feel shy, just tell me to speak up. That's right”.

Seu monólogo era composto por uma colagem de informações históricas reais, descrições de obras, discursos em eventos do museu, dados administrativos e de políticas públicas, enfim, a rede de pensamentos que atravessam tal espaço da cidade. Formado a partir das várias relações constitutivas do museu, o texto de Fraser torna-se uma espécie de “discurso do lugar” e o resultado dessa dramaturgia formada por uma incoerente e não-localizável constelação de mensagens (muitas delas tiradas de publicações oficiais do próprio museu) que não entregavam qualquer narrativa ao espectador, mas que subvertiam seu olhar ao chamar a atenção para as entranhas da instituição.

Frases como “A tarefa do museu poderia ser descrita como uma distinção contínua, consciente e resoluta entre qualidade e mediocridade” ou “Se nós não temos arte em uma cidade, ou lugares bonitos na cidade, nós não podemos esperar atrair visitantes”, frutos da pesquisa da artista sobre tais documentos, ressoam como crítica justamente por proporem uma visão positivista do museu. Reproduzindo esses discursos “da casa”, Andrea incorpora e habita o papel institucional que pretende criticar. Com sua máscara de guia de visitação, encarna exatamente a faceta com a qual não concorda: o lado didático e pedante de alguém com uma visão restrita sobre o papel do museu na sociedade e seus meios de contato com o público.

A suposta seriedade dessas informações e o tom grave de Jane Castleton entram em colisão com a ironia e aleatoriedade de seus comentários. Em certo momento, por exemplo, ela aponta para a placa de “saída” acima de uma porta e usa o texto de descrição dado a uma pintura no catálogo de uma exposição: “Firme em sua pintura, delicada em cor e textura, essa imagem é um brilhante exemplo de uma forma brilhante” (FRASER, 1991, p. 115). Perto do fim da *performance*, apresentando a lojinha de compras do museu, ela declara que por determinada quantia o cliente poderia dar um nome para aquele espaço:

Você sabe, eu gostaria de nomear o espaço, porque, se eu tivesse \$ 750,000 eu daria para essa loja o nome de, um... Andrea. Andrea é um nome tão bom.

*Jane caminha alguns passos abaixo no corredor e pára novamente para se dirigir ao grupo:*

Essa é nossa loja do museu, Andrea, nomeada em 1989 pela Sra. John P. Castleton, guia por uma vez e eterna apreciadora da arte (FRASER, 1991, p. 120)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> “You know, I'd like to name a space, why, if I had \$750,000 I would name this shop, um... Andrea. Andrea is such a nice name. *Jane walks a few feet further down the corridor and stops again to address the group:* This is our Museum Shop, Andrea, named in 1989 by Mrs. John P. Castleton, a onetime museum guide and eternal art appreciator”.

Ao longo do trajeto de sua *performance* fica evidente, então, uma paródia do formato, jogando com expectativas e a confiança do público, mas permanecendo perto o suficiente de convenções que a tornassem confusamente convincente. Ao misturar informações reais com citações absurdas, A. Fraser expôs diferentes níveis de pensamento e discurso institucional através de uma “dramaturgia de desvelamento” (usando um termo de Patricia Falguières<sup>25</sup>).

Mesmo que sua atuação se dê com proximidade física dos espectadores, o excesso de descrição frente a algumas peças, usando trechos de textos que não haviam sido feitos para aquilo, opera como um tipo de distanciamento. A justaposição dissonante de textos, objetos e eloquência rompe com as relações naturalizadas do museu e confunde o público frente ao discurso de Jane, no qual “a expressão completa do desejo é transmitida ao mesmo tempo em que suscita dúvidas. É nessa estilização intencional de crença e desconfiança, aspiração e resistência, que ‘uma nova técnica de atuação’ poderia teatralizar a prática da crítica institucional” (JACKSON, 2011, p. 120)<sup>26</sup>.

Por essa aproximação com um registro de atuação que busca desenvolver uma crítica a partir da teatralidade, a pesquisadora Shannon Jackson vê na ação de Fraser aspectos de um distanciamento brechtiano, definindo a representação estilizada de Jane Castleton como uma espécie de *gestus* do ato de mostrar. Em consonância com as proposições de Bertold Brecht, aqui o “mostrar” aparece mais do que o “ser”, dando uma dimensão historicizada para aquela figura e fazendo com que a mesma personificasse o contexto que a produziu.

Colocar Fraser dentro de uma estrutura brechtiana não é apenas postular uma influência (Fraser leu bastante Brecht ao longo de sua carreira), mas também observar o que acontece quando a experimentação sócio-política contemporânea em uma mídia se vê trabalhando com a tradição de experimentação política de outra (JACKSON, 2011, p. 121)<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> “Para além de suas determinações arquitetônicas, o espaço cênico da arte logo absorveu todo um conjunto de implicações econômicas e políticas que os artistas se propuseram a implantar, em uma verdadeira dramaturgia de desvelamento. A crítica institucional ou a arte “contextual” derivam dessa expansão virtualmente ilimitada. Mas por muitos anos, algum superego puritano nos proibiu de reconhecer sua teatralidade original” (FALGUIÈRES, *apud* JACKSON, 2011, p. 104). / “Beyond its architectural determinations, the scenic space of art soon absorbed a whole set of economic and political implications that artists set about deploying in a veritable dramaturgy of unveiling. Institutional critique or “contextual” art derived from this virtually unlimited expansion. But for many years, some Puritan superego forbade us from recognizing its original theatricality”.

<sup>26</sup> “[...] the full-throated expression of desire is felt at the same moment that it elicits doubt. It is in this sentient stylization of belief and distrust, aspiration and resistance, that ‘a new technique of acting’ could teatrilize the practise of institutional critique”.

<sup>27</sup> “To place Fraser within a Brechtian frame is not only to posit influence (Fraser has read a great deal of Brecht throughout her career) but also to notice what comes forward when contemporary socio-political experimentation in one medium finds itself working in a tradition of socio-political experimentation in another medium”.

A dramaturgia escrita e a versão filmada da *performance* indicam que não se tratava de uma personagem com profundidade individual, mas sim uma *persona* como que formada das paredes do museu: “Oh, eu conheci a felicidade, intensa felicidade, requintada felicidade, aqui no museu, junto a estes azulejos, ou do outro lado da sala ou, ou aqui, entre as duas salas. É ótimo se sentir viva. Eu gostaria de viver como uma obra de arte” (FRASER, 1991, p. 121)<sup>28</sup>. E embora sua ação fosse sobre o museu enquanto instituição, não é difícil perceber que a artista conseguiu, de fato, também se tornar um “objeto”, uma peça desse museu.

*Destaques do museu* nos mostra como o terreno da *performance* acabou retornando ao real como fabricação do político para mostrá-lo como algo necessariamente ligado ao indivíduo, pois “contrariamente à imagem de um sujeito essencialmente pulsional que era o da performance dos anos 1970, a [performance] dos anos 1990 substitui a imagem de um sujeito que se recusa a eliminar as tensões entre seu eu e a história, entre a política e a estética, reinstituindo as complexidades de enunciação” (FÉRAL, 2015, p. 182). O trabalho de Fraser segue essa direção no momento em que os absurdos de sua personagem passam a incomodar preceitos já encrostados em documentos, paredes e carpetes do Museu de Arte da Filadélfia ao longo de 80 anos. O texto com que acaba sua ação deixa suas intenções ainda mais evidentes:

Não vamos falar apenas sobre arte. Porque finalmente, o propósito do museu não é apenas desenvolver uma apreciação da arte, mas desenvolver uma apreciação de valores... [...] Aqui... Por aqui, entre...

*Jane volta rapidamente para o corredor com os telefones, guarda-volumes, banheiros, galeria de vendas e de aluguel, etcetera. Ela se move pelo corredor, gesticulando para essas coisas como se falasse com elas:*

... aqui, a capacidade de distinguir entre um guarda-volumes e um banheiro, entre uma pintura e um telefone, um guarda e um guia; a capacidade de distinguir entre você e um bebedouro, entre o que é diferente e o que é melhor e objetos que estão dentro e aqueles que estão do lado de fora; a capacidade de distinguir entre seus direitos e desejos, entre o que é bom para você e o que é bom para a sociedade.

Bem, esse é o fim da nossa visita por hoje. Obrigada por terem me acompanhado e tenham um ótimo dia (FRASER, 1991, p. 122)<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> “Oh, I've known happiness; intense happiness, exquisite happiness, here in the museum, beside these tiles, or across the room from those or, or over there, between these two. It's nice to feel alive. I'd like to live like an art object. Wouldn't it be nice to live like an art object...”

<sup>29</sup> “Let's not just talk about art. Because finally, the museum's purpose is not just to develop an appreciation of art, but to develop an appreciation of values... Here... Over here, between... *Jane walks quickly back into the corridor with the telephones, coat room, rest rooms, Art Sales and Rental Gallery, etcetera. She moves around the corridor, gesturing to these things as she refers to them: ...here, the ability to distinguish between a coat room and a rest room, between a painting and a telephone, a guard and a guide; the ability to distinguish between yourself and a drinking fountain, between what is different and what is better and objects that are inside and those that are outside; the ability to distinguish between your rights and your wants, between what is good for you and what is good for society. Well. That's the end of our tour for today. Thank you for joining me, and have a nice day.*”

Esse talvez seja o momento em que a fala da personagem Jane Castleton mais se aproxime dos pensamentos da artista Andrea Fraser, como que um grito de consciência antes que a *performance* chegue ao fim. Sua intenção de expor o *aparatus* institucional do qual a categoria Arte depende é perceptível ao longo de todo o trajeto, mas é nas palavras finais que a artista nos indica que talvez a questão central resida justamente na relação entre *o que está dentro e o que está fora da instituição*. Sejam obras ou seres humanos. Ou ambos, convertidos em uma só coisa, como veremos a seguir.

Afinal, com que frequência questionamos a autenticidade de informações produzidas em museus e outras instituições associadas à formação de conhecimento em arte? Essa é uma pergunta bastante provocativa, pois normalmente uma das premissas fundamentais do espaço institucional é justamente essa: a suposta legitimidade artística do que está ali apresentado.

Evidentemente, a autonomia de campo está assegurada pelos sistemas da arte e é, de fato, construída graças ao trabalho sério de diversos profissionais, como curadores, críticos, *marchands*.... Mas às vezes a aura de verdade que recai sobre as obras também pode ser aproveitada como condição para criarem-se falsas realidades, informações inventadas que serão reconhecidas como reais graças ao espaço e evento em que estão inseridas. Do lado de fora do cubo branco, já transbordando suas paredes, vamos encontrar um interessante exemplo dessa estratégia em uma *performance* de Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña<sup>30</sup> realizada nos anos de 1992 e 1993.

Aproveitando-se do convite da Bienal Edge e da celebração do quicentenário da chegada de Cristovão Colombo às Américas, a dupla de artistas criou uma *performance site-specific* para a Plaza de Colón para comemorar o “descobrimento” feito pelo navegador em 1492. *Dois ameríndios desconhecidos visitam Madrid* foi concebida em forma de comentário satírico sobre o passado: uma jaula dourada foi posta no centro da praça e, caracterizados de habitantes de uma ilha inventada, Coco e Guillermo foram expostos como selvagens voluntariamente trazidos de um lugar ainda intocado pela civilização ocidental.

Tratando-se de primitivos pós-modernos, o roteiro de ações da dupla buscava perverter ações cotidianas do homem ocidental civilizado repetidas como tarefas rituais – ver televisão, digitar no computador, confeccionar bonecas para vodu, beber Coca-Cola, levantar pesos; em

---

<sup>30</sup> C. Fusco uma artista interdisciplinar de Nova York, de origem cubana. G. Gómez Peña um artista mexicano que constantemente aborda tensões fronteiriças entre México e Estados Unidos. Ambos podem ser apontados como artistas performáticos que se ocuparam de questões sobre identidades culturais na contemporaneidade, por diversas vezes trabalhando em parceria.

uma *performance* interativa que pretendia focar menos no que Coco e Guillermo faziam e mais em como as pessoas interagiam com eles e interpretavam suas ações.

Eu tenho que admitir que gostava de ficar assistindo as pessoas do outro lado das grades. Quanto mais nos apresentávamos, mais eu me concentrava na plateia, enquanto tentava fingir a completa perplexidade de um estranho. Embora eu adorasse a intencional não-teatralidade desse trabalho, tornei-me cada vez consciente de como o envolvimento em certas atividades podia desencadear reações do público e atuava dessa forma para testar nossos espectadores (FUSCO, 1994, p. 163)<sup>31</sup>.

Como já dissemos, quando olhamos a obra, a obra nos olha de volta. No caso dessa *performance*, temos acesso a esse olhar da obra exposta através dos relatos da própria *performer* em um artigo chamado *The other history of intercultural performance* (“A outra história da *performance* intercultural”). Como mostram os relatos, a ação desempenhada por ela e Gómez-Peña se estabelecia através de um silêncio eloquente, onde as coisas não estavam ditas, mas sim instauradas por meio de uma atmosfera de choque entre colonialismo e primitivismo. Naturalmente, havia mais uma camada aí: aquela era a mesma praça na qual Colombo retornara em 1493 com um grupo de indígenas caribenhos, dentre os quais um foi deixado para exposição na Corte Espanhola durante dois anos, até morrer de tristeza.

Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña estavam intrigados justamente quanto ao legado dessas exposições de pessoas levadas da África, Américas ou Ásia frente a uma audiência branca europeia ou norte-americana, prática inaugurada por Colombo que depois viraria um hábito em zoológicos, museus, feiras, circos e *freak shows*.

As exibições também davam crédito a uma visão supremacista branca ao representar pessoas e culturas não-brancas como necessitadas de disciplina, civilização e indústria. Essas exibições não apenas reforçavam estereótipos do “primitivo” como também serviram para impor um senso de unidade racial branca entre europeus e norte-americanos (FUSCO, 1994, p. 148)<sup>32</sup>.

O diferente é entendido como inferior *a priori*, como objeto a ser observado e indagado. Em sua crítica a esse trabalho, Diana Taylor reconhece que as relações colonizador-primitivo

---

<sup>31</sup> “I have to admit that I liked watching people on the other side of the bars. The more we performed, the more I concentrated on the audience, while trying to feign the complete bewilderment of an outsider. Although I loved the intentional nontheatricality of this work, I became increasingly aware of how engaging in certain activities can trigger audience reactions, and acted on that realization to test our spectators”.

<sup>32</sup> “The exhibits also gave credence to white supremacist worldviews by representing nonwhite peoples and cultures as being in need of discipline, civilization, and industry. Not only did these exhibits reinforce stereotypes of “the primitive” but they served to enforce a sense of racial unity as whites among Europeans and North Americans”.

estão imbuídas de uma teatralidade latente, bem como as trocas coloniais nesses cenários. “Por ‘teatralidade’ eu me refiro a estruturas estéticas, políticas e discursivas dentro das quais os personagens estão posicionados e desempenham seus papéis prescritos” (TAYLOR, 1998, p. 161)<sup>33</sup>. Ao contrário de uma abordagem talvez mais naturalista e transparente da identidade dos ameríndios, Coco e Guillermo buscaram uma artificialidade teatral para tais figuras – um conjunto de decisões que nem por isso gerou o olhar perceptivo da teatralidade nos espectadores, os quais não identificaram a ficção/ironia/deboche da obra e fixaram a ação na esfera do real, reagindo das mais variadas formas perante a situação.

Alguns espectadores sentiram-se ofendidos, outros tristes e confusos. A verdade é que o desconforto da situação dessa *performance* não abria espaço para que o visitante fugisse para nenhum lugar. Ela instaurava o desconforto através de uma situação historicamente amparada, para então fazer com que as relações interpessoais e suas múltiplas simultaneidades fossem o verdadeiro foco da obra. Propostas como essa são capazes de formar microcomunidades relacionais através de experiências artísticas – como é o caso de latinos americanos ou indígenas que viram a *performance* e prontamente entenderam seu discurso, um grupo de pessoas ligados por percepções e sentimentos parecidos perante aquele quadro. *Dois ameríndios desconhecidos visitam...* nos dá indícios da estética relacional que Nicolas Bourriaud identifica na arte a partir dos anos 1990 e sobre a qual falaremos no próximo capítulo.

Como a *performance* tinha uma duração dilatada, em alguns casos sendo apresentada por três dias consecutivos, a dupla de artistas era auxiliada pelos papéis volantes dos “guardas do zoológico”, atores que davam informações sobre os espécimes exibidos e serviam como uma espécie de ponte de conexão entre espectadores e *performers*. Além de apresentar e explicar um pouco sobre a origem daquelas figuras que não falavam a língua do “homem branco”, os guardas da jaula também eram responsáveis por tirar fotos do público com os ameríndios, alimentar os artistas, levá-los ao banheiro em uma coleira, etc.

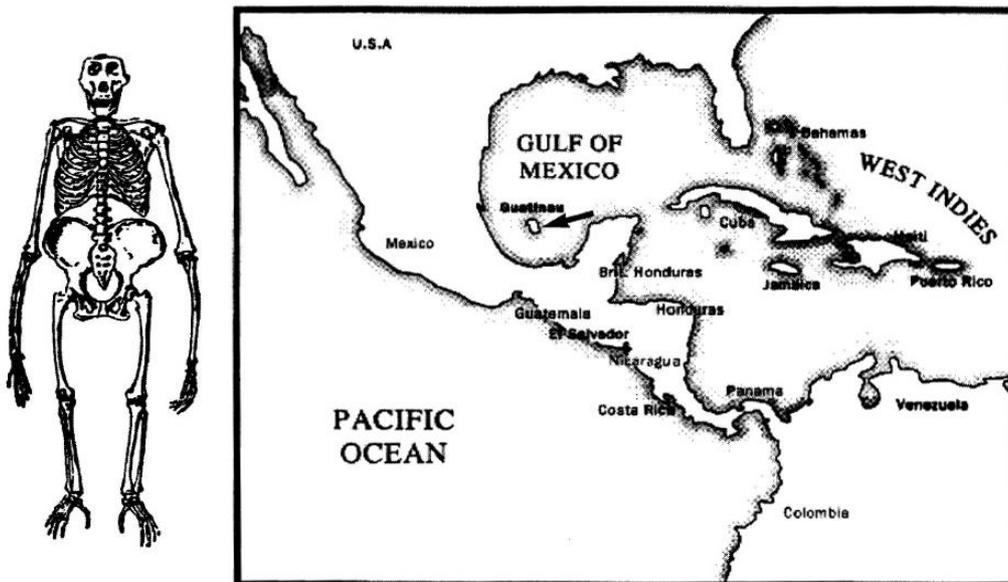
Juntamente à presença teatral dos guardas, também é evocado um mecanismo institucional que confere dimensão histórica ao experimento social: painéis informativos que destacavam casos reais de exibição de ditos não-civilizados na Europa e nos Estados Unidos, juntamente com um mapa falso do Golfo do México localizando geograficamente a fictícia ilha de Guatínuau.

Essa experiência nos é cara pois concatena campos que acreditamos estarem associados: uma dramaturgia da *performance* que flerta com a teatralidade, ao mesmo tempo em se

---

<sup>33</sup> “By ‘theatricality’ refer to the aesthetic, political and perspectival structures within which the characters are positioned and perform their prescribed roles”.

aproveita de recursos museológicos para constituir uma dramaturgia sobre o que está exposto. Em diálogo com os mecanismos dos museus históricos e de arte pelos quais a *performance* transitou, Fusco e Gómez-Peña souberam usar do didatismo desses recursos para vender suas ficções. Através das placas informativas estavam resgatando um elemento crucial das exposições etnográficas de pessoas, oferecendo não apenas o entretenimento e contemplação estética como também uma análise (pseudo) científica.



São uma raça jovial e brincalhona, com um carinho genuíno pelos escombros da cultura popular industrializada ocidental. Antigamente, no entanto, cometeram frequentes ataques a navios espanhóis, disfarçados de piratas britânicos, de onde vem sua familiaridade com a cultura europeia. Só recentemente que guatinauis contemporâneos começaram a viajar para fora de sua ilha.

Os espécimes masculino e feminino aqui em exibição são representantes da tribo dominante de sua ilha [...] O macho pesa setenta e dois quilos, mede 1,77 metros e tem aproximadamente trinta e sete anos de idade. Ele gosta de comida apimentada, burrito e Coca-Cola Diet, e sua marca favorita de cigarros é Marlboro. Sua frequente calma na jaula leva os especialistas a acreditar que ele era um líder político em sua ilha (FUSCO, 1994, p. 164)<sup>34</sup>.

A dupla se eximia de desenvolver um senso de individualidade ou uma relação entre os dois; o casal praticamente nem se olhava. Em contramão, procuraram objetificar seus corpos através do estudo sobre uma série de gestos estereotípicos de nativos expostos ao longo da história, buscando referências não só na história como também na literatura, fotografia e

<sup>34</sup> “They are a jovial and playful race, with a genuine affection for the debris of Western industrialized popular cultur. In former times, however, they committed frequent raids on Spanish ships, disguised as British pirates, whence comes their familiarity with European culture. Contemporary Guatinauis have only recently begun to travel outside their island. The male and female specimens here on display are representatives of the dominant tribe from their island [...] The male weighs seventy-two kilos, measures 1.77 meters, and is approximately thirty-seven years of age. He likes spicy food, burritos, and Diet Coke, and his favorite cigarette brand is Marlboro. His frequent pacing in the cage leads experts to believe that he was a political leader on his island”.

cinema. “O objetivo da *performance* foi o de sublinhar, em vez de normalizar, a teatralidade do colonialismo” (TAYLOR, 1998, p. 161), para isso fazendo uso de elementos “primitivos” presentes no imaginário coletivo.

O gosto por esse exibicionismo estimulado pela cultura de massa foi incorporado na figura dos ameríndios contemporâneos, pois dizia-se que estavam ali trancados voluntariamente. Mas essa *performance*, pensada como essa série de ações satíricas dos artistas se fazendo passar por selvagens, acabou surpreendendo os próprios criadores ao ser tomada como real por muitos. “Algumas pessoas levaram à sério e acreditaram que nós éramos a coisa real. Quando performamos em lugares como o Museu Nacional de História Natural [...], ou no Museu Field em Chicago, essa tendência foi intensificada pelo tipo de instituição em que o trabalho foi apresentado” (FUSCO, 2000, p. 107)<sup>35</sup>. A artista conta que foi só ao testemunharem a dificuldade dos espectadores em perceber a teatralidade de toda a situação que Guillermo e ela tiveram dimensão do quanto o público estava involuntariamente ocupado em manter determinada fantasia colonialista.

Nitidamente, o fato de algumas das apresentações terem sido realizadas junto a museus científicos ajudou ainda mais os espectadores a tomar a situação como algo credível e até justificável. O “casal na jaula”<sup>36</sup> se aparenta em alguns aspectos com o teatro – Coco e Guillermo tem um figurino, um cenário, espectadores –, ao mesmo tempo em que a ação se aproveita de um texto performativo para provocar o público e jogar para o mesmo a responsabilidade pelo andamento da obra. Ligando o racismo (ainda) implícito nas sociedades coloniais com o evidente interesse pelo exótico, estavam ressuscitando as memórias da violência colonial na América, tão estrategicamente borradas da história da cultura dominante.

---

<sup>35</sup> “Some people took it seriously and believed that we were the real thing. When we performed in places like the Museum of Natural History and the Smithsonian, or the Field Museum in Chicago, this tendency was intensified by the institutional framework in which the work was presented”.

<sup>36</sup> A *performance* foi filmada e compilada em um vídeo documental, realizado por Coco Fusco em parceria com Paula Heredia, intitulado *The couple in the cage: a guatinaui odyssey* (O casal na jaula: uma odisseia Guatinaui).



Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña. *Dois ameríndios desconhecidos visitam Madrid*. Praça de Colombo, 1992. Foto: Nancy Lyttle.

Para Fusco, as experiências dela e Gómez-Peña na jaula sugeriam que, mesmo que a ideia de América como sistema colonial fosse encarada com resistência pelos pretensos ideais democráticos atuais, a reação do público mostrava que os papéis de colonizadores estavam efetivamente internalizados na maioria da população. Tanto que muitos literalmente compraram aquilo como verdade, já que a *performance* incluía uma caixa de doações em frente à gaiola onde o público podia comprar “números” dos guatinais expostos (tirar Polaroids com os ameríndios, ouvir uma história contada por Guillermo no idioma próprio daquele povo ou apreciar uma dança típica feita por Coco – as ações variavam a cada vez que a *performance* era executada).

A jaula tornou-se uma tela em branco na qual o público projetava suas fantasias sobre quem e o que nós éramos. Como assumimos o papel estereotipado de selvagem domesticado, muitos membros do público sentiram-se no direito de assumir o papel de colonizador, unicamente para acabar sentindo-se desconfortáveis com as consequências do jogo (FUSCO, 1994, p. 152)<sup>37</sup>.

Quando algo assim acontece, é usual que muitas das críticas conservadoras prefiram ignorar a reação do público e voltem-se para a ética dos artistas, dissimuladores que quebram a aura de verdade do museu e traem a confiança do público. O que Coco Fusco alega ser confuso

---

<sup>37</sup> “The cage became a blank screen onto which audiences projected their fantasies of who and what we are. As we assumed the stereotypical role of the domesticated savage, many audience members felt entitled to assume the role of the colonizer, only to end themselves uncomfortable with the implications of the game”.

de entender é como foi difícil para o público perceber essa *performance* como interativa, quase como se houvessem se esquecido do desenvolvimento histórico da *performance site-specific* que precedeu a teatralização da *performance art* durante os anos 1980.

Muitos visitantes ficaram ultrajados com os museus que haviam permitido que a *performance* fosse encenada dentro de paredes institucionais dedicadas à “ciência” e à “verdade”. Alguns representantes institucionais<sup>38</sup> também responderam à obra com indignação moral, vendo a instalação como uma subversão desonesta das reais responsabilidades educacionais do museu, algo ofensivo ao público e impróprio para as crianças. C. Fusco sinaliza que os próprios críticos, artistas e pessoas do meio da arte também se mostravam preocupadas com implicações morais e com a desinformação do público. Envolta em tantas polêmicas, além de toda a questão intercultural, a ação acabou sendo disparadora de discussões internas possíveis sobre a extensão da autocritica que museus poderiam exercer mais abertamente.

Nesse caso, a Crítica Institucional partia muito mais dos olhos do público do que especificamente dos artistas, pois não era intenção declarada criticar as instituições em si. Da mesma forma, trabalhos como este tem influenciado instituições a se abrirem para tal “escavação” sobre problemas históricos, pois literalmente exibem a vontade do museu em lidar com tensões políticas que permanecem não-evocadas e mostram como a instituição pode adotar a Crítica Institucional como prática legitimadora. Talvez *Dois ameríndios...* seja uma *performance* icônica justamente por ter sido indigesta até mesmo para os representantes de museus e críticos de arte, afinal ao mesmo tempo que é legal você reconhecer os erros do passado, é totalmente diferente apoiar arte que explicita o racismo no presente.

Em 1993, a *performance* foi repetida em Nova York, na vernissagem da Bienal Whitney, com um diferencial: ali o trabalho estava sendo declaradamente exibido como uma peça de arte. E o que mudou? Bem, com a preocupação de autenticidade sendo dissipada, a atenção voltou-se com questões éticas e poéticas da obra. Em uma reunião anterior à bienal, por exemplo, os curadores foram questionados por frequentadores e financiadores do museu sobre rumores de que haveriam “pessoas nuas gritando obscenidades em uma gaiola” na noite de abertura.

Curiosamente, também notou-se que mesmo aqueles que reconheciam a performatividade da obra pareciam bastante à vontade em assumir tal ficção – como é exemplo

---

<sup>38</sup> À medida que a *performance* ia de um espaço público para um espaço como o museu de história natural, notava-se o aumento da intervenção de representantes institucionais capazes até de corrigir a recepção do público de maneira didática, como quando membros da equipe dos museus de Sidney e Chicago interviram junto a um grande grupo de turistas japoneses que parecia estar acreditando na situação, temendo que os mesmos voltassem para casa com uma imagem negativa da instituição.

o senhor que disse a um dos guardas que lembrava de ter ouvido falar sobre a ilha de Guatinau no National Geographic. Apesar do choque inicial de chegar em uma vernissage e encontrar seres enjaulados, os visitantes logo demonstraram familiaridade com o cenário aludido e começaram a pagar para que a dupla de artistas executasse tarefas completamente absurdas e humilhantes, como relata a artista.

Um homem de meia-idade que compareceu à abertura da Bienal Whitney, acompanhado de sua esposa elegantemente vestida, insistia em me alimentar com uma banana. O guarda do zoológico lhe disse que ele teria que pagar 10 dólares para fazer isso, o que ele prontamente pagou, insistindo que ele fosse fotografado no ato (FUSCO, 1994, p. 154)<sup>39</sup>.

Fusco também chama a atenção para um elemento diferencial daquela situação de abertura de bienal, classificando o público como “muito bêbado, maluco e animado”. Segundo a *performer*, os visitantes passaram a tratá-los como atores que haviam sido contratados pelo artista da obra para estarem ali executando espécies de improvisações com aqueles personagens.

Utilizamos o exemplo de *Dois ameríndios desconhecidos visitam...* não exatamente com a intenção de nos aprofundarmos em questões envolvendo o interculturalismo, mas sim por tratar-se de uma obra onde ocorre a evidenciação (e deformação) de máscaras sociais em espaços institucionais como museus e galerias. Lendo os relatos de Coco Fusco e analisando os registros videográficos, podemos perceber que o sentimento de superioridade colonial se manteve e talvez tenha até se intensificado na vernissage, nas mãos de uma elite entendida de arte que não viu limites na execução de ações de submissão tanto dos “personagens ameríndios” como da própria condição performativa de Coco e Guillermo.

Podemos perceber que, se por um lado o espaço expositivo de arte distancia a *performance* da esfera do real, ao mesmo tempo a insere em um sistema que possui suas próprias implicações. Uma vez que o espectador sabe que aqueles não são “dois índios de verdade”, se põe a analisar a qualidade do trabalho dos que se fazem passar por eles. As ideias de ficção e encenação autorizam um olhar mais crítico e minucioso sobre a obra – mirada nem sempre possibilitada pela perplexidade frente ao real –, como quando um grupo de mulheres mais velhas começou a debater sobre a falta de verossimilhança da pele clara demais dos artistas, uma delas dizendo que a *performance* só faria sentido se eles fossem “realmente pretos”.

---

<sup>39</sup> “A middle-aged man who attended the Whitney Biennial opening with his elegantly dressed wife insisting on feeding me a banana. The zoo guard told him he would have to pay \$10 to do so, which he quickly paid, insisting that he be photographed in the act”.

É significativo que tanto a *performance* de Andrea Fraser quanto a de Coco Fusco/Guillermo Gómez-Peña tenham ocorrido quase no mesmo ano: embora sua lógica funcione de maneira diversa, as inversões propostas parecem seguir o mesmo caminho de Crítica Institucional: Fraser abordando os discursos da instituição, Fusco/Gómez-Peña aproveitando-se desse território para analisar as reações dos espectadores. D. Taylor, inclusive, observa certa falta de ética na maneira como o documentário *The couple in the cage* retrata o público e suas opiniões induzidas pela situação. Mas e se esse curta-metragem fosse exatamente sobre isso? Sobre mostrar como essas pessoas, cada uma tendo seus parâmetros de aceitação ou não daquela situação, lidavam com as configurações da obra.

É nesse ponto que precisamos voltar aos pensamentos de Fraser, quando nos lembra que a própria ideia de “instituição” é ambivalente e não pode ceder à tentação de ver tudo como algo fundamentalmente social – algo que está “lá fora”, separado de nós. A partir de sua leitura sobre os trabalhos de Michael Asher, ela defende que:

[...] a instituição de arte não é só “institucionalizada” em organizações como museus e objetificada em obras de arte. Também é internalizada e incorporada nas pessoas. É internalizada em competências, modelos conceituais e modos de percepção que nos permitem produzir, escrever e entender a arte ou simplesmente reconhecer arte como arte, seja no papel de artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, comerciantes, colecionadores ou visitantes do museu” (FRASER, 2005, p. 103)<sup>40</sup>.

Em outras palavras, *as instituições somos nós*, pois o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós. A questão passa a ser que tipo de instituições somos, que valores institucionalizamos, que formas práticas reconhecemos. Pelo motivo da instituição de arte ser internalizada, incorporada e representada por indivíduos, a Crítica Institucional pede que repensemos, em primeiro lugar, a nós mesmos.

Como pudemos perceber nos dois exemplos, esse movimento estabelece um diálogo promissor com a linguagem da *performance art*, uma vez que a mesma passou a configurar lugar privilegiado para refletir sobre a individualização característica da sociedade contemporânea – a emergência de individualismos e/ou nacionalismos que afirmaram a diferença dos sujeitos, dos grupos, dos países, uns em relação aos outros. Trabalhos como *Destaques do museu e Dois ameríndios...* mostram que a *performance* passou a acentuar uma “experiência pessoal dotada de toda carga emocional outrora ausente das *performances* dos

---

<sup>40</sup> “[...] the institution of art is not only “institutionalized” in organizations like museums and objectified in art objects. It is also internalized and embodied in people. It is internalized in the competencies, conceptual models, and modes of perception that allow us to produce, write about, and understand art, or simply to recognize art as art whether as artists, critics, curators, art historians, dealers, collectors, or museum visitors”.

anos 1970. O lado pessoal não é mais apenas político, tornou-se essencial. Surge uma institucionalização da expressão de si” (FÉRAL, 2015, p. 185).

Sob essa perspectiva, a *performance* de Fusco e Gómez-Peña utilizou a moldura institucional para revelar as micro-instituições de cada espectador e documentar algumas dessas reações (a obra, ao menos sua versão fílmica, se firma em grande parte na recepção do público). Por tratar-se de um recorte, que como todo recorte carrega uma série de escolhas e nunca é neutro ou inocente, a versão filmada está longe de ser uma simples documentação do que foi performado: ela enfoca justamente como aquilo que foi performado ressoou em cada instituição, ou seja, em cada espectador.

Outras ações posteriores da carreira de Fraser também enveredam por essa direção, buscando uma espécie de “*site-specific* psicoanalítico” ao pensar as relações institucionais tanto sob a óptica social e econômica como também explorando sua dimensão subjetiva. Em trabalhos como *May I Help You?* (1991), seis atores narravam suas diferentes perspectivas sobre o espaço expositivo (do conhecedor à pessoa que se sente excluída daquele tipo de ambiente cultural), mapeando um conjunto de posições sociais, bem como performando sobre as relações entre tais percepções. Já em *Little Frank and His Carp* (2001), a artista se colocou na posição de visitante do Guggenheim Bilbao: ouvindo e reagindo ao audio-guia oficial da instituição com devoção e fervor, acabava literalmente atraída pela “sensualidade poderosa” das curvas arquitetônicas do museu e gerava uma cena inesperada<sup>41</sup>.

Com a virada do século, vai tornando-se mais usual que as próprias instituições passem a avaliar-se e aderir práticas que tem a contradição da autocrítica como elemento constituinte de suas políticas. Nesse sentido, mais do que trabalhos que perturbam a lógica de funcionamento do próprio sistema, tornam-se importantes ações que possibilitem o repensar os indivíduos. Esse olhar para nosso próprio interior caminha no mesmo sentido que a arte das últimas três décadas, uma parte dela voltada para o real, na qual o artista passa a ser criador de “focos mutantes de subjetivação” (BOURRIAUD, 2009, p. 138). Da mesma forma, ao invés de tentar imaginar utopias, o pensamento artístico contemporâneo procura espaços concretos onde as obras são tanto resultado das relações humanas como também produtoras de relações. Dado que já temos um maior entendimento sobre o espaço em que isso acontece, é chegada a hora de vermos que relações sociais são essas e em que circunstâncias elas ocorrem.

---

<sup>41</sup> O registro dessa *performance* se encontra em fácil acesso no Youtube.

## **II. EVENTO**

## **A dimensão social da vernissagem: algumas reflexões sobre performance cultural, sociedade dos figurantes e estado de encontro**

Após o levantamento de algumas características e desconstruções sobre o cubo branco, pudemos nos localizar espacialmente e identificar a expansão da aura das obras de arte, que passou a abranger o espaço expositivo e também as ações ali executadas. A *performance* ofereceu um meio de reconhecer não apenas algo que estava localizado fora, mas também desempenhou papel fundamental na construção relacional entre pessoas e instituições. Dentro das intimidades e corporeidades fugazes de um encontro de museu, com seus olhares e gestos repetidos, encontraram-se encenações embutidas na reprodução institucional.

Uma das consequências desse alargamento de fronteiras manifestou-se, nas últimas décadas, em constantes estratégias de desvelamento e autocrítica elaboradas no seio das próprias instituições. Recorrer à *performance* como uma forma estética foi, assim, re-habitar a *performance* como forma social. Afinal, reencenando a instituição através das ações repetitivas que a configuraram, o que se pretendia era “revelar que a instituição era menos um objeto do que um processo, menos estática do que duracional, menos uma escultura do que um drama” (JACKSON, 2011, p. 125)<sup>42</sup>.

O próximo passo será reconhecer que sistemas regem o que ali ocorre, quem são as pessoas que habitam esse espaço e o que elas fazem – direcionando nosso olhar para um tipo de evento do mundo da arte que é concatenador de muitas destas forças.

### Vernissagem: lugar de teatralidade e performatividade

Posto que já temos uma definição generalizada de vernissagem em nossa introdução, nesse capítulo é útil adentrarmos esse terreno pelo fato de algumas das obras de nosso *corpus* lidarem com isso. Ao longo da pesquisa fui percebendo que não é possível falar de vernissagem de um modo generalizado: há, na verdade, uma ampla gama de relações, públicos e modos de fazer distintos – circunstâncias que dependem principalmente do tipo de instituição ou espaço em que o evento acontece. Então se a vernissagem é realizada no MARGS (Museu de Arte do Rio Grande do Sul) teremos uma estrutura de evento, se é na Pinacoteca Barão de Santo

---

<sup>42</sup> “[...] to reveal the institution to be less an object than a process, less static than durational, less a sculpture than a drama”.

Ângelo<sup>43</sup> outra e se for na Galeria Bolsa de Arte<sup>44</sup> outra ainda. Mesmo assim, um ponto em comum entre essas diferentes vernissagens é que todas elas estabelecem um espaço crítico onde a cultura faz e refaz a si mesma.

Mesmo nos estudos dentro do campo das artes visuais, onde há uma reflexão bastante significativa quanto à exposição, o tema da vernissagem é algo ainda pouco explorado em termos criativos e até mesmo de pesquisa. Em nosso estudo, entretanto, assumimos que investigar as circunstâncias definidoras da vernissagem seria mais uma das etapas de um trabalho cênico-curatorial, pois esse é o momento em que pode ser pensada, em dinâmica de evento, a convergência entre a dramaturgia que a exposição propõe e a interação daqueles que irão visitá-la.

Algumas ideias merecem ser melhor determinadas: se a exposição é pensada segundo uma lógica dramática, seu conjunto de obras e a maneira como as mesmas são expostas é o que compõe uma dramaturgia de exposição. Em determinadas ocasiões, como em alguns exemplos do *corpus*, a exposição também abriga uma dramaturgia da *performance*, muitas vezes através da contratação de artistas exclusivamente para este fim. Pensando no caso de eventos, como a vernissagem, temos a possibilidade de encontro entre a dramaturgia da exposição – projetada pelo designer de exposição ou pelo curador – e a dramaturgia da *performance*, criada pelo grupo de artistas e sobreposta à primeira. Tal relação entre as duas dramaturgias, que entram em contato com o público, pode ser geradora de uma espécie de dramaturgia do visitante, onde noções de tempo, espaço e arte se misturam e são reconstruídas a partir das duas instâncias criadoras: exposição e evento/*performance*.

Assim, a dimensão social desse tipo de evento torna-se parte da pesquisa porque nos interessa pensar quais são os “personagens” que ocupam esses lugares e como eles também poderiam contribuir para uma dramaturgia. Ao elaborar um manual de estilo da arte contemporânea, Pablo Helguera (2005, p. 15) compara o mundo da arte com um tabuleiro de xadrez e correlaciona as peças do jogo com seus respectivos equivalentes no mundo da arte:

a rainha	os colecionadores
o rei	o diretor do museu
as torres	os curadores
os cavalos	os galeristas
os bispos	os críticos
os peões	os artistas

<sup>43</sup> Galeria de arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, situada no prédio do Instituto de Artes (IA), em Porto Alegre.

<sup>44</sup> Importante galeria de arte contemporânea da capital gaúcha, com mais de quatro décadas de trajetória no mercado.

Analisando as possibilidades de movimento dessas peças no jogo da arte, o autor se utiliza do ironismo de situações recorrentes no campo para enumerar dicas comportamentais e profissionais para cada uma das seis funções definidas – o que não deixa de ser uma maneira teatralizada de pensar tais figuras. No caso específico da vernissagem, há ainda outros visitantes típicos nestas ocasiões: os colegas artistas, a família, os amigos, o público em geral, os ratos de exposição, os agentes da mídia, o gerenciador do espaço, o garçom... e cada um tem uma função.

Como em qualquer cenário, algumas figuras-tipo sobressaem-se e podem nos dar informações sobre o terreno. Podemos citar, por exemplo, uma nota publicada na coluna de artes visuais do jornal Folha de São Paulo em setembro de 2016, quando um termo é cunhado para designar um tipo de padrão comportamental frequente em vernissagens. Na publicação, lemos:

**“Vernissão” Pânico dos galeristas, penetras de vernissagens vêm usando grupos nas redes sociais para informar sobre aberturas de mostras com bebida e comida de graça. A artista Valeska Soares, que acaba de abrir uma exposição na Fortes Vilaça, dizia que é bom chegar cedo, para evitar a hora do “vernissão”.**

drea Matarazzo (PSD-SP), que fez a sugestão ao empresário José Yunes, assessor e amigo de Temer.



foi inaugurada no sábado (3). Estiveram Ohtake o artista Iran do Espírito Santo e Maria Adelaide Amaral. Alfredo Setubal, Itaú, e seu filho Alfredo Nugent também

**Tal mãe, tal filha** Mãe e filha de Valeska Soares

com OELMIR TAVARES, LETÍCIA MORI e FILLIPE MAURO

**PLÁSTICO** Coluna semanal de artes visuais

SILAS MARTÍ  
silas.marti@grupofolha.com.br

**Resgatando um artista**

Obras do artista Ivens Machado, que morreu no ano passado, vêm se deteriorando por falta de conservação. Armazenadas num galpão na Baixada Fluminense, muitas peças chegaram a se desfazer. Uma delas teve de ser refeita do zero para a mostra do artista em cartaz agora no Pivô — o artista Lucas Simões recriou o trabalho com a ajuda da antiga assistente de Machado, Mônica Grandchamp. A galeria Fortes Vilaça, que passa agora a representar o seu espólio, está apoiando o restauro e a catalogação de suas peças.



» **VITÓRIA EM NEON** Famosa pelo filme sobre a destruição fictícia do templo de Salomão, da Igreja Universal, a artista Yael Bartana fará essa intervenção luminosa na Casa do Povo

**Fora?** Alvo de protestos de artistas da Bienal de São Paulo, Michel Temer aparece na exposição como autor fictício de um trabalho, uma parede colorida com rabiscos. A obra assinada “M. Temer” é, na verdade, um trabalho do americano Pope L., que além do mural levou fotografias de um baile de debutantes e uma caveira ao pavilhão. Ele planeja ainda uma “performance de resistência”, que deve durar 72 horas.

**Próxima parada** Escalada para a atual Bienal de São Paulo, Maria Thereza Alves estará também na Bienal de Charjah, marcada para o ano que vem. A mostra nos Emirados Árabes Unidos será organizada pela libanesa Christine Tohmé.

**“Vernissão” Pânico dos galeristas, penetras de vernissagens vêm usando grupos nas redes sociais para informar sobre aberturas de mostras com bebida e comida de graça. A artista Valeska Soares, que acaba de abrir uma exposição na Fortes Vilaça, dizia que é bom chegar cedo, para evitar a hora do “vernissão”.**

**Tal mãe, tal filha** Mãe e filha de Valeska Soares também é artista. Este ano que vem, uma mostra no Masp. No ano passado, ela participou da mostra da Tate, em Londres, dedicada à arte pop internacional.

**Adeus** Depois de 16 anos na galeria, Emmanuel Nassar não é mais representado pela Millan.

**VERNISSAGE**



**Flávia Junqueira** A artista volta a refletir sobre os agruras da infância em sua nova série em que aparece contracenando com um Mickey gigante. Sua mostra individual começa no dia 15, na Zipper.

Silas Martí, Folha Ilustrada, página C2. *Folha de São Paulo*, 6 de setembro de 2016.

A nota, evidentemente, julga o comportamento do “vernissão” como algo negativo, conforme reforça o comentário de Valeska Soares. O que seria o correto então? Qual seria a postura adequada? Certa vez, ao mencionar meu interesse por teatralidades potenciais em eventos de vernissagem, uma de minhas colegas de aula relatou que, nas poucas ocasiões em que havia comparecido, sentira-se bastante desconfortável. Embora seu lugar de fala como mulher negra seja necessariamente muito diferente do vivenciado por mim, homem branco, me pus a pensar nos tipos de invisibilizações que esses espaços costumam acentuar.

A leitura da filósofa Djamila Ribeiro sobre os escritos feministas de Patricia Hill Collins nos dá um importante entendimento sobre como experiências individuais – como o relato de minha colega – ajudam a reconhecer em tais relações de poder a restrição de oportunidades para determinados grupos:

Seria preciso entender as categorias de raça, gênero, classe e sexualidade como elementos da estrutura social que emergem como dispositivos fundamentais que favorecem as desigualdades e criam grupos em vez de pensar essas categorias como descritivas da identidade aplicada aos indivíduos (RIBEIRO, 2017, p. 63).

Com isso, não estou aqui para defender os “ratos de vernissagem” ou determinar atos de sabotagem a eventos elitistas: meu objetivo é, antes, refletir sobre o lugar social que essas e outras identidades ocupam em espaços de arte como galerias e museus – uma vez que “as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultados de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros” (*ibidem*, p. 33), exatamente como a nota de jornal o faz. A desconstrução dessas categorizações depende primeiramente de que os indivíduos que ocupam um *locus* social privilegiado enxerguem essas hierarquias historicamente produzidas e percebam que, mesmo cientes da matriz de dominação e que combatam opressões, ainda assim são estruturalmente beneficiados pelo silenciamento de grupos subalternizados.

Brian O’Doherty fala sobre esse mal súbito que muitas pessoas sentem ao adentrarem instituições e espaços expositivos:

Para muitos de nós, o recinto de galeria ainda emana vibrações negativas quando caminhamos por ele. A estética é transformada numa espécie de elitismo social – o espaço de galeria é *exclusivo*. Isolado em lotes de espaço, o que está exposto tem a aparência de produto, joia ou prataria valiosos e raros: a estética é transformada em comércio – o espaço da galeria é *caro*. O que ele contém, se não se tem iniciação, é quase incompreensível – a arte é *difícil*. (...) Nunca existiu um local feito para acomodar preconceitos e enaltecer a imagem da classe média alta, sistematizado com tanta eficiência (O’DOHERTY, 2002, p. 85).

Tal sentimento de mal-estar é também diagnosticado nos escritos de P. Helguera:

Muitas pessoas, tanto profissionais como iniciantes, sentem certo incômodo ao adentrar um espaço dedicado à arte contemporânea. Esse desconforto é perfeitamente compreensível, pois o desenho do espaço de arte está mais pensado para transmitir credibilidade e classe do que para fazer o espectador sentir-se cômodo

(particularmente no caso das galerias) e, em alguns casos, é feito expressamente para que nos sintamos incomodados (HELGUERA, 2005, p. 69)<sup>45</sup>.

Uma das primeiras questões despertadas pede, assim, alguma orientação sobre o porquê de descrições tão angustiantes como estas. Encontramos certa lógica nas palavras de Nathalie Heinich (2008, p. 82), quando a autora afirma que “a arte moderna, orientada mais para a forma do que para o conteúdo, é ‘impopular por essência’, dividindo o público entre uma minoria de iniciados e uma maioria de não iniciados, o que é ainda mais verdadeiro em relação à arte contemporânea”. Em tais processos de mediação e recepção, a pesquisadora identifica os museus como “dificultadores” que agravam a separação entre não-conhecedores e iniciados, em contramão à pretensa democratização do acesso à arte tantas vezes pregada como *slogan*. Mais do que isso: essa divisão é muitas vezes reforçada pela própria produção artística atual.

Por meio da transgressão sistematizada das fronteiras mentais e materiais entre arte e não-arte, as proposições dos artistas contemporâneos provocaram um alargamento da noção de arte, ao mesmo tempo que um corte, sempre mais marcante entre iniciados, que integram esse alargamento ao seu espaço mental, e não iniciados, que reagem reafirmando os limites do senso comum (HEINICH, 2008, p. 140).

Provavelmente sintoma do afastamento do grande público em relação à arte ocorrido ao longo do século XX, por volta dos anos 1970 e 1980 vamos ver que o imaginário coletivo pós-moderno passa a vincular o cubo branco a um sentimento de exclusão e inacessibilidade. Como vimos no capítulo anterior, a década de noventa trouxe certo retorno ao interior das instituições, não por sua democratização, mas sim pela intensificação de práticas que respondem melhor à demanda – ou contribuem para criá-la – de seus públicos habituais. Em outras palavras: o museu soube se modernizar e atualizar-se, porém ainda não consegue contemplar a todos.

O mundo da arte é regido por uma série de contratos sociais e regras de etiqueta que por si só já são um complexo objeto de análise. Para Helguera (2005, p. 08), “a etiqueta social do mundo da arte é uma arte em si que até hoje foi sendo aprendida por intuição, por indicação informal ou por imitação do exemplo dos outros”. O autor caracteriza as vernissagens como eventos que sempre tem um fundo comercial, pois são cruciais para facilitar as transações e rede de contatos do campo. Esses eventos comportam, portanto, uma espécie de “coreografia

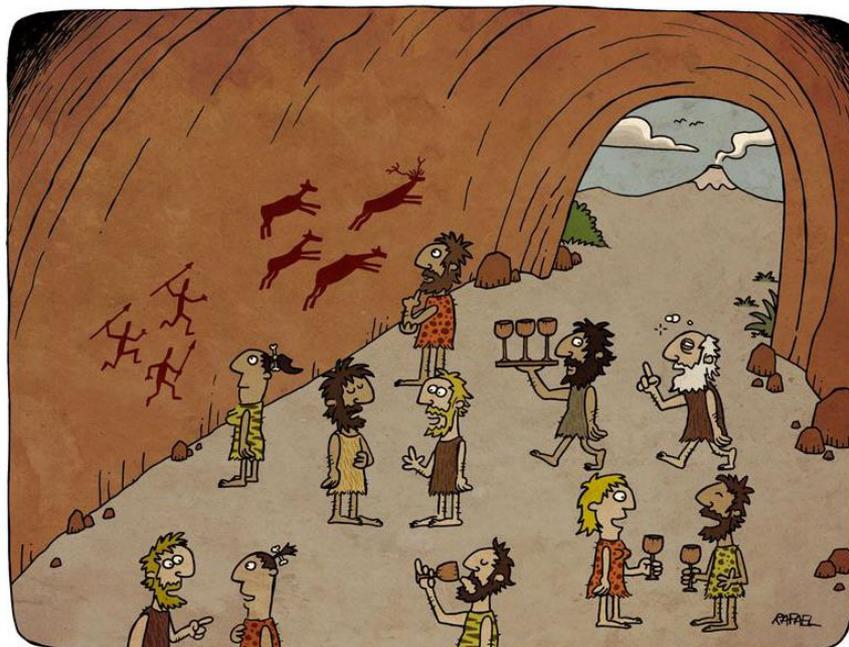
---

<sup>45</sup> “Muchas personas, tanto profesionales como novicios, sienten una cierta incomodidad al penetrar un espacio dedicado al arte contemporáneo. Esta incomodidad es perfectamente comprensible, pues el diseño del espacio de arte está más pensado para transmitir credibilidad y clase que para hacer sentir cómodo al espectador (particularmente en el caso de las galerías), y en algunos casos, está hecho expresamente para hacernos sentir incómodos”.

social” onde 99% das circunstâncias são altamente previsíveis e onde todos fingem não ver nada, mas prestam atenção em tudo.

O projetar de dissimulação e desinteresse é uma qualidade intrínseca dos membros do MA [mundo da arte]. Particularmente nos eventos sociais todos estão altamente alertas em ver quem conversa com quem, quem entra e sai do recinto e que classe de transações ou relações parecem gestadas durante o evento (HELGUERA, 2005, p. 58)<sup>46</sup>.

Nesse contexto, será útil uma estratégia que seja tanto de guerrilha como de sedução. A vernissagem é um dos eventos festivos que mais determina o *modus operandi* de seus participantes, exigindo o domínio de códigos (de conduta, de linguagem e de gosto). “O espectador sempre participa do jogo que funciona como uma espécie de grande montagem teatral, através de sua presença e sua atuação como personagem no cenário da sala de exposição” (RAMOS, 2012, p. 45). Sem o controle dos códigos que regem essa *etiqueta de sociabilidade* fica difícil transpassar as fronteiras sociais e culturais que a exposição impõe.



Vernissagem pré-histórica, 13 de setembro de 2010. Cartum: Rafael Corrêa.

Essa estrutura, marcada por sociabilidades excludentes, deixa bem evidente que dentro dos espaços de arte e em eventos como vernissagens se dá melhor e sente-se mais à vontade quem sabe jogar dentro dos limites estipulados por tal “cenário comportamental”, onde as

---

<sup>46</sup> “El proyectar disimulo y desinterés es una cualidad intrínseca de los miembros del MA. Particularmente en los eventos sociales todos están altamente alertas de ver quien habla con quien, quien entra y sale del recinto, y qué clase de transacciones o relaciones parecen gestarse durante el evento”.

expectativas a respeito da conduta precisam apresentar-se condizentes com aquele ambiente em específico<sup>47</sup>. Nosso objetivo com tal discussão não é confrontar a norma falando de identidades, mas sim verificar como as próprias estratégias cênico-curatoriais de montagem da exposição podem mudar o modo como as instituições agem sobre a opressão ou privilégio dessas subjetividades. Proponho a aproximação da vernissagem a alguns conceitos da sociologia e antropologia, em benefício de mecanismos promotores de uma maior multiplicidade de vozes.

Pois a arte não pertence apenas à estética, ela é também um documento para melhor entender a sociedade. É um equívoco pensar que o vernissagem gosta menos de arte do que alguém que se comporta dentro dos padrões esperados pela nota da Folha de São Paulo. Por mais utópico que isso soe, o acesso a eventos culturais é de “merecimento” de qualquer integrante da sociedade. Tal ideia entra em diálogo com uma pesquisa de Gustavo Blázquez sobre políticas públicas na província argentina de Córdoba como forma de performatividade de Estado. Seu artigo nos conta sobre o *slogan* publicitário adotado pela Secretaria da Cultura da cidade entre os anos de 2007 a 2011: “Cultura para todos em todos os lugares”<sup>48</sup>.

Por se tratar de um cenário onde o Estado busca produzir hegemonia alimentando o desejo de reconhecimento das pessoas, relata-se que muitas das vernissagens observadas acentuavam inevitáveis distinções culturais e segmentações sociais<sup>49</sup>. Uma situação como esta apresenta-se como ambiente privilegiado para a materialização de categorizações, mas também de conflito, uma vez que “os modos de participação das pessoas nesses eventos tornavam-se estratégias de visibilização pública na canalização de certas demandas ou reclamos sociais” (BLÁZQUEZ, 2012, p. 53). As estratégias de protesto variavam, desde comentários como “venho cobrar os meus impostos” como fundamentação ao ato de consumir mais álcool do que arte até manifestações mais incisivas de artistas que haviam tido seus trabalhos recusados. Por

---

<sup>47</sup> Um acontecimento curioso ocorreu nos primeiros meses da pesquisa, numa ocasião em que decidi ir a uma vernissagem fazer pesquisa de campo, com o intuito de observar o comportamento das pessoas presentes e possíveis situações “teatrais”. Meu ex-namorado se ofereceu para acompanhar-me na empreitada, mas sua participação na vernissagem foi prematuramente abortada. Por tratar-se de um evento que acontecia em uma loja de estofados de um *shopping* voltado para arquitetura e decoração, o local parecia exigir altos padrões em termos comportamentais e também estéticos. Desavisado sobre o contexto, meu ex não se sentiu dentro do *dress code* e, cinco minutos após nossa chegada, declarou que PRECISAVA ir embora.

<sup>48</sup> A análise de Blázquez sobre as vernissagens realizadas no Museu de Belas Artes Emilio Caraffa durante o período observou um efetivo aumento de público em tais eventos abertos e divulgados para a sociedade em geral, mesmo que os números ainda representassem apenas 0,2% da população de Córdoba.

<sup>49</sup> Primeiramente, um exemplo é dado em relação a vernissagens fechadas só para convidados: com o evento nessa configuração exclusiva, observou-se que até mesmo os funcionários do museu se recusavam a participar desse ambiente onde o brilho que a performance emitia ressaltava a pobreza de capitais dos excluídos. Em segundo momento, de abertura à comunidade em geral e promoção do ideal de universalização do acesso à cultura, as vernissagens ainda assim habilitavam pelo menos três distinções entre os presentes: “os convidados que assistiam voluntariamente e se autoidentificavam como ‘gente da cultura’; os trabalhadores vestidos de garçom para quem estar ali era uma obrigação; e os funcionários e artistas expositores que ocupavam uma situação intermediária” (BLÁZQUEZ, 2012, p. 53).

fim, a análise infelizmente acaba concluindo que, mesmo com o incentivo financeiro do Estado sobre tais eventos, a dita “Cultura para todos” ainda assim ficara restrita a poucos. A busca sobre como incluir a todos, do vernissão ao colecionador, continuava inconclusa...

Contudo, o autor nos aponta uma direção a se mirar: atos ou cerimônias como vernissagens passaram a ser entendidas como marcas de um “capitalismo cultural” em que a experiência compartilhada e o pertencimento a esses acontecimentos tornou-se tão importante quanto possuir a obra física foi durante o modernismo. Como observado, a ênfase no direito ao acesso é adotada nesse tipo de capitalismo, onde a organização de performances públicas compõe um conjunto de práticas produtoras de subjetividades. A própria ideia de obra passa a se construir durante sua presentificação na vida das pessoas que a vivenciam.

A teatralização e a invisibilização dos processos de produção fazem parte das estratégias básicas do capitalismo tardio, já que não consumimos apenas objetos materiais mas também, e fundamentalmente, “estilos de vida” e “culturas”. As vivências, (...) tornaram-se mercadoria sob a lógica da “Sociedade do Espetáculo”, na qual “tudo o que é diretamente experimentado se converteu em uma representação” (BLÁZQUEZ, 2012, p. 43).

Com a citação de G. Blázquez, somos obrigados a considerar a teoria crítica d’A *sociedade do espetáculo* concebida por Guy Debord em 1967. A primeira frase do livro de Debord é uma releitura da frase com que Karl Marx abre “O Capital”<sup>50</sup>, substituindo a palavra *mercadorias* pela palavra *espetáculos* e assim postulando: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13). Analisando diversos setores da sociedade ocidental – sistemas de governo, publicidade, celebridades, urbanismo, férias, etc. –, o sociólogo identifica o espetáculo como a afirmação da aparência, uma projeção de modelo de vida que rege as interações do ser humano com o mundo ao seu redor. As relações sociais não se dão de forma direta, são necessariamente mediadas por imagens<sup>51</sup>.

Ao falar sobre “representação” como condição primordial desse sistema econômico, a teoria de Debord dialoga com os estudos de Erving Goffman publicados poucos anos antes. Em *A representação do eu na vida cotidiana*, o autor identifica a vida social como um teatro onde

---

<sup>50</sup> “A riqueza das sociedades em que domina o modo-de-produção capitalista apresenta-se como uma ‘imensa acumulação de mercadorias’”.

<sup>51</sup> Exatamente um século separa uma afirmação da outra. E mais meio século nos separa das palavras cortantes de Debord. O que ecoa ao longo desse tempo parecem ser intensificações no processo de espetacularização da vida, ao passo que rupturas concretas no sistema capitalista se intensificarem com a última virada de século. Sem dúvida vivemos tempos de desorientação.

o desempenho individual se dá através da representação de papéis em atos públicos, afinal “o mundo é uma reunião” (GOFFMAN, 2014, p. 48). Salvo as distâncias temporais e geopolíticas que cercam a teoria, o autor estrutura essas situações a partir do conceito de *fachada social* – uma representação coletiva composta de 1) cenário, 2) aparência, status social e 3) maneira, forma como a interação se dá. Ao longo do trabalho, o sociólogo vai nos mostrando também que “as impressões alimentadas pelas representações estão sujeitas a rupturas” (*ibidem*, p. 78) e, para nossa pesquisa, julgamos que essa imagem de ruptura é uma ideia interessante para pensarmos novos espaços férteis.

Outra associação para repensarmos a vernissagem vem do campo da antropologia, onde o conceito de ritual é central para a maior parte das teorias, sendo o teatro muitas vezes reconhecido como vertente metodológica. Também em meados do século XX, o antropólogo Milton Singer viaja à Índia com a intenção de identificar uma tradição hegemônica que caracterizasse o país, mas chegando lá depara-se com uma série de práticas menores e cria o conceito de “performances culturais” para designar essas estruturas genéricas que condensavam padrões culturais daquela civilização. As performances culturais são criadas e recriadas por *especialistas culturais* (padres, professores, diretores, produtores) através de *mídias culturais* (modos de comunicação como canto, reza, atuação dramática, artes plásticas), seguindo uma continuidade baseada em *componentes formais* – tempo de duração, programa de atividades, conjunto de atuentes, plateia, lugar e local (SINGER, 1972, pp. 67-80).

É importante frisar que as performances culturais observadas por M. Singer na Índia tinham um cunho religioso e a associação do conceito com a vernissagem merece suas devidas ressalvas. Contudo, como vimos, a partir do modernismo a própria aura artística aproximou-se da ideia de culto não mais ancorado num objeto sagrado único, mas sim na iconografia e adoração impulsionadas pela reprodutibilidade. Atualizando a teoria de Singer, poderíamos então caracterizar o evento de vernissagem como um tipo performance cultural de nossa sociedade ocidental contemporânea?

Nos anos oitenta, Victor Turner dirá que as performances culturais têm uma dimensão não apenas refletiva (observacional) como também reflexiva, geradora de “momentos de interação, comentário, crítica e avaliação das normas e valores de uma cultura” (BELL, 2008, p. 137). Se Goffman estava mais interessado na organização estrutural das aparências no teatro da vida cotidiana, Turner via justamente nas rupturas da ordem o ponto inicial de um tipo específico de experiência, a qual nomeou “drama social”, meta-teatro da vida social. O antropólogo entendia que as performances culturais iluminavam o que normalmente ficava abaixo da epiderme da vida social, inacessível à observação e compreensão cotidianas. Para tal,

esses acontecimentos se dão em uma espécie de zona liminar onde normas e padrões da sociedade são carnavalizados, ou seja, hierarquicamente invertidos. Essas experiências únicas, que provocam ambiguidades e fogem ao senso comum e à racionalidade, carregam um caos frutífero que levaria a irrupção de novas estruturas pós-liminares (TURNER, 2005, p. 183).

A retomada destes conceitos nos auxilia a interrelacionar o evento com a escrita poliforme que a dramaturgia de exposição assume, jogando com noções de teatralidade, de representação do eu e com o próprio contexto de performance cultural como protótipo de construção dramática. Se formos pensar nas quatro fases descritas por V. Turner como propiciadoras do acontecimento liminar – a ruptura, a crise, a ação de reparação e a reintegração ou cisão –, veremos que o teatro é uma forma de arte privilegiada que pode contribuir também com as dinâmicas de exposição: o teatro pode abrir fendas no nosso mundo real sob circunstâncias específicas, colocando tanto ator quanto espectador em estado de crise (instabilidade, desequilíbrio, risco); propondo inevitavelmente certas ações frente ao ocorrido e atuando sobre a modificação da percepção de seus envolvidos.

O tempo no qual vivemos, onde as ações estéticas emergem entre acontecimentos cidadãos e como rituais carnavalescos da sociedade civil, como “instrumento de cidadania” dionisíaca, retorna-se ao olhar de Benjamin para reabilitar o *aurático* na proximidade participativa [...] esta “nova aura” não se apropria de um “novo valor” pelo efeito do objeto, mas pelo acontecimento que a produz (CABALLERO, 2016, p. 185).

Em seu estudo sobre manifestações liminares em vários países da América Latina<sup>52</sup> em meados dos anos 2000, Ileana Diéguez Caballero atualizou o conceito de Turner, identificando a condição liminar contemporânea como espaço de entrecruzamentos entre teatro, *performance art*, artes visuais e ativismo. Partindo da análise destes *Cenários liminares*, a pesquisadora observa nas práticas cênicas da virada do século a insurgência de modalidades que extrapolavam a sistemática teatral (*performances*, intervenções, ações cidadãs, rituais) e que promoveram uma percepção do liminar “como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética, como uma ação da presença num meio de práticas *representacionais*” (CABALLERO, 2016, p. 20).

---

<sup>52</sup> Nomeadamente, práticas cênicas ocorridas no Peru, na Argentina, na Colômbia e no México. As *performances* experimentais analisadas pela autora ocorreram nas bordas do teatral, explorando estratégias das artes visuais e em sua maioria desvinculadas de instituições ou projetos oficiais. Poetizando o discurso político e conferindo-lhe um valor estético, a maioria dessas experiências revelaram-se rituais coletivos de participação cidadã, privilegiando estratégias corporais e configurando uma linguagem de desautomatização das tradicionais formas de protesto.

Ela constata que a partir da década de noventa o teatro latino-americano passou a transitar por escrituras mais visuais, muitas vezes aproximando-se da linguagem da instalação como forma de levantamento de questionamentos conceituais e críticos. A partir de Jorge Dubatti, a autora vincula os estados liminares a situações de convívio (seja representacional, ritual ou social) que acontecem a partir do “*encontro de presenças num tempo determinado para compartilhar um rito de sociabilidade no qual se distribuem e alternam papéis* (ibidem, p. 41, [grifo da autora]). Tanto a vernissagem como a exposição como um todo tratam-se de tais ritos, espaços permissíveis ao surgimento de liminaridade através de estratégias de hibridação entre as artes plásticas e o teatro, onde cruzamentos de diferentes suportes artísticos podem problematizar categorias da arte e dar um novo sentido ao evento.

As hibridações artísticas produzem outras estruturações que deslocam as concepções tradicionais e resultam incômodas por estimularem confrontações com a noção de teatralidade consensual em determinados contextos. As ações, performances e escrituras cênicas aqui observadas transbordam as taxonomias e configuram-se como corpos mestiços a partir do entrecruzamento e hibridações entre os dispositivos das artes visuais e cênicas (CABALLERO, 2016, p. 50).

Chegamos, então, à constatação de que o evento de vernissagem abarca um conjunto de relações sociais empiricamente observáveis que o configuram enquanto performance cultural, circunscrita sobre uma fachada social onde se distribuem e alternam-se determinados papéis. Já a associação da vernissagem com o espaço de liminaridade não está dada, pois esse tipo de evento ainda conserva uma estrutura muito rígida que dificulta o surgimento de *communitas* – sentimento de desprovemento de sinais de diferenciação no tecido social. Na festa, as hierarquias não se invalidam, mas a espontaneidade incentivada pelo evento social faz com que alguns laços sejam afrouxados – e o estudante de artes talvez estará na mesma roda de conversa que um experiente curador.

O estabelecimento dessa interrupção na organização hierarquizante trata-se de um fenômeno bastante inapreensível, mas que, por sua vez, pode ser facilitado pela natureza reflexiva e sensorial de propostas artísticas performativas em tais ocasiões. Da mesma forma que no primeiro capítulo vimos intervenções e *performances* como contaminações que invadiram o espaço expositivo e propuseram dramaturgias, as dinâmicas de evento e relações sociais que permeiam a abertura da exposição são também uma importante variante para o pensamento cênico-curatorial. Se arquitetadas segundo uma lógica dramaturgica, essas etapas da exposição poderiam fortalecer a liminaridade da performance cultural vernissagem.

## Os sistemas da arte e suas zonas relacionais

Certa vez, durante a vernissagem da exposição *A imperatriz*, ocorrida no MARGS, perguntei à artista Élle de Bernardini se ela reconhecia jogos de teatralidade naquele evento e recebi uma resposta categórica: “Eu, como artista, estou aqui para vender”. Sua colocação é cortante, mas necessária. É preciso que lembremos que esses espaços são feitos para vender coisas – e não há nada de mal nisso. Mesmo que não seja um leilão, é indiscutível que tais eventos estão atrelados à lógica mercantil capitalista.

Na exposição, as obras estando ou não à venda, o que circula são até mais do que transações monetárias. São jogos de poder e de prestígio, que podem tanto refletir diretamente na venda daquele item quanto desencadear um processo de valoração muito mais abrangente, porque mais simbólico<sup>53</sup>. Tendo isso em vista, é preciso que pensemos um pouco sobre o sistema da arte no Brasil, buscando identificar aspectos que situem a discussão em um enquadramento nacional.

Maria Amelia Bulhões (2014, p. 15) define o sistema da arte como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”. Esse sistema é pensado como estrutura funcionalista – onde partes se articulam no todo – e complexa, gerenciadora de um número de variáveis que entram em jogo na constituição da esfera artística.

Por se tratar de um jogo, podemos dizer que ele se dá em “campo”, conceito tão basilar de Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, os campos são espaços estruturados de posições cujas propriedades dependem não exatamente das individualidades de seus ocupantes, mas dos postos que os mesmos ocupam. Cada campo comporta leis específicas de funcionamento, que regem a atuação de seus agentes, e que dependem da crença coletiva em seus valores estabelecidos. “Quanto mais uma atividade é mediada por uma rede estruturada de posições, de instituições, de atores, mais ela tende à autonomia de suas possibilidades: a consistência da mediação depende do grau de autonomia do campo” (HEINICH, 2008, p. 102). Podemos dizer que o campo artístico se constituiu em especificidade a partir do Renascimento e com o modernismo atingiu o ápice de sua autonomia.

---

<sup>53</sup> O sistema da arte é regido por um complexo processo de legitimação dos artistas, que nem sempre segue regras muito determinantes. Por exemplo: o convite de um curador para determinado artista participar de uma bienal representa uma consagração maior do que a aquisição de uma obra por um colecionador. Mesmo que a compra da obra represente um ganho financeiro imediato para o artista, sua participação em um evento como uma bienal poderá valorar seu nome a longo prazo e adicionar valor social às suas obras subsequentes.

Assim, as exposições perpassam agentes, instituições e mercado, associadas a regimes de visibilidade e construção de narrativas próprias do campo – este, gerido por critérios de validade, qualidade, legitimidade, relações de poder e força.

Evidentemente, o campo artístico desenvolve suas próprias leis, mas permanece afetado pelo que está acontecendo em outros campos, como a ciência e a economia. Em tempos de extrema globalização e capitalização em todas as esferas da vida, questões puramente econômicas passaram para primeiro plano nos processos de constituição de valor das obras de arte – primeiramente no hemisfério norte; depois em escala global. O que vemos é a ponta do *iceberg*, que é subsidiada por uma série de ligações telefônicas entre galeristas, *networking*, empréstimos, fundos de investimento, lavagem de dinheiro, regimes de valor, cotações atreladas ao nome do artista, etc. Não é objetivo desse trabalho aprofundar-se em tais aspectos, mas com isso podemos ver que estes processos de reconhecimento deixaram de ter a obra em si como principal referência, sendo diretamente influenciados por fatores exteriores à obra e até mesmo exteriores ao campo.

Isso porque a arte é muito mais que o mercado, é antes uma economia simbólica. Para além das trocas comerciais diretas – compra e venda de obras –, o mercado é uma esfera que perpassa praticamente todas as relações estabelecidas no âmbito do sistema da arte. Mais do que simplesmente por sua temporalidade, a arte contemporânea é assim denominada porque qualifica o trabalho específico com determinados paradigmas estabelecidos pelo gênero contemporâneo. Uma vez que nossa sociedade atual parte da concepção de um mundo de comunicação como seu principal elo de funcionamento, é possível identificar a centralidade da linguagem e sua realidade objetiva como elementos fundamentais das obras de nosso período.

A ideia do sistema da arte como uma rede de comunicações, da qual A. Cauquelin nos fala, ilustra bem tanto como a arte circula (mercado) como também qual é seu registro intra-artístico (o conteúdo da obra). Em ambas as esferas, a rede de relações que gerencia a arte contemporânea está baseada no desenvolvimento de linguagens artificiais e em seu uso cada vez mais generalizado como forma de alteração de nossa visão sobre a realidade. “Constroem, pouco a pouco, outro mundo” (CAUQUELIN, 2005, p. 64). Todos esses jogos de visibilidade e legitimação, mecanismos de produção e de distribuição da arte contemporânea que se dão em rede, deslocam a substância das obras para o exterior do objeto pretexto. “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (*ibidem*, p. 81). As obras são, de certa forma, simulacros.

A distância social que o ator mantinha da plateia, identificada por E. Goffman nos tempos do despontar da sociedade do espetáculo, já não é totalmente compatível com as práticas

contemporâneas<sup>54</sup>. O espaço expositivo de galerias deixou de ser visto apenas como lugar de expectativa para ser entendido também como espaço de vivência na chamada *sociedade dos figurantes*. Essa interessante definição pensada por Nicolas Bourriaud como estágio posterior à sociedade do espetáculo debordiana, considera que já não somos apenas consumidores do espetáculo, mas sim figurantes que se movem pelo espaço público com certa mobilidade condicional.

Nesse contexto social e cultural compartilhado por uma parcela considerável do ocidente, o número de lentes espalhadas pelas cidades se massificou (sejam das câmeras de segurança ou de nossos celulares), o consumo televisivo recua em favor dos serviços de *streaming* que nos oferecem determinadas escolhas e o ambiente virtual tornou-se o principal meio de validação de nossas experiências. “Assim, cada um se vê intimado a ter quinze minutos de fama, através de um jogo televisionado, de uma pesquisa de opinião ou de uma ocorrência policial” (BOURRIAUD, 2009, p. 151). Caminhamos para uma tendência que, em última instância, ultrapassa até mesmo o lugar do “figurante”. Hoje, através de redes sociais como *Instagram*, encontramos novas formas de representação do eu, onde editamos nossa imagem em postagens no *feed* ou recortamos nossas experiências em *stories*, fazendo-nos protagonistas de nosso próprio show. As redes sociais também possibilitaram novos meios de interação e organização social, como foram as “comunidades” do *Orkut* e hoje os “grupos” de *Facebook* e *Whatsapp*.

Bourriaud também defende o caráter de interstício social que a arte resguarda, ocasionadora de outras trocas que não correspondem apenas à lógica digital e de valor de mercado. O que esse crítico de arte batiza como *Estética relacional* foi a constatação de que a arte contemporânea ultrapassara sua forma material, tornara-se antes elemento de ligação, espaço de interações humanas. Arte como *estado de encontro*.

O autor explica que, a partir dos anos noventa, muitos artistas vão concentrar-se cada vez mais na relação que suas obras estabelecem com o público e na invenção de possibilidades de sociabilidade, pois os próprios modos de convívio (reuniões, festas, manifestações, etc.) tornaram-se formas integralmente artísticas. Recorremos à perspectiva relacional justamente por considerar que a proposição de transformar a exposição em um evento performativo é tributária a essa estética. Numa análise mais otimista que a de G. Debord, para Bourriaud (2009,

---

<sup>54</sup> Essa frase foi escrita antes do período de isolamento social imposto pela pandemia do vírus COVID-19. Optou-se por manter a afirmação como eco do mundo em que vivíamos, mas que certamente sofrerá alterações. Falar sobre arte relacional em 2020 tornou-se uma espécie de sonho romântico e essa pesquisa se insere também nesse interstício temporal entre o ontem e o amanhã.

p. 43) a espetacularização deu lugar a “microutopias cotidianas e estratégias miméticas”, em que pequenos atos de sabotagem da expectativa – como os grupos nas redes sociais e a atitude do vernissã – podem ser mais efetivos do que grandes esperanças revolucionárias.

Cada uma dessas ações deve, simultaneamente, danificar ou destruir algum tempo/espaço real ou imaginário do “inimigo” (...) Logo, cada tática, em um sentido, move-se para apropriação e deslocamento do espaço do inimigo, eventualmente, para ocupá-lo e transformá-lo (BEY, 2008, p. 80).

É da importância destas ações desestabilizadoras em solo inimigo que Hakim Bey também trata no inspirador artigo *Ataque oculto às instituições*. Inicialmente, o escritor anarquista enumera níveis possíveis de uma organização Imediatista – uma espécie de jogo de “ações diretas” não mediadas, que fundamentalmente usam de métodos mais diretos para produzir mudanças ou impedir práticas indesejáveis na sociedade. Embora tenda a defender atos libertários de violência e destruição, o autor identifica a violência como um monopólio das próprias instituições e nos lembra: “Não há razão para colocar a cabeça à prêmio, ostentando uma arma, se se está diante de um raio da morte de um satélite de guerra nas estrelas” (*ibidem*, p. 97). É preciso que encontremos formas mais indiretas e não tão evidentes de atacar.

A teoria da Zona Autônoma Temporária (*Temporary Autonomous Zone – TAZ*) talvez seja a proposição mais conhecida de H. Bey. Em uma possível definição, uma TAZ se apresenta como um levante que busca atacar as estruturas de controle – ou seja, as ideias –, fazendo uso de estratégias de invisibilização e de confronto não direto com o Estado, “uma tática perfeita para uma época em que o Estado é onipresente e todo-poderoso mas, ao mesmo tempo, repleto de rachaduras e fendas” (BEY, 2001, p. 18).

A TAZ importa-se com o agora, apresenta aspectos festivos e também de ferocidade. Uma de suas principais condições é de que seus participantes compartilhem de uma mesma libertação psicológica em espaços tornados não-opressores – por exemplo, a permissividade de uma festa *gay* para um homossexual. Para o autor, estes levantes ultrapassam o nível de criação artística e tornam-se ágora para ajuntamentos e trocas em *communitas*. A liminaridade de Turner e Caballero ganha aqui outro desdobramento e faz-nos acreditar que o conceito de TAZ também pode contribuir com a concepção de um tipo de dramaturgia formada por autorias múltiplas, pois as intervenções propostas no evento tendem a ser agenciadoras de momentos de suspensão e de investigação sobre um *lugar outro* para as relações sociais e humanas.

Os objetivos de iniciativas como a TAZ são descritos sequencialmente como: o impreterível estado de 1) convivência entre um grupo, a partir da qual passam a delinear-se

possibilidades de 2) criação – onde “‘Arte’ é apenas uma possível subcategoria deste mistério e não necessariamente a mais vital” (BEY, 2008, p. 74) –, estando tal criação anarquicamente inseparável de ações de 3) destruição, já que “trazer alguma beleza nova para a existência implica em descartar ou explodir toda a velha fealdade” (*ibidem*). Diferente de uma revolução, que traz mudanças permanentes, nesse caso o que se objetiva são momentos de insurreição que mantém a maioria de seus entusiastas em estado temporário de realização individual e grupal<sup>55</sup> e que modificam, por fim, sua 4) construção de valores, atuando na transformação da vida cotidiana através de uma experiência de intensificação coletiva.

A TAZ possui uma localização temporária mas real no tempo, e uma localização temporária mas real no espaço. Porém, obviamente, ela também precisa ter um local *dentro da web*, outro tipo de local: não real, mas virtual; não imediato, mas instantâneo. A web não fornece apenas apoio logístico à TAZ, também ajuda a criá-la (BEY, 2001, p. 33).

A articulação do pensamento cênico-curatorial com a produção de uma Zona Autônoma Temporária tem a internet como meio de extensão de suas propostas e até mesmo de antecipação das mesmas. Ao tratar da potencialidade criativa do ciberespaço, esse texto do início dos anos noventa mostra-se premonitório e ainda mais inspirador. Trinta anos depois, é possível constatar que a internet se tornou ferramenta basilar na construção e manutenção de relações, podendo ser apontada como uma Zona Autônoma *Permanente*. Qualquer estratégia de ação que desconsidere seu potencial estaria começando uma guerra em desvantagem, especialmente no período que estamos atravessando.

O ciberespaço passou a ser não apenas alternativa de convívio com o outro, mas também lugar onde a criação artística pôde continuar mesmo em tempos de isolamento. Tivemos que descobrir à força que existe arte na relação virtual. Afinal, foi graças ao leque de abas simultâneas da internet que nossas imagens e vozes puderam sair de casa, ainda que nosso corpo não pudesse ultrapassar a porta da frente. Nesse desdobramento da sociedade dos figurantes, somos capazes de usar tais armas em rede para construir avatares espetaculares e os “colocar no ar”, de uma maneira tão universal quanto o televisionado (mesmo que com menor alcance quantitativo), permitindo também que joguemos com a noção do que é real e do que é *fake*, como tanto se tem feito ultimamente. Se os guatinuais de Fusco e Gómez-Peña já estavam na condição de selvagens exibidos concentidamente, nas últimas três décadas a exposição humana

---

<sup>55</sup> Um festival ou uma *rave* seriam exemplos desse tipo de evento que não pode acontecer todo dia, mas que quando acontece é tão extraordinário a nível de trocas e integrações que acaba mudando algo em seus participantes. Seria possível que uma vernissage também possa conseguir acessar esses estados alterados?

tornou-se cada vez mais voluntária – por exemplo, um *reality show* na televisão ou nossos *stories* no *Instagram* –, fazendo com que, de forma metafórica, atualmente todos estejamos em nossas próprias jaulas.

Mas onde fica a produção artística, expografia e vernissagem no meio de tudo isso? Acreditamos que a reinvenção de padrões comportamentais e relacionais em instituições culturais pode começar pelos seus produtos artísticos e por como estes são apresentados. A vernissagem, enquanto “microterritório relacional intermediado por superfícies-objetos”, caracteriza uma fachada ideal para agirmos não só sobre o fenômeno ritual ou artístico, mas também sobre seu entorno social.

Diferentemente da coletividade que um teatro ou sala de cinema reúne diante de suas imagens, durante uma exposição existe maior possibilidade de discussão imediata onde percebemos, comentamos, nos deslocamos pelo espaço-tempo. Tanto em termos espaciais como também discursivos, acredito que seja importante considerar essa liberdade que o espectador de uma exposição tem de entrar e sair da obra, olhar os seus detalhes mais de perto ou admirar sua totalidade com maior distância, enfim, escolher que pontos da obra deseja focar sua atenção. A encenação contemporânea flerta com os mesmos jogos emancipatórios, através de uma ética de mixagem, intermedial por excelência.

Também não há um tempo fixo de duração: quem visita uma exposição pode decidir se vai dedicar cinco minutos ou três horas àquela experiência. Independentemente do tempo de permanência em tal espaço, Lígia Dabul destaca a exposição de artes visuais como dispositivo agenciador de diálogos ininterruptos. Para a pesquisadora, o estar juntos é o que marca a importância de ir a uma exposição, pois o que os visitantes mais fazem ali é conversar. Ela caracteriza essas conversas em três tipos distintos – o comentário, a interpretação e a análise – e observa que, mesmo que nem sempre se converse sobre as obras, os visitantes de uma exposição interagem por força da situação. É como se, através dessas conversas em exposições, os indivíduos pudessem organizar suas experiências estéticas e formarem juntos uma leitura sobre a dramaturgia da exposição.

Trata-se de uma espécie de jogo, de diversão conjunta, de ordenar possibilidades, de apresentar e seguir pistas ou descartá-las. Os visitantes que percorrem a exposição juntos, caso pensem não compreender uma obra, dependendo da relação que os une, podem estabelecer uma espécie de pacto para descobrir, em colaboração, seu significado ou sentido, sua mensagem (DABUL, 2012, p. 296).

Entretanto, é consenso<sup>56</sup> que a abertura de uma exposição não é o melhor dia para visitá-la se a intenção é concentrar-se nas obras, já que muitas vezes estas propõem um outro tempo de apreciação (como é o caso do vídeo). É que na vernissagem, além da apreciação das obras, também acontece uma apreciação das pessoas e da movimentação social. Trata-se antes de um local privilegiado para trocas de informação e formação de um ponto de vista coletivo, estabelecido pela festividade e proximidade dos corpos. O intercruzamento com teatro e *performance art* acrescenta outra camada ao evento e suas relações, fazendo com que *algo a mais* aconteça – para além das relações interpessoais e com as obras expostas.

Segundo Graciela Sarti, o cinema e as artes do espetáculo foram responsáveis por um *revival* do dionisíaco na cultura de massas do século XX, pois seu tipo de recepção coletiva potencializava a expressão da força do dionisíaco que, por definição, só pode ser experimentada em comunidade. Partindo da teoria de Nietzsche, o dionisíaco ingressa na cultura como maneira de designar princípios básicos do desenvolvimento da arte: seu domínio é do excesso, da festa, onde se perdem os limites da identidade individual. Em contexto de crise da subjetividade, ou de “subjetividades múltiplas”, a perda de individualidade que o dionisíaco propõe passou a manifestar-se nas artes plásticas em proposições cada vez mais variadas, nas quais a subjetividade se sobrepõe a outras identidades, ao invés de dissolver-se nas mesmas.

Porque a vivência do dionisíaco pede, acima de tudo, não tanto produções culturais com características específicas, mas um novo espectador, um espectador que já não especta, mas sim um “celebrante”, coparticipante de um ritual, imerso em um âmbito festivo em que se esqueceu, por um breve período, os limites do seu “eu” (SARTI, 2008, p. 182)<sup>57</sup>.

O dionisíaco é um elemento que também pode compor a dramaturgia de uma exposição, ampliado por proposições cênicas que “tomam de assalto” a festa de inauguração e consideram o visitante não como alguém que veio apenas spectar algo, mas sim participante de uma celebração que é transformada em situação artística.

O dia da vernissagem não é o melhor dia para ver as obras, a menos que a obra seja a vernissagem em si.

A dimensão mais imediata das ações, como comer, beber e socializar deve ser posta em segundo plano, para que entendamos esse evento antes como compartilhamento de uma

---

<sup>56</sup> Com base nos dados organizados por Alexandre Dias Ramos a partir de entrevistas executadas para a tese *A função social dos vernissages no campo da arte*, junto ao PPGAV-UFRGS.

<sup>57</sup> “Porque la vivencia de lo dionisíaco pide, ante todo, no tanto producciones culturales con rasgos específicos, cuanto de un nuevo espectador, un espectador que ya no es tal, sino un “celebrante”, copartícipe de un ritual, inmerso en un ámbito festivo en el que ha olvidado, por un breve lapso, los límites de su ‘yo’”.

experiência artística e também de um julgamento estético com os outros. Somada à crescente urbanização, a sociabilidade ampliada por esses cenários fez do espaço de exposição um local privilegiado para o surgimento de coletividades instantâneas regidas pelo “domínio de trocas”.

As trocas que ocorrem entre as pessoas, na galeria ou no museu, também podem servir como material bruto para um trabalho artístico. O *vernissage* muitas vezes faz parte do dispositivo integrante do dispositivo da exposição, modelo de uma circulação ideal do público: o *vernissage* de *L'exposition du vide* de Yves Klein, em abril de 1958, é um protótipo. Da presença dos guardas republicanos na entrada da galeria Iris Clert até o coquetel azul oferecido aos visitantes, Klein tentou abranger todos os aspectos do protocolo usual do *vernissage*, dando-lhes uma função poética que cercava seu objeto: o vazio (BOURRIAUD, 2009, p. 52).

Identificamos que esse estado de sociabilidade generalizada é algo que pode colaborar para o acontecimento de propostas performativas, principalmente se aliadas à dramaturgia de exposição. Sabemos que a vernissagem é social antes de ser artística. No entanto, seria possível *transformar o evento-social-vernissagem em evento-artístico-vernissagem*? A exposição de Yves Klein que destacamos no primeiro capítulo, bem como outros dos exemplos, comprova que a incitação de teatralidades feita pelo artista sobre sua vernissagem foi o que possibilitou a construção de expectativas e o choque dos espectadores quando entraram na galeria e se depararam com ela vazia.

Se a exposição se torna um palco, quem vem encenar? Como os atores e figurantes o ocupam? Em meio a que tipo de cenário? Um dia seria interessante escrever a história da arte por meio das populações que a atravessam e das estruturas simbólicas/práticas que permitem acolhê-las (*ibidem*, p. 103).

Atualmente, certas estratégias de apropriação e pertencimento como os grupos “denunciados” na coluna da Folha são postas em prática. Por experiência própria, faço parte de um grupo no *Facebook* chamado “Vernissão Porto Alegre | Calendário de eventos de artes”. Os membros do grupo são estudantes, na sua maioria, principalmente de cursos ligados ao Instituto de Artes da UFRGS. Suas identidades, além de sua sede de champanhe e efervescência intelectual acadêmica, claramente trazem uma aura diferente para aquele tipo de evento, bastante distinta de uma atmosfera midiática-mercantilista. Há uma afirmação do campo nessa atitude, pois ao fim e ao cabo tratam-se de futuros profissionais se inserindo no mercado de trabalho. Exemplos como estes parecem-nos potentes como provocadores de outras possibilidades de interação – também artísticas – inseridas na cultura hegemônica, rupturas que podem dar ao evento social/comercial da vernissagem uma dimensão mais performativa e festiva.

## A vernissagem como fonte dramatúrgica em *A floresta que anda*

Falar sobre o trabalho de Christiane Jatahy requer que remetamos a sua pesquisa de duas décadas sobre novos horizontes dramáticos conferidos à cena nacional. Diretora teatral, mulher, latino-americana, brasileira; Jatahy fundou a Cia. Vértice no ano de 2000 e durante sua trajetória ficou conhecida pela constituição de uma dedicada pesquisa sobre a relação entre teatro e outras linguagens, novos territórios de interação com o público.

Durante muito tempo o trabalho de C. Jatahy se configurou através de dramaturgias criadas em processo, nos quais a diretora buscava em materiais biográficos e vindos da realidade elementos que, em segundo momento, constituíam uma ficção<sup>58</sup>. Em 2011, a partir do texto *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, Jatahy dá início a uma metodologia inversa de criação: a artista começa a pensar de que forma pode inserir elementos da realidade na adaptação de textos clássicos da dramaturgia. Em *Júlia*, o teatro se fazia cinema ao vivo e as estruturas cinematográficas eram expostas, integrando a projeção de cenas pré-filmadas e outras filmadas ao vivo. Três anos depois, a companhia estreia *E se elas fossem para Moscou?*, adaptação de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov, onde o público se dividia em dois grupos: enquanto alguns espectadores presenciavam a montagem teatral, outros iam para uma sala “de cinema” para assistir a versão filmada em tempo real da peça, dessa vez já sem imagens pré-filmadas.

Tais trabalhos destacam-se como amostra da proliferação ocorrida, também no contexto do teatro brasileiro, de formas cada vez mais elaboradas na proximidade ou sobre influência de outras áreas artísticas, como cinema, dança, *performance*, instalação, *show*, etc. Assim, a maioria dos espetáculos da companhia apresenta uma prática guiada por dois parâmetros principais: primeiramente, o entrecruzamento de realidade e ficção na dramaturgia e, em segundo momento, a inserção de novas mídias à cena teatral, com ênfase na hibridação entre teatro e cinema. *A floresta que anda*, espetáculo performativo concebido por Jatahy e sua equipe ao longo dos anos de 2015 e 2016 como fechamento da trilogia, talvez seja uma de suas incursões mais radicais nessa pesquisa sobre linguagens.

A peça explora o texto maldito de Shakespeare, *Macbeth*, mais como uma atmosfera e um estado do que necessariamente como algo dramático. Para Christophe Triau, “nessa montagem a peça de Shakespeare não é nem representada nem adaptada, ela atravessa o

---

<sup>58</sup> Fugindo à natureza efêmera das artes cênicas, um exemplar mais acessível dessa fase da produção de Jatahy é a versão cinematográfica de *A falta que nos move*, editada a partir de 39 horas de material em um filme de duas horas.

espetáculo por ecos e fragmentos – assombra-o, por assim dizer, inspira-o, fornece materiais, referências, imagens, e funciona como metáfora de um estado do mundo” (TRIAU *apud* JATAHY, 2017, p. 267). Se em *Júlia* havia bastante uso do texto de Strindberg e em *E se elas fossem para Moscou?* a dramaturgia de Tchékhov já aparece de maneira mais livre, essa terceira montagem se propõe apenas a inspirar-se em *Macbeth*, mais pelo que a peça pode representar para nós hoje do que pelo drama em si.

Essa opção de adaptação e montagem chama nossa atenção e convida a uma reflexão mais aprofundada sobre os ligamentos que constituem sua dramaturgia. Uma dramaturgia escrita de forma bastante distinta, pensada em quadros e intercalada por cortes performativos. Para além da evidente relação com a linguagem cinematográfica, gostaria de associar a construção dramática desse espetáculo com um processo de curadoria.

Isso porque, ao contrário de seus outros projetos, que sempre envolveram muitos ensaios, a concepção de *A floresta que anda* se dá em sua maioria no plano da fala, de um outro tipo de improviso. Reunidos na casa da diretora, os artistas envolvidos criaram o espetáculo primeiramente através da oralidade, do discurso de todos em relação ao texto e também ao real, em uma constante articulação de *escolhas* sobre o que seria performado e o que seria filmado.

O reconhecimento de tais procedimentos cênico-curatoriais pode apontar, então, novas conexões entre o teatro performativo e suas dramaturgias. Para tanto, é necessário primeiramente responder a uma pergunta tangencial, que pode parecer determinante, mas que é extremamente polimorfa: o que é dramaturgia?

Partindo de uma definição de Joseph Danan, encontramos a seguinte ideia:

A dramaturgia é o que organiza a ação em função de uma cena, seja pelo autor dramático, o diretor ou o autor cênico – uma das maiores questões sendo, quando o drama escrito existe, a articulação entre a dramaturgia que o estrutura (ou dramaturgia 1) e a dramaturgia da encenação (ou dramaturgia 2) (DANAN, 2010, p. 12)<sup>59</sup>.

A palavra dramaturgia possui, então, pelo menos dois sentidos e uma das questões da dramaturgia contemporânea reside justamente na articulação entre as dramaturgias 1 e 2. Se deixamos de vincular dramaturgia ao drama no sentido fabular e passamos a vinculá-la a sua concretude, vamos encontrar tanto no sentido 1 como no 2 uma tendência a “organização da ação”. De fato, talvez seja essa a dificuldade do pós-dramático conseguir se desvincular do

---

<sup>59</sup> “La dramaturgie est ce qui organise l'action en fonction d'une scène, qu'elle soit le fait de l'auteur dramatique ou celui du metteur en scène ou de l'autor scénique - une des questions majeures étant celle, lorsque drame écrit y a, de l'articulation entre la dramaturgie qui le structure (ou dramaturgie 1) et la dramaturgie de la mise en scène (ou dramaturgie 2)”.

conceito de dramaturgia, uma vez que é composto de ações não-dramáticas, mas ainda assim ações.

Além disso, devemos lembrar que a dramaturgia não é um conceito apenas estrutural, também incorpora a atividade crítica em sua gênese – desde quando Lessing, no século XVIII, propõe o estabelecimento de um pensamento dramaturgico a partir da discussão sobre obras encenadas<sup>60</sup>. Alguns teóricos indicam que o processo de desconstrução que foi se intensificando a partir dos anos 1970 fez com que a dramaturgia muitas vezes negasse o drama, quando não a si mesma. Em vista disso, Danan (2012, p. 46) constata que a mentalidade dramaturgica chega aos nossos dias com uma humildade que, de certa forma, abandonou a ação de conjunto – aquela da qual emanava a fábula e a intriga – e converteu os espetáculos em espaços possíveis para ações menores, muitas vezes estabelecidas em relação a outras linguagens.

Assim, mesmo que não mais como representação ordenada de um todo completo e coerente, trabalhos como *A floresta que anda* se constroem através de lascas, fragmentos do texto original dispostos de forma intermitente. Esse tipo de teatro performativo (nos apropriando da definição de Josette Féral) abandona o desejo de controlar um significado fechado da obra, em benefício da experimentação sobre formas abertas que jogam com os elementos da representação. Na adaptação do texto de Shakespeare construída por Jatahy e seus colaboradores, a dramaturgia não configura imposição ou proposição de leitura porque a ação principal de *Macbeth* é desintegrada em micro-ações que não servem exatamente para contar a história, mas sim para instaurar um estado ao qual o texto remete.

O uso de espaços ou formas não convencionais de inscrição cênica é outra constante e aqui o lugar onde o projeto acontece não é um teatro, mas sim uma galeria<sup>61</sup>. Nessa galeria acontece uma videoinstalação com documentários feitos com quatro pessoas que, de alguma maneira, tiveram suas vidas atravessadas por abusos e violências do atual sistema político, econômico e social, tanto do Brasil como do mundo.

O público é, então, inserido nesse sistema político e recepcionado como se aquilo fosse um evento de vernissagem. Sendo assim, um primeiro parâmetro que observamos nessa encenação é a ocorrência de um espaço ficcionalizado que acaba ficcionalizando também os

---

<sup>60</sup> A chamada *Dramaturgia de Hamburgo* fundamentou as bases do pensamento moderno sobre dramaturgia como rede que interliga texto e representação. Entretanto, seria somente com o nascimento da encenação no final século XIX e as inúmeras relações entre texto e cena exploradas ao longo do século XX que a noção de dramaturgia iria ser posta em constante reavaliação.

<sup>61</sup> É preciso constar que a montagem do espetáculo ocorrida em Porto Alegre durante o 11º Festival Palco Giratório Sesc/POA aconteceu no Barra Shopping Sul, certamente dando outro contexto ao evento, talvez mais frio e comercial.

espectadores: as pessoas entram no espaço e o código já está dado, fazendo-os também personagens da vernissagem.

26.JULHO.2015

A maneira é quebrar a relação do público com a cena, no seu sentido tradicional, e incluí-lo dentro da ação. O espectador não está só vendo algo, ele fará parte do que ele assiste. E todos nós, espectadores, técnicos, performers, estaremos dentro de uma situação ficcional, que se mistura com o real (JATAHY, 2017, p. 20).

Embora a situação não deixe de estar impregnada de teatralidade<sup>62</sup>, podemos notar na fala da diretora uma intenção de ruptura com o teatral, concebendo o espetáculo de maneira que o real se cruze com o plano ficcional. Essa estratégia dialoga com os argumentos de Maryvonne Saison sobre o retorno ao real manifestado já no teatro dos anos 1990: “forçado a desistir da representação de uma realidade fragmentada e caótica, o teatro procuraria se reconectar com um ‘real’ sem dar-se ao trabalho de construir a ‘realidade’” (SAISON, 1998, p. 41)<sup>63</sup>. Elaborar uma dramaturgia no plano da exposição pode contribuir para essa conexão com o real, ainda assim conservando uma dimensão artística ao acontecimento.

Para montar a cena do banquete, o terceiro ato em *Macbeth*, é criada uma vernissagem em um lugar de trânsito entre o real e o ficcional, e é nesse entrecruzamento entre o artístico e o social que acentua-se a implicação ética da produção. O caráter documental dos vídeos da videoinstalação – que mais revelam o entorno do cenário social onde vivem os jovens do que necessariamente seus rostos – é pontapé inicial para a instauração de um recorte temático para o espetáculo como um todo: questões macropolíticas sobre as quais qualquer cidadão tem alguma opinião ou reação.

O espetáculo de Jatahy destaca-se em nosso *corpus* tanto por ter apropriado-se da estrutura da vernissagem como fonte de criação, como também por estabelecer uma dramaturgia a partir destes recursos expográficos. Além disso, esse provavelmente não seria um trabalho da Cia. Vértice se não entrasse aí mais uma variante: durante a vernissagem que acontece a cada dia, alguns momentos-chave da *performance* são filmados e, ao fim do espetáculo, projetados nas telas móveis de videoinstalação. De modo diferente dos trabalhos

---

<sup>62</sup> De fato, J. Danan (2010, p. 11) não desvincula nem mesmo a *mimesis* desse tipo de abordagem dramatúrgica, argumentando que toda a apresentação teatral comporta certo grau de representação – e consequentemente uma dimensão mimética inevitavelmente projetada pela mente do espectador, mesmo que fragmentária.

<sup>63</sup> “[...] contraint de renoncer à la représentation d'une réalité éclatée et chaotique, le théâtre chercherait à renouer avec in "real" dont il ne prend pas la peine de construire la 'réalité'”.

anteriores, aqui a *performance* cênica e a produção audiovisual se dão em um mesmo ambiente e para um mesmo público<sup>64</sup>.

O que acontece é que essa “performance-instalação” (usando um termo de Christophe Triau) chama atenção, antes, pelo jogo de indefinição estabelecido entre os territórios de atuação e expectativa. “Eu acho que tem a ver um pouco com essa expectativa de que algo vai acontecer, e que não está acontecendo, quando, na verdade, está acontecendo, mas está escondido” (MARIANO *apud* JATAHY, 2017, p. 228). As palavras do diretor de produção Henrique Mariano são precisas em descrever o sentimento gerado no público enquanto o filme é produzido às escondidas. Um “nada acontece” que pode gerar reações e sensações diversas nos espectadores, mas que busca explorar novos disparadores para ações dramáticas que acabam tornando-se cortes para o filme. Essas ações ocorrem a partir de dois coeficientes decisivos: a performance solo da atriz Julia Bernat e a participação de determinado número de espectadores guiados pela própria diretora através de rádios.

Se formos falar de um sistema da arte teatral, é evidente que a maneira como a companhia de Jatahy está instalada é algo extremamente incomum. Despendendo de apoios financeiros muitos superiores aos da realidade dos outros profissionais do campo, a subvenção dessa produção de Christiane Jatahy teve a Petrobras como apoiadora – um projeto que felizmente previa também um aporte teórico como contrapartida da produção. A publicação de *Fronteiras invisíveis: diálogos para criação de A floresta que anda* em 2017 surge como um importante fonte de estudo para a pesquisa e propicia uma abordagem mais detalhada sobre o trabalho. Com a gravação e transcrição das conversas de mesa na casa da diretora, a concepção do projeto é desvelada através de um bonito e detalhado diário de processo.

É importante ressaltar que, na altura do início dos encontros, Christiane Jatahy e Paulo Camacho (diretor de fotografia) já haviam produzido as imagens e os documentários que dão premissa à dramaturgia da exposição montada. Logo nos primeiros encontros do projeto a diretora já apontava rumos definidos e uma ideia geral sobre o projeto:

14.AGOSTO.2015

São um monte de blocos, de textos, de coisas que acontecem, pode ser um texto que um performer fala, pode ser uma coisa que você faz e que é apreendido, ou não, pelas pessoas, dependendo do ponto de vista, da atenção, da presença, de um monte de coisas. É absolutamente fora do nosso controle. E que tem muito a ver com a ideia das artes visuais, das artes plásticas. Algumas pessoas vão ficar cinquenta minutos prestando atenção numa coisa e vão receber o trabalho de uma certa maneira, e vão

---

<sup>64</sup> “No *Moscou* e no *Júlia*, elas têm uma interpretação que tem que funcionar nos dois lugares, no teatro e no filme. Mas agora, dessa vez, não vai ter mais o lugar do teatro, de estar fazendo para o público, é uma interpretação para o cinema sem a câmara aparente. Mas está acontecendo num espaço cênico, e essa é a dualidade” (JATAHY, 2017, p. 82).

ficar cinco minutos e vão receber de outra. A relação de cada um com o trabalho vai se dar de maneira única e pessoal. De qualquer forma, as duas camadas têm que ser muito claras: a performance e o filme. A primeira camada – vamos chamar de teatro – vai ser em certos momentos independente do filme, que é a segunda camada, e elas se juntam (JATAHY, 2017, p. 24).

Podemos notar uma certa resistência ao termo “teatro”, que ao longo dos diálogos vai se confirmando em máximas como “o que não pode ter é a frontalidade teatral. Não dá para teatralizar” (*ibidem*, p. 50)<sup>65</sup>. A ideia geral é fugir de momentos de foco único – como aconteceria caso Julia Bernat executasse gestos, ações e textos sendo observada por todos os espectadores ao mesmo tempo. Além do momento de exibição do filme, a única coisa assistida por todo o público de forma mais espetacular é um monólogo final dado pela atriz, somente depois que o filme é concluído.



Christiane Jatahy, *A floresta que anda*. Rio de Janeiro, 2016. Foto: Marcelo Lipiani

A resistência ao teatral não necessariamente resulta num rompimento com a produção dramaturgica, mas configura-se como manifestação que busca outros elementos de composição que não o drama em si. Segundo Saison (1998, p. 15)<sup>66</sup>, mesmo que a representação tenha passado a ser vista com olhos de suspeita na medida em que se equivale à espetacularização, “a substituição da ‘apresentação’ pela ‘representação’ não implica, por outro lado, a rejeição de qualquer referência; pelo contrário, o que é apresentado como um evento único é precisamente

---

<sup>65</sup> Indicações como essas são ainda mais assertivas quando direcionadas à atriz. Em muitos dos diálogos, Julia se mostra ansiosa e insegura com a composição de sua ação cênica, muitas vezes ressaltando o quanto havia estudado todos os textos de Lady Macbeth. Em contrapartida, Jatahy lhe indicava que não houvesse tal apego à personagem, para que a atriz trabalhasse com um elemento da ficção, mas em um registro similar ao de si mesma e sem provocar momentos de expectativa geral do público.

<sup>66</sup> “La substitution de la présentation à la représentation n’implique pas, par contre, le rejet de toute référence; bien au contraire, ce qui est présenté dans un événement unique, c’est précisément le réel ou la réalité”.

‘o real’ ou a ‘realidade’”. Em outras palavras, a dramaturgia hoje se estabelece em relação também com as coisas que a negam.

Fim da dramaturgia? (...) Talvez seja hoje, como forma de resposta, buscar uma passagem, um caminho estreito. Entre o que e o quê? Entre a dramaturgia e aquilo que a nega, uma vez que, como a ação, o drama constitui seu núcleo, a dramaturgia de hoje tem o selo de sua própria negação, seu lado inverso como uma segunda pele. Essa negatividade inscrita em seu seio agora faz parte do conceito, como uma não-ação (DANAN, 2010, p. 10)<sup>67</sup>.

O que C. Jatahy pede de sua atriz relaciona-se a essa não-ação (dramática), atuação onde o foco é jogado da *performer* para o espaço e, principalmente, para as outras pessoas. Mais uma vez, o protagonismo é dado ao público e Lady Macbeth é só mais uma mulher rica bebendo em um bar de vernissagem, refletindo sobre seus atos de corrupção e de assassinatos indiretos. “Quando a ficção não se impõe, é porque a realidade está sendo maior. E ela precisa ser maior o tempo inteiro. É como se não desse para falar nada que não viesse da realidade. Como agora, como na *Floresta que anda*” (JATAHY, 2017, p. 35). Uma realidade formada por acontecimentos esparsos ao longo do evento, geradores de uma dramaturgia igualmente fragmentada que autoriza a irrupção do real na cena.

Para a encenadora, além do conteúdo dos vídeos expostos, a atuação de Julia Bernat também está no limiar com outros campos e, com isso, é diferente porque afasta-se do teatro e a noção de atriz está menos presente, embora ainda exista. Christiane Jatahy, na verdade, adota toda uma nova forma de processo de construção do espetáculo justamente por estar trabalhando numa zona intermediária: estabelece sua criação cênica a partir de ações de curadoria e decupagem.

É um trabalho na fronteira com as artes plásticas. O que muda também o nosso processo de construção, que não acontece na sala de ensaio, se constrói aqui, à mesa, ainda que em alguma hora seja preciso entrar em sala de ensaio. Mas por enquanto é o inverso do que a gente costuma fazer. (...) Essa proposta de residência vai fazer mesmo parte da construção do trabalho. A gente deve vir para cá... um pouco como a imersão anterior, para ficar convivendo. Conversando sobre a realidade. (...) Antes a gente pegava o material da realidade e criava a partir desse material uma ficção. Mas agora, o que que está acontecendo no mundo é tão forte, que fazer Macbeth é dar espaço para falar do mundo (JATAHY, 2017. P. 43).

---

<sup>67</sup> “Fin de la dramaturgie?” (...) Et peut-être s’agit-il aujourd’hui, em guise de réponse, de chercher un passage, une voie étroite. Entre quoi et quoi? Entre dramaturgie et ce qui la nie, puisque, à l’instar de l’action, le drama qui en constitue le noyau, la dramaturgie aujourd’hui porte em elle le sceau de sa propre négation, son envers de négativité comme une deuxième peau. Cette négativité inscrite em son sein fait désormais partie de la notion, tout comme la non-action”.

De fato, no espetáculo não assistimos *Macbeth*, estamos em *Macbeth*. Isso se liga profundamente ao tempestuoso contexto político que o país estava entrando justamente no período em que esse espetáculo foi criado. Ler as páginas de *Fronteiras invisíveis* é indiretamente (re)ver se formatando o esquema de direita que resultou no impeachment da presidente Dilma Rousseff, em maio de 2016. O espetáculo é inevitavelmente sobre o golpe, pois foi gestado em simultâneo ao crescimento das acusações de crime fiscal sofridas pela então presidente do Brasil. “Esse trabalho é sobre invisibilidade, sobre o que você não vê, sobre o que está acontecendo do nosso lado e a gente não percebe, ou percebe e prefere ignorar, e depois pode ser tarde demais” (JATAHY, 2017, p. 98). As palavras da diretora parecem viajar no tempo e chegam em 2021 com a dimensão de um mal presságio, exatamente como o das feiticeiras no texto de Shakespeare.

Essa condição de jogo com o real em que a Cia. Vértice estabelece seus espetáculos requer um teatro engajado sobre o terreno político e social, associando propostas múltiplas e heterogêneas de acordo suas motivações. M. Saison constata essa máxima em produções criadas a partir de uma constante reavaliação das maneiras de falar sobre o mundo. Frente ao diagnóstico de uma sociedade cada vez mais alienada e que tem o real ocultado, é identificável a tendência da encenação contemporânea de propiciar o acesso ao real através do teatro. O espetáculo de Jatahy traz à cena documentos elaborados fora do teatro e coloca em evidência as vozes daqueles que normalmente estão silenciados. Isso é absolutamente precioso por duas razões: a do estabelecimento de fatos e, portanto, de uma contextualização histórica e, por outro lado, muitas vezes essa constitui uma das únicas vias de acesso a essas identidades marcadas por experiências de violência extrema.

Ele [o teatro] não faz mais referência como fazia no passado; não está mais em um nível de “representação” que seria dado como pré-requisito. Mesmo que ele queira ser “político”, sua relação com a política não é mais definida simplesmente como ele foi capaz de fazer quando militante, engajado, demonstrativo e didático, seu discurso está baseado sobre uma percepção de mundo compartilhado (SAISON, 1998, p. 17)<sup>68</sup>.

De certa forma, o trabalho questiona o lugar de exclusão dos quatro depoimentos mesmo sem situar sua ação ao nível de uma intervenção social direta. As telas com vídeos são um dos recursos da dramaturgia de exposição que veremos no capítulo seguinte, bem como o uso da vernissagem como ingrediente na dramaturgia da *performance*. O teatro de hoje aparece como

---

<sup>68</sup> “Il ne se situe plus d’emblée au niveau d’une “répresentation” qui serait donnée comme un préalable. Même s’il se veut “politique”, son rapport au politique ne se définit plus aussi simplement qu’il a pu le faire lorsque, militant, engagé, démonstratif et didactique, son discours s’appuyait sur une perception du monde partagé”.

essa inscrição de uma responsabilidade que temos, não mais em relação ao significado, que permanece imprevisível, mas em relação às condições que tornam o evento possível. Mesmo em tempos de parcial ruptura com o drama, a dramaturgia aparece como veículo para o trânsito entre o que é da ordem do teatral (texto, cena, jogo, encenação) e o que é exterior ao campo (as outras artes, a vernissagem, a política) – o espectador ocupando um espaço fronteiro que cada vez mais pende ao interior da obra.

Como já salientávamos na introdução, a expansão do campo da dramaturgia conferiu maior independência a cada elemento do todo, que não é apenas texto, mas os muitos componentes do espetáculo. Abrindo focos de significação através da combinação entre diferentes linguagens, Jatahy articula-se a tais ideias quando fala sobre seu processo de criação dramaturgicamente.

27.OUTUBRO.2015

Eu, na verdade, acho que a grande questão da minha pesquisa e os colaboradores participam disso, e você através do cenário, é dramaturgicamente. O cinema entra de forma dramaturgicamente, o cenário entra de forma dramaturgicamente, tudo entra em uma ideia dramaturgicamente porque o meu pensamento, na verdade, é mais dramaturgicamente do que de encenação, sacou? Aí pensando na relação com o espectador, que também está dentro dessa dramaturgia da cena, esse espectador entra e ele não vê um teatro (JATAHY, 2017, p. 198).

Ao interar-nos sobre o processo de composição da diretora, fica perceptível que sua aproximação com o cinema confere meio distinto de escritura do próprio texto cênico. A dramaturgia de *A floresta que anda* alterna indicações de ações performativas executadas pela atriz ou por membros do público, em forma de rubricas, com a descrição de sequências de planos a serem enquadrados para a montagem do filme. Uma experiência intermedial onde a palavra falada irá aparecer apenas nos três últimos planos dos 21 que a compõem, como podemos ver na página seguinte, em um fragmento que ilustra a estrutura dessa dramaturgia.

**SEQ. 15** – Plano da água do aquário. Um dente cai na água. Depois outro dente. A mulher enfia as mãos na água e as lava. Limpa o sangue. O aquário se tingiu de vermelho.

**SEQ. 16** – Plano dos dentes no fundo do aquário.

*Julia foi para trás do espelho, onde está a equipe de filmagem, edição e direção. Ela se despe e se molha. Acende, pela primeira vez, uma luz que permite ver um pouco do que está acontecendo no backstage. A sequência a seguir não é filmada para ser mostrada no filme, é captada ao vivo e entrará nas quatro telas da videoinstalação.*

*Todo o espaço cênico é apagado, resta apenas um corredor de luz atrás do espelho. Julia anda e joga água nos próprios pés. Nas telas vemos os pés andando muito devagar. Som grave de pesadelo toma todo o espaço. Em seguida, as luzes voltam a acender e voltam os documentários. A primeira tela gira, ficando de frente para o espelho. A partir desse momento as telas vão girar e ficar todas de frente para o espelho.*

**SEQ. 17** – Julia nua e molhada de corpo inteiro, anda devagar em direção à câmera, ela fala algo que no começo não entendemos, e vai se aproximando cada vez mais da câmera.

**SEQ. 18** – Close de Julia. Rosto de horror. Ela fala “Macbeth” algumas vezes.

*Um homem com cabeça de javali e torso nu aparece atrás do espelho, depois,*

*lama. Depois, imagens de animais híbridos como pássaros com cabeça de ratos e delicados esqueletos de pássaros que giram como móveis. Como as três bruxas de Macbeth, Julia fala ao microfone parte do texto das bruxas. A música continua.*

É Macbeth chegando!

A cada dia ele chega. A cada dia a escolha pode ser feita.

O bem e o mal é tudo igual.

Salve Macbeth! Salve Thane de Glamis!

Salve Macbeth! Salve Thane de Cawdor!

Salve Macbeth, que rei serás um dia.

*A luz do espaço se apagou, como em uma festa. O que o ilumina agora é a luz das telas e a luz do backstage, atrás do espelho, onde está a equipe. O público pode nos ver, ver as câmeras e todos os equipamentos. Nesse momento, as telas começam a mover-se para o fundo do espaço para formar uma tela panorâmica, onde será projetado o filme que fizemos naquele dia. Julia anda em direção ao bar, cai mais uma vez. Acendemos a luz do bar, que agora tem o balcão todo molhado. Ela caminha até o bar.*

**SEQ. 20** – Julia salta para cima do bar e como um réptil se arrasta velozmente por cima do balcão até cair do outro lado. A câmera a segue até que caia do balcão. Ela fica no chão, a câmera a filma de cima.

*Julia continua deitada no chão. As te-*

tamanha possibilidade de minha simples condição humilde! – que meus sentidos se nada existe mais senão aquilo não existe.

Homem 4 – Não devo abrir assassino, nem usar o punhal, mas não tenho freio para minha intenção, sinto uma arruaçada, enorme – ser rei!

Homem 5 – A trama sangüinária po ante meus olhos. Um golpe O rei estará morto e a ambições ainda mais perniciosas que

Homem 6 – A isso se juntará minha avareza, que no poder para tomar as terras, cobiça as casas, o desejo de ter o molho para abrir meu apetite dos ganhos mal adquiridos.

Homem 7 – E até que a floresta e se lance contra mim, não o rei estará morto e eu nunca mais. Nem toda a água ano me limpará desse ato e os outros que seguirei como manter o poder.

*Fim do filme pré-filmado, a câmera ao vivo. A partir daqui o filme será feito e exibido ao público poderá ver as cenas tecem próximas a ele, e o por cinematográfico dessa cena.*

**SEQ 21** – (ao vivo) Mesmo momento da sequência 20. Julia no chão, em volta dela uma grande d’água. Julia fala:

Tal como a curadoria que organiza a disposição e o diálogo entre as peças que compõem a exposição, o texto de Jatahy propõe um espaço e uma situação, posicionando essas ações e elementos de maneira que possam ser enquadrados por câmeras. Nesse sentido, o espetáculo se aproxima da noção de *dramaturgia como enquadramento* identificada por Danan (2010, p. 14), quando o autor defende que a encenação é a dupla inscrição do texto dentro de um quadro: ela é constituída tanto pela dramaturgia no sentido 1 – quando o texto está dado, mas precisa ser “digerido” – quanto no sentido 2 – quando o trabalho de palco é criado a partir de “textomaterial”<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Textos materiais, como numerosos textos contemporâneos que seguiram as obras de Heiner Müller, são fontes que não pertencem a categoria do dramático e que necessariamente impõem uma relação diferenciada e de sobressaltos na transição da dramaturgia 1 para a 2.

A dramaturgia delimita o quadro, o campo de jogo. O enquadramento se estabelece no trabalho de observação e análise da dramaturgia 1, que terá uma interpretação de sua estrutura interna revelada pela dramaturgia 2<sup>70</sup>. Em textos que apresentam forma mais clássica, como é o caso de *Macbeth*, a dramaturgia se dá a partir de um percurso linear de 1 para 2, partindo de uma ideia sobre a globalidade da obra (sua estrutura) frente ao instante (o jogo cênico). Contudo, sabemos que essa visão global é muitas vezes incompatível com uma determinada concepção contemporânea de dramaturgia, que antes manifesta-se através do *acontecimento* e da *experiência*. Como lembra Saison (1998, p. 40), nos encontramos em uma etapa da pós-modernidade marcada pela “sociedade da comunicação generalizada”, onde os meios de comunicação de massa adquiriram um papel decisivo para a pluralização “que não permite mais conceber a história a partir de pontos de vista unitários”.

A dramaturgia ocuparia então esse lugar na borda do quadro: o que liga o ficcional e o real. Um quadro suscetível a variações e que abrange em suas amplas molduras as características efêmeras e transitórias da composição teatral: enquadramento onde o jogo cênico e os códigos construídos tendem a transbordar o próprio quadro.

Se eu radicalizo a ideia, a dramaturgia seria esse quadro, constituinte da peça (e de sua própria dramaturgia) e, em termos de dramaturgia 2, um espaço de algumas regras. Um dispositivo, em suma, posto em prática para produzir o jogo e os efeitos do significado, sem que eu procure controlar nem um nem os outros. O quadro postulado, o texto funciona dentro, livremente, sem estar sujeito ao sentido, mas tomado de um enquadramento duplo (dramaturgia nos sentidos 1 e 2). Diferente, móvel, a cada noite (DANAN, 2010, p. 13)<sup>71</sup>.

Ao ler *Macbeth* e buscar estabelecer relações políticas com Brasil e o mundo de hoje, Jatahy está trabalhando dentro do “quadro Macbeth” ao mesmo tempo em que constrói linhas de fuga – reinventa o interior da obra ao lidar com o desdobramento do tempo que separa a peça original e sua montagem. Planejando uma dramaturgia a partir da decupagem de quadros cinematográficos, ela atua sobre um *desenquadramento* do texto original. Ao mesmo tempo, põe em prática um pensamento curatorial na proposição de um espaço de videoinstalação, na construção de uma ambientação de vernissage e na disposição das ações performativas

---

<sup>70</sup> É importante lembrar, entretanto, que não há um *continuum* sensível nessa relação entre produção artística e sua recepção: parte do trabalho de enquadramento naturalmente também depende de uma nova interpretação, que é a do espectador.

<sup>71</sup> “Si je radicalise l’idée, la dramaturgie serait ce cadre, constitué de la pièce (et de sa dramaturgie propre) et, pour ce qui est de la dramaturgie 2, d’un espace, de quelques règles (d’une bande son, ici). Un dispositif, en somme, mis en place pour produire du jeu et des effets de sens, sans que je cherche à contrôler ni l’un ni les autres. Le cadre posé, le texte fonctionne à l’intérieur, librement, sans être assujéti au sens mais pris dans un double cadrage (dramaturgie au sens 1 et au sens 2). Différent, mobile, de soir en soir”.

executadas de modo que as mesmas fossem enquadradas – parâmetros que antecipam características da dramaturgia de exposição.

12.SETEMBRO.2015

Mas talvez a coisa mais radical nesse projeto, de todas as coisas que já são radicais, seja a experiência com o espectador. O que eu acho mais complexo é em que lugar esse espectador vai estar. De que maneira eu consigo deixar o espectador livre? Porque trabalhar com a ideia do ator livre e do ator que cria a gente já vem trabalhando há muito tempo. Agora, o radical é esse espectador ser livre e criativo também, entendeu? Porque, no mundo das artes plásticas o espectador realmente se posiciona onde ele quer. E se eu decidir que vou sentar no canto da sala e não vou mais ouvir uma palavra da videoinstalação é uma escolha que eu tenho (JATAHY, 2017, p. 59).

De acordo com essa perspectiva, os espectadores têm acesso a diferentes (e dispersos) elementos, pois dependendo de onde cada pessoa está, muda tudo. A ideia é de que o espectador que estiver ao lado de J. Bernat vai construir uma dramaturgia, ao mesmo tempo outro que passar o tempo inteiro vendo a videoinstalação construirá uma dramaturgia diferente. Essa pluralidade de mídias possibilita que cada visitante crie sua própria dramaturgia, ao mesmo tempo em que exige um posicionamento do visitante sobre sua condição ali: em um momento alguém tem que pegar algo nas vísceras do peixe, outra hora uma bolsa precisa ser revistada em cima do balcão, depois mãos sujas de sangue são lavadas no aquário. Todos estes são planos de decupagem do filme, mas que são executados pelos próprios espectadores dirigidos por C. Jatahy através de fones de ouvido. Com efeito, a diretora deixa a encargo do público até mesmo a narração em *off* do filme: fragmentos de falas de Macbeth lidas no microfone por espectadores homens.

29.NOVEMBRO.2015

Eu estou muito feliz com essa virada do trabalho. Foi mesmo fundamental essa ideia, parecia louca, quando eu falei de colocar na mão do público o *off* do filme e dar para eles a participação através da escuta pelos rádios do que eu estou falando, tudo mudou. Mesmo sendo poucas pessoas do público que têm rádio, é como se tivesse ficado claro por outro lado, sabe? E eu quando entrego os rádios para as pessoas e digo que elas vão ouvir a minha direção e vão ler os textos no final, e alguns que estão do lado também escutam, criam novas camadas de compreensão (JATAHY, 2017, P. 208).

Para além do texto escrito, o que está em jogo diz respeito à relação entre o espetáculo e seu público. Tanto para Danan quanto para Jatahy, a dramaturgia dos nossos dias está apoiada, mais do que nunca, na ação do público. Os espectadores podem ser considerados uma parte dessa moldura do quadro, ou até mesmo ocuparem o interior do quadro. Isso fica evidente em *A floresta que anda*, quando algumas pessoas do público são dirigidas em tempo real e tornam-se os verdadeiros protagonistas da ação dramática filmada e posteriormente projetada nas telas.

Uma imagem final do espetáculo é quando a floresta de telas de fato anda, empurrando e reunindo pouco a pouco os espectadores ao mesmo tempo em que são projetadas imagens de raízes, esqueletos e animais mortos – um universo simbólico invocado pelo texto de *Macbeth*. Em última instância, o próprio público se vê na tela e reconhece suas atitudes de descaso ou alienação enquanto algo sério estava acontecendo nos documentários e nas ações filmadas ao vivo. Como Triau relata em sua experiência, o público se torna, “na estranheza de um *delay*, os espectadores das imagens projetadas da nossa própria presença enquanto público de uma situação de exposição/vernissagem” (TRIAU apud JATAHY, 2017, p. 269). A dramaturgia, de certa forma, transforma os espectadores na “floresta que anda”, mas sem fazer disso um sinal de salvação: parece indicar apenas a urgência de uma mudança, de revolução, ao expor no vídeo as pessoas na vernissagem enquanto um golpe estava sendo dado.

O espetáculo de Christiane Jatahy conclui esse capítulo pelo fato de associar de maneira tão específica artes visuais, *performance* e vernissagem. Diferentemente das práticas artísticas levantadas no primeiro capítulo – que trabalhavam com empréstimos de elementos cênicos levados ao campo das artes visuais –, aqui o que parece acontecer é justamente o contrário: há uma apropriação de processos criativos em cinema e curadoria, bem como do evento de vernissagem, que acabam configurando um acontecimento teatral. *A floresta que anda* nos comprova não apenas a dimensão social e performativa que a vernissagem comporta, como também antecipa uma investigação sobre a construção desse tipo de dramaturgia que transcende o evento e configura a exposição como um todo – algo sobre o qual é chegada a hora de nos aprofundarmos.

### **III. DRAMATURGIA**

## **Dramaturgia de exposição: a construção expográfica e performativa no espaço do evento**

Depois de tratarmos sobre o *Espaço* e sobre a dimensão social do *Evento*, ao mesmo tempo revisitando algumas experiências artísticas ocorridas no último século, pudemos ter maior dimensão sobre as interferências cênicas no contexto da exposição em artes visuais – ou então sobre trabalhos que levaram a exposição para dentro da encenação teatral, como é o caso recém discutido de C. Jatahy. Se nos dois primeiros capítulos foram apresentados conceitos teóricos e referências artísticas que já lidavam com a *Dramaturgia*, na terceira e última parte da pesquisa esse enfoque será acentuado através de entrevistas com artistas locais que, de certa forma, já trabalharam de maneira aproximada às proposições identificadas pelo nosso estudo.

Começaremos buscando uma definição teórica para o termo *dramaturgia de exposição*, especificando o tema que une esse conjunto de experiências analisadas. As conversas com profissionais sobre seus processos de criação configuram o principal procedimento metodológico do capítulo, visando compreender novas informações sobre a construção dramática nesse contexto e dialogando em forma de complementariedade com as teorias abordadas até então. Pensando também sobre procedimentos pedagógicos a partir de questões sobre o espaço, finalizaremos o capítulo tratando ainda do caráter educacional que a abordagem comporta, caracterizando uma possível prática de docência e destacando alguns aspectos criativos complementares sobre a estrutura do evento.

Toda essa discussão tem a finalidade de articular quatro estudos de caso como teorização em construção: nos três primeiros exemplos temos as entrevistas como método e no quarto caso o relato da minha experiência enquanto docente, ancorada na dramaturgia do espaço. Desde o primeiro capítulo nos empenhamos na construção de pensamento/conhecimento em torno de questões que permeavam teatro e artes visuais. Nessa última parte do trabalho, poderemos identificar de forma mais evidente o caráter dessas criações em coletivo, elaboradas a partir de uma conduta de trabalho que condensa as funções de curador, dramaturgo, professor e diretor teatral. A partir de um olhar transdisciplinar sobre tais profissões e acreditando no diálogo de suas funções, as páginas a seguir se desenham de acordo com a associação de diferentes esferas de criação em benefício de uma dramaturgia específica para o espaço expositivo.

## A exposição como dramaturgia

Antes de nos ocuparmos dos entrecruzamentos entre curadoria, direção teatral e docência, é chegada a hora de ressaltarmos um parâmetro criativo medular para a consistência de qualquer composição nesse sentido. Se na introdução dessa dissertação eu dizia que entre o espaço expositivo e o teatro encontrei a vernissagem, com o andamento da pesquisa fui percebendo que a estrutura do evento e seus personagens arquetípicos não a sustentavam totalmente. Foi então que os estudos ganharam novos rumos e aqui chegamos a um importante ponto de nossa teoria, ao apostarmos num pensamento cênico-curatorial central: a *dramaturgia de exposição*, a qual pode somar-se, ou não, uma camada de dramaturgia teatral e/ou performativa em casos de intervenções cênicas que se entrecruzam com a dramaturgia de exposição elaborada pelo designer de exposição/curador.

[...] o termo dramaturgia, que originalmente se referia à qualidade da construção do drama ou a um livro didático sobre drama (por exemplo, a *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing), desviu-se para outras mídias e gêneros. Tornou-se o termo usado para descrever o arco que mantém unidos trabalhos criativos (literatura, cinema, exposições, etc.), mas também processos “extra-mídia” (guerras, jogos infantis, esportes), em si mesmos e em comunicação com o mundo exterior (HANAK-LETTNER, 2014, p. 30)<sup>72</sup>.

Buscando pelo termo em diversas línguas, entretanto, é fácil perceber que trata-se de um tema pouco explorado, sendo alguns estudos na Alemanha os resultados mais consistentes sobre o assunto. Por certo, a construção da narrativa em uma exposição vem desde sua fase de projeto e algumas perguntas merecem ser lançadas: Para que público específico a exposição se endereça? O que exatamente deve ser entendido por dramaturgia quanto à obra expositiva? Quão importante isso é na concepção de uma exposição? Nesse cálculo, onde a *performance art* entra? Curadores, cenógrafos, designers, arquitetos: afinal, quem é o responsável pela dramaturgia de exposição quando essa função não está na ficha técnica?

Poderíamos começar salientando que a realidade não obedece uma lógica de causalidade, ela é formada de simultaneidades e nossa percepção lida o tempo todo com os acontecimentos simultâneos ininterruptos do “mundo real”. Assim como nosso cotidiano, a

---

<sup>72</sup> „[...] der Begriff der Dramaturgie, der ursprünglich die Qualität des Dramenbaus oder ein Lehrbuch zum Drama (z. B. Lessings *Hamburgische Dramaturgie*) bezeichnete, in andere Medien und Genres ausgewichen. Er ist zu dem Begriff für die Beschreibung jenes Bogens geworden, der kreative Werke (Literatur, Film, Ausstellungen etc.) aber auch »außermediale« Vorgänge (Kriege, Kinderspiele, Sport) in sich und in ihrer Vermittlung nach außen zusammenhält.“

exposição também é essencialmente composta de simultaneidades<sup>73</sup> e isso nos dá uma primeira pista: esse tipo de dramaturgia não pode contar com a linearidade total de um percurso fixo e unilateral. Haverá, na verdade, uma infinidade de caminhos possíveis.

Nas primeiras páginas do livro *Dramaturgie in der Ausstellung: Begriffe und Konzepte für die Praxis* (“Dramaturgia na exposição: termos e conceitos para a prática”), publicado em 2014, o escritor e dramaturgo Lukas Bärfuss já manifestava o desejo de “que os realizadores da exposição não se preocupassem tanto com a dramaturgia, mas que se colocassem a questão da autoria” (BÄRFUSS, 2014, p. 16)<sup>74</sup>. Nessa transcrição de um discurso seu durante uma conferência ocorrida em Lenzburg no ano anterior, com o tema *Dramaturgie und Narration in der Ausstellungsarbeit* (“Dramaturgia e narração em obras expositivas”), o autor chama a atenção para a necessidade de autorias mais fortes e marcadas no campo das artes visuais, explorando outro nível de contato com os visitantes.

Que alguém se responsabilize pela apresentação, interpretação e narração. Porque onde estou agora frequentemente são oferecidos pacotes de viagens que cumprem devidamente os principais pontos turísticos, mas eu gostaria de passeios individuais, explorações vívidas em áreas possivelmente remotas de um certo mundo individual da imaginação (*ibidem*)<sup>75</sup>.

Tendo em vista a crescente importância social da exposição, tornou-se necessário repensar radicalmente a tarefa e o resultado final. A exposição não precisa ser concebida exclusivamente como uma disposição espacial de artefatos, produto autocontido e arredondado que é concluído pelo curador e a equipe de produção antes que o público entre nas salas. Em vez disso, caracteriza-se como um arranjo aberto, temporal e espacial de uma série de processos parcialmente controláveis que só serão concluídos após a abertura das portas, com a

---

<sup>73</sup> Representar essa simultaneidade em cena pode ser uma tarefa difícil porém fecunda, já que o espectador, como que familiarizado pela megalomania de informações simultâneas do cotidiano, busca nas narrativas um porto seguro onde pode ancorar sua vista cansada. “As histórias consistem em episódios, têm um começo, um meio e um fim. Eles são, portanto, algo totalmente artificial. Talvez as pessoas precisem de histórias para trazer ordem ao caos da simultaneidade, esse caos que assola a nossa volta” (BÄRFUSS, 2014, p. 14) / „Geschichten bestehen aus Folgen, sie haben einen Anfang, eine Mitte und ein Ende. Sie sind daher etwas ganz und gar Künstliches. Vielleicht brauchen Menschen Geschichten, um eine Ordnung in das Chaos der Gleichzeitigkeit zu bringen, dieses Chaos, das um uns herum tobt.“

<sup>74</sup> „[...] dass sich die Ausstellungsmacher nicht so sehr um die Dramaturgie kümmern, sondern sich die Frage nach der Autorschaft stellen.“

<sup>75</sup> „Dass jemand die Verantwortung übernimmt für die Darstellung, für die Deutung und die Erzählung. Denn wo ich heute sehr oft Pauschalreisen angeboten bekomme, die pflichtgetreu die großen Sehenswürdigkeiten absolvieren, würde ich mir Individualtouren wünschen, lebendige Erkundungen in möglicherweise abgelegene Gebiete einer bestimmten, individuellen Vorstellungswelt.“

participação do público. Este é um salto no pensamento que imediatamente abre possibilidades para estruturas narrativas abertas e não lineares.

Uma exposição é um arranjo espacial mais ou menos consciente, uma coleção de itens mais ou menos consistente que, dada por meio de critérios de escolha mais ou menos concisos, durante a duração do evento entra em tal relação recíproca documentário-dramática que um potencial narrativo coerente surge de acordo com as intenções do organizador da exposição, que dá expressividade ao conjunto e fala ao público em uma linguagem clara (OUDSTEN, 2014, p. 18)<sup>76</sup>.

Em outro dos artigos do mesmo livro, o cenógrafo e artista multimídia Frank den Oudsten descreve um contexto específico de países economicamente mais favorecidos, nos quais essa elaboração dramaturgica passa tanto pelas mãos do curador como também do *Gestalter*<sup>77</sup> – espécie de designer de montagem que trabalha no desenvolvimento de um conceito espacial unificador, de forma a projetar as obras através de diferentes meios. No Brasil, devido a frequente retirada de recursos da área cultural, nem sempre é possível a contratação de alguém específico para esta função, embora o país conte com um número importante de profissionais qualificados na área. Em todo caso, seja pela atuação de um profissional especializado ou através da colaboração de muitas mãos – como quando um arquiteto é convidado para contribuir com a concepção dos espaços –, o projeto museográfico no contexto nacional mostra uma maior concentração de funções na figura do curador e a dramaturgia da exposição revela-se como mais uma das variantes que esse profissional precisará considerar.

Atualmente, com todas as atribuições e designações em suspenso, resta-nos repensar sobre questões de autorias compartilhadas a serem organizadas pelo “curador-dramaturgo” – que muitas vezes também concatena a função de “designer-autor”. Uma vez que os organizadores de exposição operam com uma gama cada vez maior de possibilidades para a concepção da exposição, a discussão que tem permeado o campo nos últimos anos é sobre autonomia, autoria, aprofundamento do conhecimento e relevância da interpretação.

---

<sup>76</sup> „Eine Ausstellung ist eine mehr oder weniger bewusste räumliche Anordnung einer mehr oder weniger konsistenten Sammlung von Gegenständen, die, vorgegeben durch mehr oder weniger prägnante Auswahlkriterien, für die Dauer der Veranstaltung eine derart dokumentarischdramatische Wechselbeziehung miteinander eingehen, dass entsprechend den Absichten des Ausstellungsmachers ein narratives kohärentes Potenzial entsteht, das dem Ensemble Aussagekraft verleiht und in einer klaren Sprache zum Publikum spricht.“

<sup>77</sup> O autor conta que inicialmente a primazia do posicionamento de um objeto no espaço era dada ao curador, enquanto que o designer se limitava à disposição de recursos secundários, apoiando o arranjo feito pela curadoria com tecnologia espacial, gráfica, ótica e, mais recentemente, de mídia. Com o decorrer do tempo, entretanto, foi-se percebendo que a maneira como se transmite o conteúdo é um fator tão importante quanto a forma que o conteúdo possui, o que possibilitou novas possibilidades de atuação do *Gestalter* na criação de uma dramaturgia para o espaço expositivo.

É necessário assinalar que a promoção de experiências geradoras de sentido não se trata de um trabalho exclusivo do curador. O artista também possui autonomia e dá sentido; isto faz parte de suas atribuições enquanto autor. Uma exposição individual, por exemplo, de um artista vivo, deveria ser preferencialmente concebida, assumida e “controlada” pelo próprio artista. Já uma exposição coletiva contará com várias autorias que precisarão ser organizadas segundo um pensamento curatorial. O trabalho dramaturgico sobre a exposição não é necessariamente função de uma única pessoa, pode muito bem acontecer em um coletivo de artistas curadores ou de curadores artistas.

Pelo fato da exposição ter conquistado tal estatuto e ser desenvolvida de forma autônoma às obras que apresenta, duas questões cruciais com que o curador artista tem de lidar são: 1) qual narrativa ou qual interpretação de determinado conteúdo é relevante no aqui e agora? e 2) como uma dramaturgia é inserida ou codificada para que o potencial narrativo da “encenação” dessas obras, plásticas e/ou performativas, se desenvolva de forma a promover uma melhor recepção do conteúdo?

Cada parte, cada centímetro quadrado de um espaço expositivo carrega um significado, quer o curador e o designer queiram ou não. É aqui que reside a diferença fundamental para um espaço vazio da arquitetura. É a diferença entre *lugar* e *espaço* que é determinada pelo *personagem*. O espaço do organizador de uma exposição é sempre abrigo para uma ideia, um lugar onde uma *narrativa* encontra proteção. É por isso que o realizador de uma exposição não pode considerar o mundo das coisas e o mundo das palavras separadamente. Aí, onde ambas as áreas se sobrepõem, pensar e compreender, experimentar e experienciar acontecem (OUDSTEN, 2014, p. 28)<sup>78</sup>.

Com isso, vemos que a ideia de narração e dramaturgia no trabalho expositivo é o que constitui a base para esse tipo de escritura no espaço, que pode ganhar ainda uma nova camada com a ação performativa também manifesta. Exposição passa a ser entendida, então, como viagem, uma jornada que cada um constrói em seu imaginário; a dramaturgia servindo como um guia para tais espaços da imaginação, sendo o curador-dramaturgo um elo de ligação entre os artistas, suas obras e os *performers* (que também produzem um determinado tipo de dramaturgia específica). Esse tipo de composição estabelece a dramaturgia como lugar de trânsito, lidando com o conjunto de coisas dispostas e de coisas que acontecem *enquanto* o

---

<sup>78</sup> „Jeder Teil, jeder Quadratcentimeter einer Ausstellungsfläche ist Bedeutungsträger, ob der Kurator und der Gestalter dies nun wollen oder nicht. Hier liegt auch der fundamentale Unterschied zu einem leeren Raum in der Architektur. Es ist der Unterschied zwischen *Ort* und *Raum*, der durch den *Charakter* bestimmt wird. Der Raum eines Ausstellungsmachers ist immer die Beherbergung einer Idee, ein Ort, an dem eine *Erzählung* Schutz findet. Deshalb kann ein Ausstellungsmacher die Welt der Dinge und die Welt der Worte nicht gesondert voneinander betrachten. Dort, wo sich beide Bereiche überschneiden, geschieht das Denken und (Be)Greifen, das Erfahren und Erleben.“

público se desloca pelo espaço. A dinâmica do processo visual e do movimento de suas próprias pernas dão aos visitantes a capacidade e a responsabilidade de avançar a narrativa da exposição a cada sala.

Dramaturgia em sua definição mais simples pode ser entendida como uma sequência espacial e temporal entre um ponto de partida e um ponto final. Na exposição, dramaturgia não significa apenas tensão na produção de sentido. O uso frequente do termo no setor expositivo sugere a possibilidade de analisar o próprio meio de exibição como um drama (HANAK-LETTNER, 2014, p. 31)<sup>79</sup>.

Se a exposição comporta um drama, no sentido de conflito, todos os agentes envolvidos no próprio planejamento desse fenômeno tornam-se dramaturgos (indiretos): do curador ao gestor, do artista ao designer de exposição. Estes profissionais falam através de suas obras, sejam os trabalhos artísticos ou os meios expográficos escolhidos, e tornam-se personagens de um teatro que lida com os protocolos culturais das instituições. “O teatro épico de Bertolt Brecht e o rápido desenvolvimento das formas de teatro pós-dramático que se seguiram nos levam às estratégias narrativas das exposições, porque elas têm muito em comum com isso (HANAK-LETTNER, 2011, p.16)<sup>80</sup>. Mesmo que ao longo do último quarto do século XX o drama no sentido mais tradicional tenha se distanciado do teatro, ao mesmo tempo ele parece ter se aproximado da exposição. As pistas estão aí: a exposição passou a evocar a interatividade e também o caráter de evento e experiência. Esse modelo de performance cultural tornou-se um meio de sucesso principalmente porque foi revelando-se como laboratório experimental para a percepção humana.

Tatear em busca de novos pensamentos e teorias que sustentem nossas inquietações é algo enriquecedor, são percepções que nascem a partir de estruturas práticas. Por isso, é fundamental que olhemos também para trabalhos reais onde alguns desses procedimentos tenham sido postos em prática. Para tal, gostaria de me ocupar com as vozes de artistas locais, entrevistando envolvidas e envolvidos em três diferentes projetos ocorridos em Porto Alegre que julgo dialogarem com o conceito central de “dramaturgia de exposição” e com os tensionamentos que a dramaturgia da *performance* pode sugerir quando as duas se encontram.

---

<sup>79</sup> „Dramaturgie in ihrer einfachsten Definition kann als räumlicher und zeitlicher Ablauf zwischen einem Anfangs- und Endpunkt verstanden werden. In der Ausstellung meint Dramaturgie nicht nur den Spannungsverlauf der Sinnproduktion. Die häufige Verwendung des Begriffs im Ausstellungsbereich legt die Möglichkeit nahe, das Medium Ausstellung selbst als Drama zu analysieren.“

<sup>80</sup> „Die epische Theaterform eines Bertolt Brecht und die in ihrer raschen Fortentwicklung folgenden postdramatischen Theaterformen führen uns zu den Erzählstrategien der Ausstellungen. denn damit haben sie viel gemein.“

Em tais entrevistas, a ênfase esteve na tentativa de apreender o que poderiam ser essas composições dramáticas.

Em tempos de isolamento social, essas conversas aconteceram através de videochamadas no *Zoom* e no *Whatsapp*. Todas as entrevistas começaram com uma breve apresentação da pesquisa, na intenção de contextualizar para cada participante como eu havia chegado até seu nome e porque considerava que seu trabalho dialogava com meu recorte de estudo. É importante inferir que, com a falta de uma maior teorização sobre esse conceito, os depoimentos desses artistas tornam-se importantes registros de experiências diretas em tal campo de entrecruzamentos.

### **- Entrevista 1: Jorge Rein**

Realizada no dia 18/09/2020

Minha primeira conversa dessa série de entrevistas foi com Jorge Rein, dramaturgo, ficcionista e poeta nascido em Montevideu e residente de Porto Alegre desde 1971. Além de suas atuais publicações de pequenas narrativas em prosa, poemas e reflexões nas redes sociais, o autor também sempre se ocupou da arte teatral, assinando muitos textos e sendo premiado em diferentes países.

Perguntas condutoras do diálogo com o entrevistado:

– O que é uma dramaturgia de exposição?

– Jorge, em uma conversa com a minha orientadora Camila Bauer, ela mencionou que já tinha te ouvido falar nesse termo de “dramaturgia de exposição”, o que me faz imaginar que tu já tenhas trabalhado diretamente nessa função. Eu queria saber quando tu percebeste que esse tipo de trabalho dramático começou a ter relevância no contexto local. É algo que hoje já é comum ou continuam sendo casos mais isolados os de exposições que comportam dramaturgia?

– Por onde o dramaturgo de uma exposição começa? É pelas obras, pelo espaço, pelo conceito unificador da exposição?

*“Eu acho que a dramaturgia é tudo aquilo que de alguma forma busca extrair o máximo de emoção e de reflexão de qualquer fato, qualquer circunstância, qualquer tema.*

*Uma dramaturgia que observa todo o espaço à volta” (Jorge Rein)*

Inicialmente, ao ser questionado sobre uma possível definição para o termo “dramaturgia de exposição”, Jorge adianta a existência de dois níveis dramaturgicos em tal contexto: a dramaturgia performática e a dramaturgia do espaço (dramaturgia arquitetônica e de ocupação do espaço que prescinde do ator).

Eu percebi que existem duas coisas: existe aquela dramaturgia da *performance*, do *happening* e existe o que eu poderia chamar de uma dramaturgia curatorial. Porque se tu fazes um evento, o evento tem atores, tem participantes, aí tem o horário reduzido. Tu programas, pode ser na vernissagem, pode ser todos os dias, mas tem um horário para aquele evento. O horário da exposição é bem maior, então nesse caso tu tens elementos que podem ser utilizados como dramaturgia do espaço (REIN, 2020).

A experiência mais aproximada de uma dramaturgia de exposição que o dramaturgo elaborou aconteceu em 2015, quando um shopping da grande Porto Alegre encomendou a concepção de um espaço infantil para o Dia das Crianças que não fosse só constituído de brinquedos ou de contação de histórias, mas sim um espaço interativo amarrado por uma dramaturgia coerente. Jorge conta que, nesse caso, a contação de algumas narrativas estava associada a objetos à disposição das crianças para que elas pudessem também criar alguma coisa através da experiência.

A dramaturgia desse trabalho se estabelecia através de estratégias de mediação roteirizadas, pequenos textos monológicos que eram dados por alguns “atores-monitores”, somados à presença e ações de outros. Ao ler a dramaturgia escrita por J. Rein, podemos identificar o mecanismo do mediador que constroi uma figura ficcional. Além disso, haviam opções de percurso que a criança escolhia e que acabavam despertando diferentes leituras, dependendo da ordem em que os espaços eram percorridos.

Infelizmente, o projeto nunca saiu do papel. Não há aqui uma dimensão concreta da experiência, mas sim o pensamento que projeta essa exposição integradora de um espaço de recreação infantil. A dramaturgia criada estava dividida em espaços que eram mar, espaço sideral e terra, buscando a interação entre histórias que eram contadas, jogos que eram criados na hora e o percurso da criança através da exposição. Para Jorge, o pontapé inicial de uma dramaturgia de exposição está em criar um conceito de narrativa para a mesma.

Criar através do percurso que o visitante vai fazer, inclusive para valorizar as obras. Muitas vezes a exposição acaba criando uma overdose de imagens que o espectador não consegue aproveitar. Então a dramaturgia da exposição tem a ver, logicamente, com a disposição das obras, a pintura das paredes, a iluminação, especialmente, se vai ter ou não algum som. Tudo isso faz parte de uma dramaturgia (REIN, 2020).

Já vimos que o recurso da narrativa, ou narratividade, pode ser manifesto de muitas maneiras na exposição. O que está em jogo, portanto, é a intencionalidade: qual o propósito do recurso narrativo ali? A narrativa permite que contextualizemos um objeto ou uma *performance* com um tempo específico da nossa história<sup>81</sup>. No caso da dramaturgia criada por J. Rein<sup>82</sup>, prevendo quatro personagens com necessidades especiais como guias da experiência – *Recepcionista* com síndrome de Down, *Luzia* que é cega, *Tagarela* que é surda e *Zeca* cadeirante –, umas das preocupações do trabalho parece ser mostrar para as crianças que pessoas com “deficiência” também podiam conduzi-las e incentivar que explorassem seus diferentes pontos de percepção.

O entrevistado também aponta que a dramaturgia de exposição, tal como a dramaturgia performativa, exige que se interaja com os outros, com todos os profissionais que estão em volta. Trata-se de uma composição feita em coletivo, afinal estamos falando de exposição como “um conjunto de regulação de expectativas”. Isso não quer dizer, entretanto, que a exposição onde uma dramaturgia não é intencionalmente pensada está livre de uma leitura narrativa: é intrínseca a criação de uma ficção própria do visitante. Porém, em termos de recepção, podemos dizer que o modelo espetacular tem uma resposta mais imediata do público, enquanto que a exposição tem um retorno pessoal e de difícil acesso – para se ter uma avaliação real do que o visitante apreendeu daquela dramaturgia seria preciso recorrer a um questionário ou algo do gênero.

Jorge Rein termina lembrando que, nessa soma de exposição mais dramaturgia, o importante é que exista algum valor agregado na conjunção das duas coisas. Afinal, “uma exposição tem um valor em si. Uma dramaturgia ou conjunto de performances também tem seu próprio valor. Se esse valor, na hora que junto as duas coisas, não é superior à soma dos dois valores isolados, se não existe valor agregado, então não tem sentido fazer” (REIN, 2020).

---

<sup>81</sup> É o contexto que nos permitirá ler a ação de um *performer* ou o discurso de um artista plástico, seus comportamentos diante do mundo através das condições sociais, políticas e ideológicas que produzem o seu caráter. Isso configura uma troca recíproca, pois ao mesmo tempo que a narrativa vem para contextualizar as obras, toda obra já traz consigo um contexto próprio.

<sup>82</sup> Tive acesso ao roteiro escrito pelo como forma de consulta, porém não farei citações diretas do trabalho para não comprometer o ineditismo do projeto, em função dele estar sendo ainda negociado pela produtora que contratou o entrevistado.

A segunda experiência artística que abordaremos será investigada a partir do relato de três profissionais envolvidos na concepção de uma exposição ocorrida na galeria La Photo, localizada nas proximidades do Parque da Redenção em Porto Alegre. Esta exposição, intitulada *Lugardizer*, nasceu com o propósito de formação de um acervo para a galeria em questão e foi resultado do trabalho de curadoria de Diones Camargo e Sissi Betina Venturin, a convite da dona da galeria, Regina Peduzzi Protskof. O que se destaca nessa experiência é a aproximação ideológica entre expografia e teatro, mesmo que não houvessem atores ou *performers*. Para entender melhor seu processo curatorial, conversei com essas pessoas no intuito de obter informações sobre como as obras de diferentes artistas se associavam em prol da narrativa proposta pela dupla de curadores, marcadamente profissionais vindos do campo das artes cênicas.

### **- Entrevista 2: Diones Camargo**

Realizada no dia 21/09/2020

Dramaturgo e roteirista, Diones Camargo contabiliza a autoria de cerca de 20 peças, com textos encenados por algumas das mais importantes companhias de teatro do Rio Grande do Sul, e alguns também publicados e representados no exterior (Portugal, Cuba, Espanha, Chile, Uruguai e Singapura).

Perguntas condutoras do diálogo com o entrevistado:

- Na exposição *Lugardizer*, tu ocupaste a função de curador-dramaturgo, certo? Eu queria que tu falasses um pouco sobre esse processo de curadoria que juntava as duas áreas.
- Pelo que eu li, essa exposição era formada pelos trabalhos de 13 artistas convidados. Eles criaram as obras especialmente para a exposição ou já tinham os trabalhos?
- Como foi o processo de montagem? Quanto tempo levou?
- No que a dramaturgia de uma exposição se difere da dramaturgia de uma peça?
- Teve vernissage? Chegou a ser pensada algum ato performativo para essa ocasião?

### **- Entrevista 3: Regina Peduzzi Protskof**

Realizada no dia 28/09/2020

Regina Peduzzi Protskof é fotógrafa e coordenadora geral da Galeria La Photo, inaugurada 2007. O espaço cultural desenvolve um conceito multidisciplinar, ao buscar a interação da arte e outras disciplinas. Além das exposições, são desenvolvidas atividades paralelas como cursos, oficinas, ciclo de debates, teatro, música, entre outras.

Perguntas condutoras do diálogo com a entrevistada:

- De onde surgiu a ideia para essa exposição *Lugardizer*?
- Regina, eu gostaria que tu nos falasses um pouco sobre as funções flutuantes nesses contextos. Tu, como galerista, também interferes na curadoria e na dramaturgia?
- Eu queria perguntar para ti sobre um evento em específico: a vernissagem. Tu vêes esse evento exclusivamente como algo social ou consegue identificar possibilidades criativas nele? Já viu ou fez algo nesse sentido de “apresentação” durante a vernissagem?
- Eu já assisti a três espetáculos dentro da tua galeria: *Manifestos da nau em oito cartas*, *A mulher arrastada* e *F.R.A.M.E.S.* É mais vezes do que eu já fui em outros teatros da cidade e me chama a atenção essa iniciativa de abrir o “cubo branco” para trabalhos não só das artes visuais, mas também teatrais. Eu queria saber como isso começou, de onde veio a vontade de abrir as portas da tua galeria?

#### **- Entrevista 4: Sissi Betina Venturin**

Realizada no dia 29/09/2020

Graduada em Teatro pela UERGS (Universidade Estadual do Rio Grande do Sul), Sissi Betina Venturin habita lugares múltiplos na cena artística porto-alegrense: atriz vinculada a inúmeros projetos voltados ao teatro físico e à *performance*, ao mesmo tempo em que trabalha com fotografia, videoarte e também escreve.

Perguntas condutoras do diálogo com a entrevistada:

- Em *Lugardizer* tu ocupaste a função de curadora-dramaturga, juntamente com o Diones. Eu queria que tu contasses um pouco sobre como foi trabalhar com essas funções mistas. Havia a intenção desde o princípio que elaborar uma dramaturgia entre as obras?
- Como foi o processo de montagem? Quanto tempo levou?
- O Diones chegou a comparar as obras com personagens... Dentro dessa lógica, cada obra seria como que uma cena. Tu também vêes assim essa exposição?
- Teve vernissagem? Chegou a ser pensada algum ato performativo para essa ocasião?
- No que a dramaturgia de uma exposição se difere da dramaturgia de uma peça?

“*Afinal existem lacunas entre as obras, que é também um espaço de preenchimento*”  
(VENTURIN, 2020).

O processo curatorial da exposição *Lugardizer*, que inicialmente era para ser feito em um mês, acabou indo de março a outubro de 2015, um verdadeiro “processo de gestação”, como brinca Regina Peduzzi Protskof. Graças a sua relação muito próxima dos palcos desde os anos oitenta, fotografando diversos trabalhos da cena teatral, a galerista relata que tinha a intenção de formar um acervo para sua galeria e que, para isso, fez uma lista de nomes de artistas e escolheu o dramaturgo e roteirista Diones Camargo e a atriz e *performer* Sissi Betina Venturin para realizar a curadoria da exposição que inauguraria o acervo.

Como eu trabalhava bastante com teatro, eu queria o olhar das artes cênicas sobre as artes visuais. Porque a ideia do espaço, quando vem com o espaço multicultural, é que as artes se comunicassem dentro daquele espaço. Que além de uma galeria de arte fosse uma galeria *das artes*, onde todas as artes e artistas se comunicassem e criassem ali dentro do espaço (PROTSKOF, 2020).

Regina tem orgulho em contar que a La Photo já nasceu como espaço multicultural – é estúdio fotográfico, galeria, palco<sup>83</sup> – e que, nesse processo de formação de um acervo próprio, queria que a mistura de linguagens também estivesse presente de alguma forma. Tanto Diones quanto Sissi relatam que houve uma ênfase na visita às casas e ateliês dos artistas e foi a partir dessa visita constante que puderam ir entrando cada vez mais no acervo de cada um. “Nisso, deu tempo de criar um conceito curatorial. A Sissi e eu pensamos: não vamos fazer só uma exposição, vamos criar algo em que o público se torne espectador da galeria, como se fosse o público do espetáculo vendo personagens interagindo” (CAMARGO, 2020).

A ideia inicial, entretanto, não previa nenhuma dramaturgia ou que fosse uma exposição vinculado ao teatro: tratava-se apenas de dois artistas mais próximos das artes cênicas convidados pela galerista para fazer a seleção das obras a partir de seus olhares artísticos. Na busca por essa harmonia, através de um pensamento coerente para o olhar, Sissi e Diones trouxeram suas experiências teatrais para o processo de curadoria. Isso passou a manipular imagens, manipular discursos. O dramaturgo chega a comparar essas mixagens como se estivesse pegando trechos de muitos autores, treze no total, e juntando seus fragmentos na composição de uma nova peça.

Tal como acontece em alguns textos contemporâneos – nos quais a relação entre os personagens A, B, C e D criam um único bloco de fala que se comunica com a

---

<sup>83</sup> Para a dona da galeria, a instituição tem uma vida própria, não se prende a regras: em treze anos de espaço cultural, já apresentou escultura, teatro, cinema, literatura, apresentações de conclusão de curso, etc. Os projetos vão chegando e a galeria vai buscando maneiras de viabilizar essa demanda, evidentemente dependendo também de um investimento por parte do artista, recursos que viabilizem uma montagem, uma desmontagem, a preparação do espaço, afinação da luz, divulgação, etc. Da mesma forma que acontece no teatro.

pluralidade subjetiva do espectador –, cada obra aqui foi escolhida de modo a servir como linhas de um grande monólogo. Um monólogo sobre a nossa época, escrito coletivamente entre os 13 artistas convidados. (...) Então assim, ela [a exposição] tem o mesmo trabalho que eu teria para fazer a dramaturgia como dramaturgista de um outro espetáculo (CAMARGO, 2015).

A fala chama a atenção para o trabalho do dramaturgista como esse profissional que lida com fragmentos de coisas já escritas – no caso da exposição, as próprias obras. Diones conta que cada obra era pensada como um discurso (por mais que muitas vezes artistas visuais não tenham interesse em se concentrar conscientemente no discurso, mas sim numa poética). Nesse processo de curadoria, às vezes eram selecionados trabalhos muito diversos do mesmo artista, mas cada obra era entendida como discurso isolado que, ao entrar em contato com outro discurso isolado, gerava um terceiro tipo de ideia. Naturalmente, tais trabalhos estavam intercalados, não havia um “nicho” de um só artista e depois de outro.

Dado essa organização do espaço e do olho do espectador nesse espaço, a gente começou a pensar na narrativa das obras. Bom, se a gente segue uma coisa linear, essa obra está falando dessa história, e daí já vai para essa, e daí já vai para essa... Chegou perto de estrear, da vernissagem, a gente estava já com uma narrativa. Tanto que a gente ia fazer a mediação, chegamos a cogitar isso, de chamar o público que quisesse ver a nossa mediação como autores de uma exposição (CAMARGO, 2020).

A proposta de mediação acabou não acontecendo, pois os envolvidos contam que ao final do processo estavam exaustos e sem condições de esforço adicional. Mas e se houvessem *performers* para fazer isso, ao invés dos próprios curadores-dramaturgos? Quanto à expografia das obras, Diones conta: “tinham obras que a gente colocava na parede e ‘não, aqui não encaixa o que a gente quer dizer. Isso aqui é um pulo lá para o final’. É como tu mudar as cenas mesmo de uma dramaturgia. E a gente pegava aquela obra, tirava da parede, e colocava num outro canto. Daí a gente via a narrativa fluindo” (CAMARGO, 2020).

Nesse trabalho, podemos ter uma dimensão mais material da criação de uma composição dramática que sugere caminhos para o espectador no cubo branco. As obras vão formando uma sequência como as palavras em uma frase, agrupadas em espaços que refletem uma jornada narrativa simbólica. Quando essa quantidade de informações é vista como um todo, é possível perceber uma qualidade narrativa por parte dos curadores: se olhasse individualmente havia discurso, se olhasse o todo havia narrativa.

Nosso conceito era esse: cada obra tem um discurso e se tu juntar elas, pelo mesmo artista, esse discurso é mais ou menos o mesmo. Então ele conseqüentemente é um personagem. Então tu vai estar ali se deparando com o momento em que o personagem entrou, falou uma coisa, deu um texto, um monólogo e saiu. Daí lá pelas tantas tu vais

encontrar de novo esse personagem como se ele estivesse voltando para a cena, dizendo mais algumas coisas e saído de novo. Daí tu anda mais um pouco na galeria e volta a encontrar esse personagem: “ah, lá vem ele de novo, vai falar mais alguma coisa” (CAMARGO, 2020).

Esse tipo de pensamento quer que o visitante se depare com uma revelação sobre aquela obra que passou lá atrás e nem se deu conta do quão poderosa ela era. Mas aqui, nesse ângulo, olhando-a em relação a “essa outra obra ali”, o espectador consegue ter uma noção muito maior do que ela é. Como um personagem mesmo, que em uma cena após a outra vai estabelecendo relações e quando chega perto do final faz pensar: “nossa, esse personagem é muito maior do que ele mostrava antes”. Dessa forma, a dramaturgia proposta pela exposição na Galeria LaPhoto não partia de um contexto específico, mas selecionava seus “personagens” e deixava que eles dissessem que contexto estavam propondo.

No caso desse apego à narrativa, para imagens completamente aleatórias de vários artistas que tem discursos muito diferentes, era necessário que Diones e Sissi concentrassem em suas figuras uma ideia dramática. Caso contrário seriam um monte de obras jogadas na parede para contemplar o pedido de Regina sobre fazer uma expografia do acervo. Começaram, então, a pensar em outras possibilidades que o projeto oferecia, pois, estando tanto tempo envolvidos nisso, não valia a pena simplesmente selecionar as obras e dizer “ah, isso fica aqui, isso lá”. Os curadores-dramaturgos precisaram criar um sentido também para dar sentido ao seu próprio trabalho.

Quando a gente foi para o processo da galeria, isso começou a vir do tipo: tá, como essas obras despertam na gente coisas que, se estão em conjunto, despertam uma sequência de coisas que tu não controlas. Porque o teu olho, ela vai recebendo informações e estímulos e lá pelas tantas tu estás criando uma narrativa que é muito tua, é muito própria do contemporâneo. Essa exposição se chamou *Lugardizer* (CAMARGO, 2020).

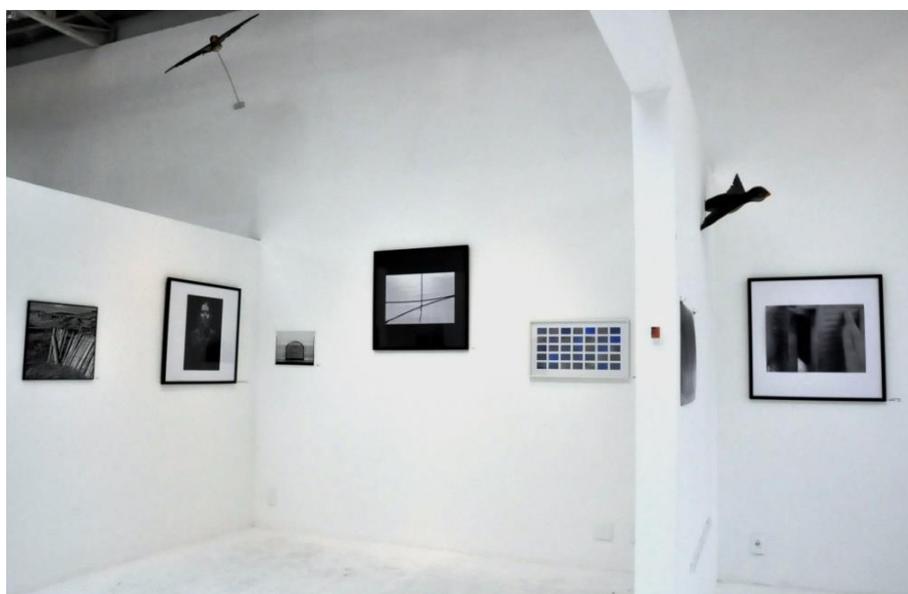
Para Sissi, o conceito de Lugar-dizer<sup>84</sup> que dá nome à exposição começava pela própria desconstrução das palavras, unindo dois termos de forma não-tradicional. Através desse disparador, a dupla de curadores pôde articular a ideia de que esse lugar – o espaço de exposição – continha um dizer dramático. “Por mais que uma imagem possa se materializar em uma fotografia, por exemplo, que é preto no branco ali o que ela diz e o que ela é, ainda assim quando

---

<sup>84</sup> Lugar-dizer é um termo utilizado pelo filósofo Ludovic Janvier para designar o personagem no drama contemporâneo, cuja relação com o espectador se tornou mais direta e estável do que em outras épocas. O espectador não está mais na plateia para ver os personagens dialogando entre si, ele está na plateia para ver os personagens dialogarem diretamente consigo. No caso dessa exposição, todos seus elementos passam a ser arquitetados como numa peça teatral e geram “lugares de palavra”, ou seja, personagens cujo discurso individual é diluído para tornar-se o discurso de todos e vice-versa.

ela está colocada dentro de um cenário, com outras imagens, as possibilidades de preenchimento de sentido são mais largas” (VENTURIN, 2020).

A curadora-dramaturga conta que, apesar de tudo, tratou-se de uma experiência bastante intuitiva, um olhar sensível de percepção sobre onde haviam sintonias possíveis de serem vinculadas. Isso exigiu dela e de Diones uma sensibilidade em vincular as imagens, vincular quais seriam as obras escolhidas de cada um dos artistas para que se construísse uma narrativa inclusive com relação ao espaço. Um bom exemplo disso é a obra de Zoé Degani, que consistia em andorinhas dispostas pelo espaço de maneira que seu trajeto atravessasse as paredes da exposição e passasse a ideia de um voo que saía do cubo branco, atravessava-o.



*Lugardizer, Galeria La Photo. Foto: Blog Galeria La Photo, 2015.*

Quando questionada sobre a principal diferença que a dramaturgia de exposição conserva, Sissi admite encontrar no ambiente de exposição o mesmo que vem experimentando no teatro performativo: um espaço cada vez mais aberto para o subjetivo, para o imagético e também para o silêncio. “Eu acho que existe mais liberdade, dentro de um lugar de exposição, para uma dramaturgia subjetiva. Inclusive a exposição não deve ser sublinhada, as coisas não precisam ser colocadas em uma ordem específica, cronológica” (VENTURIN, 2020). Conhecida por desenvolver trabalhos em diferentes linguagens, a artista diz sentir-se atraída justamente por essa abertura semântica que o campo das artes visuais proporciona:

Eu gosto do performático por essa qualidade das artes visuais de não construir muitas vezes uma narrativa linear ou única, mas de ser um espaço aberto de fruição de saberes, de uma construção de sentido que é feita por quem vê. E são lugares de diálogos dessa dramaturgia para mim hoje, tanto teatral quando das artes visuais, que me tocam muito (VENTURIN, 2020).

Ainda que o drama ou dramaticidade desse tipo de proposta, desvinculado do texto enquanto palavra, não se dê necessariamente através de uma história, é preciso admitir que o teatro performativo ainda assim está ligado à ideia de texto enquanto ação, ao passo que o espaço de ação de uma exposição muitas vezes acontece somente no espaço interno do espectador. Perceber essas conexões e dissonâncias nos ajuda a entender que é possível reconfigurar a exposição, mas que para isso será preciso colocar o espectador e obra no mesmo espaço de atuação.

Sissi exemplifica isso ao afirmar que, no espaço do teatro e da dança, por exemplo, seria muito fecundo também ter um mediador para colaborar com o espectador, promover uma maior compreensão sobre coisas que não está habituado a observar. No caso das artes cênicas, essa mediação tende a um enfoque maior sobre a interpretação do que é mostrado, ao passo que o mediador das artes visuais normalmente terá de se ocupar em relatar uma poética. A seguinte fala de Sissi faz pensar que cada obra comporta, por fim, um conjunto de ações possíveis, ali, esperando para serem ativadas e executadas:

Cada obra guarda ações de imaginários possíveis. A ação criadora, por exemplo, está escondida na obra: onde estava esse fotógrafo?, com que câmera?, com que roupa?, em que situação?, de manhã ou de noite?, se estava chovendo ou não estava?, quantas horas esse artista parou para desenvolver essa imagem, para trabalhar ela ou para fazer essa colagem?, quantas revistas ele precisou recortar? Então essas também são ações de um imaginário possível que está guardado na obra (VENTURIN, 2020).

Diones também conta que muito do pensamento para a exposição foi facilitado por ele já ter trabalhado anteriormente no espaço da galeria La Photo, na qual já havia montado a peça *Peru, NY* cinco anos antes: “eu já conhecia a galeria como espaço para comportar as visualidades e a relação com o público”. Ou seja, uma vez que a galeria já havia recebido outras peças, esse tipo de pensamento fez sentido ali. Evidentemente, isso se deve em grande parte à abertura de pensamento da própria proprietária do espaço.

Regina fala carinhosamente sobre o que chama de “Palco LaPhoto”. Ao longo das conversas, vão surgindo vários nomes de peças que já foram apresentadas no espaço, mostrando a importância dessa galeria também na cena teatral da cidade. Eu propriamente, poderia citar três espetáculos teatrais que já vi no espaço, mais do que em alguns palcos municipais nos últimos anos, fechados ou sucateados. Há aqui mais uma importância dessa instituição: trata-se de um espaço privado que tem suas portas abertas para os mais variados projetos<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Regina afirma que vê o trabalho desenvolvido na sua galeria como uma estratégia de resistência, relatando que antes da pandemia havia recém estreado uma peça em que a galeria havia assumido a função de realizadora de um

Quando a peça entra para um espaço como a LaPhoto é uma proposta de desafio para a montagem, porque a montagem sai daquela situação do palco italiano e vem para um momento de presença física do espectador muito próximo. Então já tiveram peças em que, sim, [o público] estava sentado. Outras como o *Peru*, que o espectador ficava o tempo todo em pé, tinha que buscar o seu olhar dentro do que estava sendo apresentado. Enfim, buscar linguagens novas, desafiar o espectador, desafiar as montagens que, digamos, estejam já muito presas a um formato. Sabe? Criar outras possibilidades (PROTSKOF, 2020).

Ambos os curadores-dramaturgos alegam, porém, que desde o princípio da montagem optaram por não criar nenhuma performance teatral para a exposição, pois não queriam que isso soasse como uma espécie de “alívio”. Ao contrário, Diones afirma que pretendiam mostrar que aquilo que estavam fazendo era teatro também: quando há um público, um discurso (que é obra) e um espaço que manipula isso ou permite que os artistas operem. Nesse sentido, também Regina reflete sobre sua performatividade enquanto galerista responsável pela exposição:

Eu sempre digo que a exposição, quando ela não tem uma performance necessariamente, o espectador precisa de um acolhimento, digamos, de quem está naquele espaço. Por exemplo, um mediador. Que não é uma palavra que eu goste de usar muito, porque normalmente sou eu quem recebo, falo dos artistas, apresento aquelas obras que estão ali. Eu acho que é importante isso, essa apresentação desse acervo que está ali (*ibidem*, 2020).

Sua fala nos faz perceber que o momento de recepção do público pode ser realizado por um anfitrião-personagem que conserva uma dupla função: ele tanto informa os espectadores sobre as obras e as regras do jogo que se iniciará como também é o primeiro responsável por instituir o grau de ficção e teatralidade ao acontecimento, se esse for o caso da proposição. Um dos maiores objetivos e ganhos desse tipo de ação tem por finalidade seduzir novas pessoas, trazer um maior e mais diverso número de visitantes para o espaço de arte.

Poderíamos resumir a experiência em *Lugardizer* da seguinte maneira: tal como a *Odisséia* de Kubrick, a primeira obra da exposição era um homem primitivo e a última uma escultura pendurada que remetia a um satélite ou nave. Se o público fosse entrar na galeria e olhar pela sequência linear, ele veria uma montagem de cinema: a sequência de imagens geraria uma narrativa. Contudo, esse percurso não estava dado e dentro do espaço da exposição o espectador estava livre para criar diferentes pontos de vista para a associação das obras, recriando narrativas conforme se colocava no espaço. Aos poucos Sissi e Diones foram percebendo a importância do posicionamento do espectador que, em determinados ângulos,

---

espetáculo teatral com a Cia. Incomodete. Ela aponta que isso é, antes de mais nada, uma saída para as dificuldades que foram acentuadas com as políticas do atual governo, a diminuição de projetos culturais, o fim do Ministério da Cultura, verbas muito menores, enfim, todos os acontecimentos dos últimos anos que resultaram em menos oportunidades em espaços artísticos públicos, além das más condições estruturais da maioria destes locais.

olhava a obra A em uma parede em relação à obra Z de outra parede e isso era gerador de conexão de discurso.

Evidentemente, isso não agradou a todos e gerou desconforto em algumas pessoas ali. Na noite da vernissagem, uma das artistas mostrou-se bastante questionadora com a dramaturgia de exposição interferindo em seu discurso pessoal: “Não, a minha obra estava falando de outra coisa. Como tu estás agora querendo levar para que ela fale sobre o que vocês querem falar?”. Em contrapartida, Sissi e Diones argumentavam que aquela era sua assinatura não como curadores simplesmente, mas também como narradores: “A gente estava usando as obras para narrar algo que a gente queria” (CAMARGO, 2020). Por fim, a obra da situação em questão foi retirada e substituída por outro trabalho da mesma artista.

Essa situação merece ser melhor avaliada: assim como uma dramaturgia, a curadoria pressupõe a elaboração de um discurso. Contudo, para não se perverter as obras, é muito importante que dimensões éticas sejam respeitadas no ato de apropriar-se do trabalho dos artistas em benefício de uma proposta curatorial. É útil distinguir entre uma curadoria que elabora um discurso e “encomenda” obras para isso (caso de *A floresta que anda*) e outro tipo de curadoria, que elabora um discurso a partir de uma série de obras autônomas, pré-existentes. Em ambos os casos, um problema constante é como o discurso “do todo” se relaciona com o discurso “original” de cada obra. Isto diz respeito não apenas à construção de sentido (autoria), mas também às relações de poder entre curador e artista.

*Lugardizer* nos mostra que é possível habitar os interstícios e construir uma dramaturgia a partir de obras curadas, ao mesmo tempo em que aponta as dificuldades desse terreno híbrido. É preciso que haja um consentimento dos artistas e, se possível, um trabalho criativo mais aproximado entre os envolvidos no projeto, evitando problemas éticos que reforcem relações de poder demarcadas entre curador e artista. Devido ao evidente embate de autorias que precisa ser negociado a todo momento, as conversas realizadas evidenciam terrenos em construção e em constante transformação – algo típico não só na cidade de Porto Alegre, mas em um contexto geral. Talvez esta negociação de expectativas entre diferentes campos seja a causa até mesmo de certa resistência frente a tais propostas, reflexo de uma formação onde ainda prevalecem critérios e juízos de valor estanques e conservadores (em mais de um sentido do termo), os quais já não dão conta destas manifestações que requerem outros critérios. Ao longo dessa pesquisa, pude experimentar por mim mesmo algumas destas adversidades, como a escassez de material teórico voltado para a ideia e certa burocratização da própria academia em estabelecer diálogos entre os campos.

O terceiro e último trabalho que terá sua composição investigada consiste em uma *performance* chamada *Filhas da memória*, que fez parte d’*O museu desmiolado* – exposição para crianças baseada no livro homônimo de Alexandre Brito e realizada no Santander Cultural em 2018, também em Porto Alegre, com curadoria de Ceres Storchi e Cláudia Antunes. A *performance* apresentada pelo grupo levava ao espaço do museu a presença viva de nove mulheres que, caracterizadas e atuando como estátuas vivas, somavam-se às obras expostas. Na intenção de melhor entender o processo de ensaios dessa ação, que na época presenciei como espectador, fiz uma videochamada coletiva com quatro integrantes da produção. Por mais que este trabalho não caracterize em si um exemplo de dramaturgia de exposição, ele destaca muito bem a fricção entre a dramaturgia da exposição e a *performance* encomendada para a mesma, criando novas relações espaciais e engajamentos dos espectadores com as obras.

#### **- Entrevista 5:**

**Gabriela Poester, Augustē Schnorr, Flávia Reckziegel e Silvana Rodrigues**

Realizada no dia 22/09/2020

Gabriela Poester é atriz de teatro e audiovisual, graduada em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com pesquisa em teatro interativo, experiências teatrais imersivas e relação com o espectador.

Augustē Schnorr é artista e bailarino em formação na PERA – School of Performing Arts. Trabalhou como produtor de arte na Bienal do Mercosul em Porto Alegre e como figurinista nas peças *Moscas*, *Bunker*, *90 Ceias* e na *performance Filhas da memória*.

Silvana Rodrigues é bacharela em Teatro pela UFRGS, atriz, diretora, *performer* e co-fundadora do grupo Pretagô.

Flávia Reckziegel é atriz formada pela Casa de Teatro de Porto Alegre em 2013 e graduanda no curso de Licenciatura em Teatro pela UFRGS desde 2014.

Perguntas condutoras do diálogo com parte da equipe de *Filhas da memória*:

- De onde surgiu o projeto? Como foi o convite?
- Como foi o processo de ensaio? Em quanto tempo vocês prepararam o trabalho?
- Qual foi o elemento disparador dessas intervenções? As obras, o espaço, o conceito da exposição?
- O figurino me parece ser um ponto chave também, não? Eu queria saber como foi a concepção desses figurinos, se chegaram a ser pensados também como obra da exposição.
- Para Flávia e para a Silvana: gostaria de perguntar quanto tempo a *performance* durava e como esse tempo passava para vocês.

- A performance aconteceu também na vernissagem? Foi diferente em comparação aos outros dias?
- Vocês identificam uma dramaturgia nessa exposição?
- Por se tratar de uma exposição para crianças, a dimensão performativa certamente privilegiou a dimensão lúdica da proposta. Como vocês sentiram a interação das crianças com isso?

Gabriela Poester, a diretora cênica por detrás dessa “última peça da exposição”, conta que o convite partiu de uma das curadoras, Ceres, que a procurou já com uma concepção temática para a *performance*: personificar as nove musas da mitologia grega que deram origem a palavra “museu”<sup>86</sup>. Assim, tal exposição, curada a partir do diálogo entre as poesias e as obras criadas por artistas visuais para a mostra, ganhava uma terceira camada em horários específicos, com a apresentação dessa *performance* encomendada.

A Ceres então veio com essa ideia do museu, das musas e tal... E eu já vim com uma ideia nessa primeira reunião, quando ela falou isso, que seria fazer uma coisa meio estátuas vivas. Estátuas que interagiriam com as crianças em alguns momentos dessa exposição (...) E daí teve uma reunião de produção com toda a equipe que faria a exposição, e eu já fui com rascunhos visuais, porque eu acho que no momento em que tu estás participando de um lugar em que o visual é tão importante, os figurinos, por exemplo, tomam outra proporção, viram uma coisa bem importante (POESTER, 2020).

Do convite até a apresentação foram cerca de dois meses de processo, um tempo considerado curto se formos comparar com o período de ensaios de um processo criativo no teatro. O grupo conta que os poucos encontros que tiveram aconteceram em um estúdio pequeno, não ocorrendo oportunidade de ensaiar no museu. Adentraram esse espaço somente quando já estava acontecendo a montagem, momento em que decidiram em quais lugares ficaria cada estátua viva e posicionaram os refletores. Nem os espaços que ocupavam nem as obras expostas haviam sido concebidas com a finalidade de que as *performers* interagissem com isso.

Talvez por não saber muito sobre essas obras, a equipe de artistas cênicas decidiu dar a sua contribuição visual ao projeto não só com suas presenças vivas, mas também com as roupas que envolveriam seus corpos. O foco no figurino, nesse caso em específico, tinha intenção de

---

<sup>86</sup> Segundo a mitologia, as nove musas são filhas de Zeus com Mnemosine, deusa da memória. Personificação das artes e das ciências, as musas são como entidades encarregadas de preservar a memória dos grandes feitos dos deuses. O *mouseion* onde habitam, palavra que significa “Templo das Musas”, era frequentado por poetas, filósofos, astrônomos, entre outros estudiosos em busca de inspiração. No mito encontramos a ideia embrionária que relaciona templo de adoração e instituição de pesquisa, local que abrigava exposições de artes e objetos, porém mais com finalidade de agradar as divindades do que de contemplação humana.

que essas peças de vestuário se tornassem as obras visuais que a performance trazia em contribuição à mostra, obras vestidas pelas *performers*.

Sempre foi uma ideia ser uma coisa bem forte, a visualidade. A gente já saiu lançando ideias bem malucas, coisas que chamariam a atenção realmente. Porque como era já uma exposição que tinha vários elementos e também seria pouco tempo de ensaio, eu acho que a coisa visual sempre foi uma ideia forte (SCHNORR, 2020).



Naomi Luana como Melpômene. *O museu desmiolado*, Santander Cultural, 2018. Foto: Eriam Schoenardie.

Além da dimensão estética, o figurino tinha a função de ajudar as *performers* a compor suas figuras, pois criava orientações reais sobre seus corpos, impondo limitações e novas lógicas de movimento para o elenco. Ana Girardello, Camila Falcão, Carina Corá, Carla Cassapo, Cláudia Carvalho, Flávia Reckziegel, Jesline Cantos, Naomi Luana e Silvana Rodrigues criavam obrigatoriamente uma imagem fantástica que, em consonância com a temática da exposição, levava-as para outro universo.

Sem dúvida, esses figurinos reforçaram o aspecto lúdico que a proposta curatorial previa. Como cada musa tinha uma temática, foi possível explorar diferentes elementos e sons relacionados a essas “entidades”. A atriz Flávia Reckziegel relata que, no primeiro ensaio, já havia o desenho dos figurinos e com isso ela e suas colegas já conseguiam imaginar algo sobre sua musa. Ela lembra também que trabalharam nos corpos a noção de estátua e buscaram algo

sonoro à composição, também ficando encarregadas de pesquisar sobre o que a sua musa representava. “Eram coisas diferentes: a exposição e a *performance*. A exposição era sobre o livro de poesias e a gente mal sabia do livro, não havíamos interagido com isso. Eu acho que a gente encontrou dentro da exposição lugares com os quais a gente poderia se relacionar” (RECKZIEGEL, 2020).

Já Silvana Rodrigues ressalta:

Uma coisa que eu levo para mim de aprendizado dessa experiência é de uma metodologia muito clara para o ator, para a atriz, para o *performer* aplicar para aquele caso. Porque a gente não tinha muito tempo de elaboração e a Gabi já chegou com as ideias bem desenhadas, com um terreno, com um *playground* definido para a gente brincar (RODRIGUES, 2020).

Por esse *playground* ser nos limites entre os parquinhos do cênico e do plástico, elas tiveram que prever muitas coisas que pudessem acontecer e adaptar-se ao espaço, de modo a não atrapalhar a expografia que já havia sido projetada. Era preciso tomar cuidado para não tapar nenhum poema ou obstruir algum lugar de passagem, por exemplo. Com uma duração de cerca de 50 minutos, a *performance* foi apresentada quatro vezes durante a permanência da exposição, sempre lidando com essa inevitável negociação e cuidado ao sobrepor-se a uma dramaturgia de exposição já existente, mas também evidenciando através de sua própria estrutura dramática o dualismo performatividade/evento sobre o qual nosso estudo se ocupa.

A gente criou uma dramaturgia, digamos assim, que tinha cinco etapas: a chegada, ficar parada como estátua, aí depois ficar manipulando um objeto, depois fazer um som... E cada bloco desses as gurias sabiam que elas tinham que mudar para um novo bloco porque eu e o Augustê passávamos por elas, então era essa a marca de que elas poderiam entrar nesse novo momento. E a gente tinha sacolinhas com objetos que a gente ia entregando para elas (POESTER, 2020).

Gabriela assume que era uma *performance* muito simples, sobre lidar com os elementos: “não teria outra coisa a se fazer”, ela constata. A diretora e Augustê Schnoor, o figurinista, também assumiam papéis na ação, circulando entre as estátuas como agentes da organização do museu: “Foi o jeito que a gente achou de criar uma estrutura”. O grupo conta que havia uma daquelas historinhas de subtexto que não vem à cena, algo do tipo: “imaginem que vocês são todos esses seres que vivem aqui dentro do museu e quando o museu abre vocês têm que trabalhar, e quando o museu fecha vocês continuam aqui dentro do museu e param de trabalhar”. Dessa forma, criava-se uma narrativa das musas como trabalhadoras do museu, repetindo algo que faziam todos os dias, enquanto esses agentes do museu ficavam passando e fiscalizando se elas estavam fazendo seu trabalho.

Nessa exposição para crianças, acabaram brincando com as próprias funções do museu.

A gente pode pensar que é um trabalho *site-specific* na medida em que ele é feito para aquele lugar e que ele não faz sentido em outro contexto. A disposição como a gente estava distribuída e qual figura estava em qual lugar e como as figuras passantes da Gabi e do Augustê, que também faziam as contrarregragens, iam conduzindo também essa narrativa dramática, esse fio. Muitas crianças, por exemplo, faziam isso de ir atrás deles, de ir acompanhando (RODRIGUES, 2020).

Silvana chama a atenção para a evidência de uma dramaturgia até mesmo na escala de cores dos figurinos com o andamento da performance. Por exemplo, um excêntrico figurino amarelo compunha a musa da comédia, Tália, a primeira figura com que o público tinha contato. Logo depois vinha Erato, a musa da poesia romântica, trajando um vestido rosa bebê no estilo princesa da Disney. Eram cores e figuras mais amigáveis e receptivas. Com o desenvolver do percurso, chegava-se à figura da musa da tragédia, Melpômene, uma espécie de bruxa composta de tons mais avermelhados e bordôs. Há aqui um encontro do pensamento plástico com o desenvolvimento de uma narrativa.



Figurinos da *Filhas da memória*. Catálogo da exposição *O museu desmiolado*, Santander Cultural, 2018.

Gabriela admite que durante a *performance*, entretanto, muitas crianças acabavam não dando muito foco para as obras expostas, sendo estas mais vistas pelos pais. O público infantil tinha sua atenção roubada pelas estátuas vivas, muitas delas escolhendo alguma das musas que mais gostavam e dedicando um maior tempo à figura – umas encantadas pela figura dócil de Erato, outras hipnotizadas pelos sustos que Melpômene podia lhes dar a qualquer momento, e assim por diante. Os seres compunham uma camada a mais inserida na exposição e, por tratarem-se de presenças vivas, acabavam se sobressaindo aos textos e objetos expostos. Contudo, *Filhas da memória* ainda assim configura-se como um acontecimento com duração específica e que não estaria sempre ali n’*O museu desmiolado*, não comprometendo o trabalho dos outros artistas. Era antes uma outra forma de olhar a exposição.

Um dos objetivos curatoriais ao inserir essa *performance* na exposição talvez fosse tornar a experiência das crianças no museu algo inesquecível, apoiada na interação dos visitantes com todas aquelas informações. Flávia afirma que, para ela, o que tornava o andamento da *performance* mais dinâmico eram as diferentes formas que o público infantil respondia à ludicidade que sua figura propunha, ao mesmo tempo em que não podia esquecer a ideia de estátua, de limitação do movimento, de interação não invasiva. Para a atriz, da mesma forma que espaços interativos como a mesa de desenhar haviam sido projetados, sua musa também estava ali exposta para interagir – a diferença é que, nessa proposta, em algum momento a estátua viva é capaz de deixar seu lugar e dar um giro performativo pela exposição.



Flávia Reckziegel como Tália. *Filhas da memória*, Santander Cultural, 2018. Fotos: Eriam Schoenardie.

Tinha muita simplicidade. Tinha um jogo, uma brincadeira, mas era simples: tinha um pequeno roteiro com pequenas coisas que a gente tem que fazer. E acaba que dá liberdade para tu descobrires um monte de coisas. E eu acho que o público ajuda demais também, porque as crianças são muito espontâneas, são muito abertas e interagem muito. Então elas te dão muito elemento, muita coisa para brincar junto, para pensar “olha, isso é legal de fazer” (RECKZIEGEL, 2020).

Silvana também faz menção à experiência de deparar-se com a recepção sem filtros desse público:

É maravilhoso porque a criança – assim como ela pega uma caixinha de sapato, transforma e acredita piamente que aquilo é algo que ela está imaginando – com essas figuras também, em 3D e vivas, elas faziam o que elas queriam. E ao mesmo tempo às vezes faziam umas perguntas sérias, tipo: “Não tá cansada? Tu tá suando!” Mas depois entravam na brincadeira de novo. É não ter um fingimento, quando elas não gostavam: “Ai, nada a ver. Isso daqui é nada a ver. Vamos para outra!” (RODRIGUES, 2020).

Quando questionado sobre a diferença que sentiram trabalhando no campo das artes visuais em comparação ao teatro, todo o grupo afirma ter sentido seu trabalho mais valorizado economicamente, assim como uma maior “seriedade” no âmbito de atuação. Gabriela Poester confessa que nesse projeto pôde finalmente colocar em uma balança o tempo investido no processo de criação e o retorno financeiro que é dado ao artista, pois houve a possibilidade de pagar as *performers* por esses dois meses de trabalho de maneira mais justa do que pelos nove meses de um processo mais duradouro.

No *Museu desmiolado*, ao invés de eu pensar: vai ter uma grana, vamos trabalhar um monte; eu pensei: vai ter uma grana, mas isso é o mínimo para tantas horas. Então a gente não vai precisar ensaiar muito, a gente não vai precisar fazer muitas coisas, as pessoas vão ser pagas mais por apresentarem do que por participar do processo de criação (POESTER, 2020).

Flávia Reckziegel também aponta ter sentido outro lugar de respeito com o trabalho. “A gente foi bem paga para fazer um trabalho relativamente simples e gostoso de fazer. Já é um aprendizado para ver que (...) talvez a gente precisa interagir mais, trocar mais, sair da bolha” (RECKZIEGEL, 2020). Já Silvana Rodrigues diz ter a impressão de que, quando artistas de teatro trabalham em outros campos como no audiovisual ou em exposições, parecem haver códigos de trabalho mais matemáticos do que estão habituados. Para ela, o mais interessante nessas experiências é justamente o equilíbrio (pretendido) que artistas cênicos colocam seu trabalho em nível de maior seriedade, ao mesmo tempo em que dão uma bagunçada no rigor da

instituição. Cria-se certa tensão à medida em que é proposta outra dinâmica de recepção da exposição.

Em outras palavras, o caos é introduzido.

E é engraçado porque eu acho que no fim isso aconteceu de verdade. Porque a galera lá do Santander, querendo ou não, não estava acostumada com ter uma galera fantasiada lá dentro, tipo mega figurinada. E eu acho que foi um pouco um choque para a galera do próprio museu a nossa presença lá (RECKZIEGEL, 2020).

O grupo também concorda que não houve uma diferença significativa entre a primeira *performance*, executada no dia da vernissagem, e as outras apresentações. Tirando a considerável maior concentração de visitantes, a vernissagem dessa exposição foge algumas “regras” analisadas na pesquisa, por se tratar de uma exposição para crianças. Realizada às 16h e com refrigerante substituindo o vinho, o evento não nos serve para análise por uma razão apontada por Silvana: “as crianças não precisavam fazer *networking*”.

## Sobre a pedagogia do curador-dramaturgo

Das três produções analisadas anteriormente, podemos notar que duas delas estavam destinadas ao público infantil e souberam explorar o caráter lúdico que a exposição comportava. Por mais que o foco desse capítulo esteja direcionado para a dramaturgia, talvez seja proveitoso que aqui desenhemos um quarto e último horizonte de nosso estudo. Seguindo por esse caminho, gostaria de destacar o viés pedagógico que também permeia tal tipo de trabalho, independente do público ao qual esteja direcionado: é possível ensinar através de uma dramaturgia de exposição, assim como é possível aprender durante seu processo de criação.

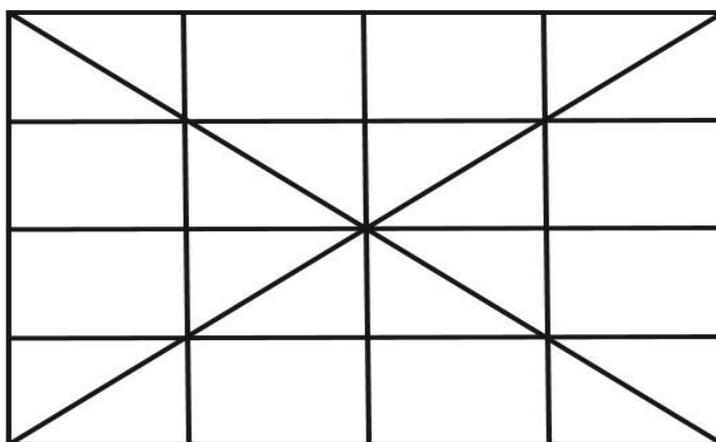
Ao invés de recorrer a referenciais teóricos do campo da pedagogia e cruzá-los com nossas referências, irei partir também de um experiência concreta, um quarto exemplo do capítulo, que relata estratégias de docência que pude experimentar ao longo do primeiro ano da pesquisa. Diferentemente das entrevistas, que tinham como base experiências estéticas, aqui nosso foco estará numa breve experiência pedagógica ocorrida durante meu estágio de docência junto ao PPGAC, realizado ao longo de 4 semanas na disciplina de Laboratório de Texto Dramático, com duas turmas de alunos da graduação em Teatro do DAD-UFRGS, sendo minha orientadora Camila Bauer a professora responsável pela disciplina.

Partindo do conceito de dramaturgia do espaço para chegar na construção de um espaço expositivo ficcional e sua devida vernissagem, busquei enfatizar a produção da escrita a partir da observação de exercícios e explorar metodologias de criação que contribuíssem com a noção de dramaturgia de exposição. O enfoque estava na proposição de uma construção dramatúrgica feita com um coletivo de alunos, na intenção de experimentar princípios da dramaturgia do espaço e da composição de personagens a partir de uma lógica de paródia sobre vernissagens. É importante apontar, por exemplo, que haviam alunos que sequer sabiam do que se tratava um evento de vernissagem e que puderam vivenciar essa experiência de aprendizado através de uma situação dramatizada e também com a ida em grupo a vernissagens reais.

Os encontros mostraram que a construção desse tipo de dramaturgia própria exigiria o abandono de certas convenções e novas articulações entre linguagens. Como Jorge Rein já sinalizava, há toda uma dramaturgia do espaço a ser considerada. Numa mirada sobre esse conceito, nos deparamos com uma metodologia de criação cênica teorizada pelo dramaturgo e diretor chileno Ramón Griffero. Seus escritos sistematizam uma série segmentada de exercícios

de descontextualização<sup>87</sup> dos códigos da representação (corpo, foco, texto, objeto, música, etc.), inserindo-os em um espaço demarcado.

Ao contrário de simplesmente concentrar-se sobre o espaço em si, a *dramaturgia do espaço* de R. Griffero lida com a inserção do corpo do *performer* nesse espaço, partindo do retângulo como “figura geométrica onipresente que nos domina e se instala como formato global de nossa visualidade” (GRIFFERO, 2011, p. 58). Basta pensar no formato de um livro, de uma tela de cinema ou da “moldura” do palco italiano para percebermos que o retângulo é de fato o formato quase que unânime de consumo cultural humano<sup>88</sup>. Aprendemos a construir nossas ficções dentro de retângulos.



A ideia é que essas linhas traçadas no chão, esses vários retângulos dentro do retângulo, sirvam de suporte para que os atores construam suas composições levando em conta a posição de seu corpo em relação aos outros elementos constituintes da cena. A dramaturgia do espaço é como um jogo de tabuleiro onde cada um tem sua vez de movimentar-se, gerando improvisação através do princípio de pergunta e resposta. Essa organização espacial através de retângulos evidenciou-se algo fundamental tanto para pensar uma dramaturgia de exposição quanto para a montagem de vernissagens *fakes*, como veremos a seguir.

Mesmo que as linhas de fita crepe não sejam mantidas, nem a frontalidade do retângulo à italiana possa ser de todo preservada, é identificável que o corpo dos *performers* torna-se mais consciente do lugar que ocupa em relação ao todo – simetrias e assimetrias – e esse

---

<sup>87</sup> A gênese do pensamento de Griffero está estruturada a partir da ideia do teatro como uma série de descontextualizações de elementos tirados do mundo real que, ao serem levados à cena, ganham novos sentidos que não os implicitamente dados a seu referente na realidade.

<sup>88</sup> Nas últimas décadas, com efeito, até mesmo as interações sociais e de serviços básicos como transporte e alimentação passaram a ser regidas por retângulos eletrônicos que acompanham nossos corpos a todo lugar que vamos.

pensamento geométrico é uma das grandes lições que podemos tirar do método. “A utilização da geometria da forma é inerente a todos os gestos históricos da composição cênica, na intenção de gerar a convenção de uma representação. As linhas do espaço retangular unem os corpos na cena estabelecendo tensões e diálogos” (GRIFFERO, 2011, p. 100)<sup>89</sup>.

Griffero (2011, p. 78) inspira nossa prática através da noção de Composição, a qual define: “uma composição não é uma ação congelada, é um *estar*, reflete um estado interior: ao estendermos nosso corpo no cenário, estaremos conscientes da distribuição dos pés, cabeça, mãos e da direção de nosso olhar”<sup>90</sup>. Nesse sentido, os exercícios de Composição<sup>91</sup> de Anne Bogart e Tina Landau também se destacam como possível abordagem prática empregada nessas aulas, justamente por se mostrarem úteis na criação de um trabalho original. Eles incentivam a incursão sobre os mais variados tipos de fontes e a proximidade com artes relacionadas – cinema, pintura, música, arquitetura, drama e literatura, multimídia, etc. Em sala de aula, tais fontes são postas em interação com a ação dos alunos, que por sua vez articulam o material em relação a ingredientes<sup>92</sup> solicitados pelo professor (ex: uma referência a uma pintura famosa, um gesto repetido quinze vezes, algo cantado, etc.).

Por termos o mundo da arte como cenário, reconhecemos a relevância de um treino corporal do ator que se move, reage, fala, sente em relação a espaço-temporalidade específica em que se encontra. Utilizando a metodologia de Griffero para a criação de um projeto num museu ou galeria, estamos operando sobre a descontextualização do espaço real para transformá-lo em espaço ficcional, mesmo que ainda remetendo a sua literalidade. Com a prática destes exercícios, abordando situações e propostas relacionadas aos espaços de arte e ao evento de vernissage, os atuentes envolvidos puderam encontrar motivações reais extraídas

---

<sup>89</sup> “La utilización de la geometría del formato es inherente a todos los gestos históricos de la composición escénica, en el intento de generar la convención de una representación. Las líneas del espacio rectangular unem los cuerpos en la escena estableciendo tensiones y diálogos”.

<sup>90</sup> “Una composición no es una acción congelada, es un estar, refleja un estado interior: al extender nuestro cuerpo en el escenario, estaremos conscientes de la distribución de pies, cabeza, manos, y de la dirección de nuestra mirada”.

<sup>91</sup> Embora esse seja um conceito que acompanha a prática dos *Viewpoints* amplamente difundida por A. Bogart e T. Landau, poderíamos dizer que os exercícios de Composição tiveram uma aplicação em menor escala. Na lógica dessa intervenção pedagógica, entretanto, esse conjunto de práticas revelou-se um proeminente módulo inicial de trabalho, por se tratar de “um método que permite o diálogo com outras formas de arte, como se as tomasse emprestadas e sobre elas refletisse. No trabalho de Composição, estudamos e usamos princípios de outras disciplinas traduzidas para o palco” (BOGART, 2017, p. 32).

<sup>92</sup> Os ingredientes são estímulos de composição que desafiam os atuentes a incluí-los de alguma forma na cena e é na solução desse “problema” que o trabalho é gerado. As autoras também encorajam a elaboração de Composições em *site-specific*, prática que leve em consideração a especificidade de outros lugares que não apenas o espaço teatral convencional. O trabalho nesses lugares ajuda os atores a desenvolver uma consciência sobre outras possibilidades espaciais e arquitetônicas, bem como a incorporar os detalhes do espaço encontrado na construção de suas histórias.

de seu entorno – um espaço que permite organicamente “criar a diversidade de seus estados emocionais, que modificará as frases em sua fala e nos dará as formas de nosso caminhar, composições, olhares, emoções e a atmosfera de onde colocar o texto” (GRIFFERO, 2011, p. 153)<sup>93</sup>.

É importante assinalar que, quando falamos de corpo no espaço cênico para a prática de tais exercícios, nos referimos a um corpo não constroi a noção de personagem de forma tradicional. A ideia de corpo passa a valer até mesmo para as obras que estão dentro desse retângulo representacional, como Diones Carmargo já assinalava. Em seu livro, Griffero estrutura uma série de tipos de ações<sup>94</sup> a serem trabalhadas dentro desse espaço demarcado, explorando as diferentes qualidades de composição cênica em relação direta ao lugar em que acontecem. Na abstração do espaço vazio proposto, materializado apenas pela demarcação no chão, o ator precisa transmitir com seu corpo o lugar de ficção em que está imerso.

Foi ao longo destes encontros que pude ir moldando melhor alguns dos entendimentos medulares da pesquisa: percebi que as obras expostas podiam também ser obras performativas, gerando uma dramaturgia que se dava pela soma das diferentes dramaturgias propostas pelos artistas envolvidos, mas que necessitavam estar organizadas pelo curador – neste caso eu mesmo, me colocando no lugar de um designer de exposição que pensava a expografia daquelas obras. Nesse sentido, torna-se importante diferenciar 1) a dramaturgia de cada obra que compõe a exposição (obras dos artistas-alunos convidados), 2) meu papel como designer ordenando as criações e compondo uma dramaturgia da exposição e ainda 3) a camada paródica desencadeada pela construção de personagens que brincavam com a situação da vernissage, gerando uma outra camada de *performance*/evento.

Como havia esse desejo de construir uma dramaturgia de exposição a partir de *performances* distribuídas numa ambientação de espaço de arte, também busquei referências metodológicas nas práticas cênicas de Richard Schechner e seu *environmental theater*<sup>95</sup>, fase de produção que marca os anos iniciais dos Estudos da Performance. A teoria desse artista

---

<sup>93</sup> “[...] crear la diversidad de sus estados emocionales, que modificará las frases en su hablar y nos dará las formas de nuestro caminar, composiciones, miradas, emociones y la atmósfera desde donde situar el texto”.

<sup>94</sup> Griffero divide essas posturas corporais possíveis como *composições orgânicas* – ações que nosso corpo realiza cotidianamente, seja de ordem funcional ou íntima – e *composições gráficas*, associadas ao corpo em relação a estruturas que implicam a adesão do movimento a signos predeterminados e conscientes – significação de rituais políticos, religiosos, esportivos, militares, etc.

<sup>95</sup> Literalmente traduzido como “teatro ambiental”, o termo antecede a conotação ligada ao meio-ambiente que a palavra tem hoje, estando mais ligado a ideia de um teatro concebido para um espaço em específico – no caso, uma garagem adquirida por Schechner em 1968 – e que busca maneiras de incluir os espectadores dentro desse ambiente, colocando-os em relação mais aproximada com os atores e também com os outros espectadores.

norte-americano define *environment* como o lugar onde uma ação acontece, de maneira geral prezando pela ocupação e uso do espaço em sua totalidade e não estabelecendo uma separação entre público e *performers*. Segundo Schechner, o espetáculo que preze por esse tipo de ambientação deve pensar e compor simultaneamente texto, ação e *environment*, sendo os princípios básicos de sua construção sucintamente descritos como “*o evento, os performers, o ambientalista, o diretor e o público interagindo entre si em um espaço (ou espaços) é o que determina o environment*” (SCHECHNER, 1994, p. 29, [grifo do autor])<sup>96</sup>. O objetivo com tudo isso era promover uma participação mais ativa dos espectadores na ação proposta pelos espetáculos:

Em situações de participação, a estrutura de jogo substitui a estética. Ao invés dos eventos serem construídos com antecedência, há um “plano de jogo”, um repertório de objetivos, movimentos e regras geralmente sabidas ou explicadas. O plano de jogo é flexível, adaptando-se a situações cambiáveis (SCHECHNER, 1994, p. 78)<sup>97</sup>.

Essa citação chama a atenção para a ideia de dramaturgia construída a partir de um sistema de regras que instauram um estado de jogo – tipo de escritura dramática mais estruturada em combinações de possibilidades do que na fixação de uma dramaturgia fechada em si. Muitas dessas estratégias, evidentemente, giravam em torno de um teatro antropológico da época que não dialoga de todo com nossa pesquisa, contudo a ideia de dramaturgia estabelecida através de um jogo com regras salta aos olhos como possibilidade de construção de um repertório ampliado de acontecimentos. Para que os jogadores conheçam seus movimentos possíveis, a própria chegada do público ao evento pode ser aproveitada como indutora de sua participação no espetáculo, como quando Jatahy cria um manual de instrução para receber o público de *A floresta que anda*, o que mais tarde se tornaria a direção em tempo real de alguns espectadores através de rádio e fones de ouvido.

Outro aspecto do *environmental theater* que avulta-se como importante inspiração é o tratamento do espaço como impulsionador de uma atmosfera, uma aura expandida como a que falávamos lá no primeiro capítulo, que “abraça” o espectador. Tendo em conta esse duplo foco que a prática propunha, em relação ao espaço e à integração dos espectadores à ação apresentada, parti da adaptação de dois exercícios relatados por R. Schechner, na intenção de demarcar territórios formadores de um *environment galeria* para cada turma. Quase que

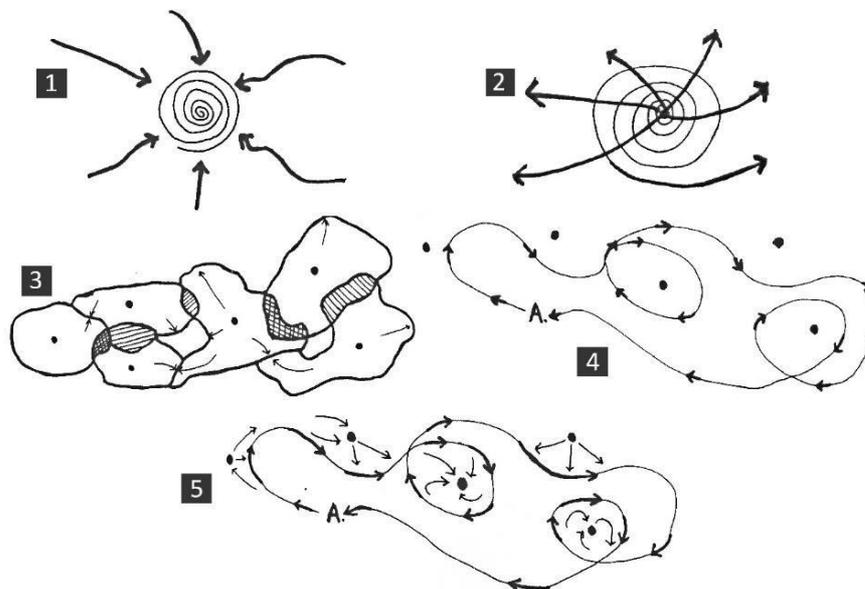
---

<sup>96</sup> “The event, the performers, the environmentalist, the director, and the audience interacting with each other in a space (or spaces) determine the environment”.

<sup>97</sup> “In participatory situations game structure replaces aesthetics. Instead of events being worked out beforehand, there is a “game plan”, a set of objectives, moves, and rules that are generally known or explained. The game plan is flexible, adapting to changing situations”.

integralmente estimulado por sonoridades voltadas para o tribal e à psicodelia, esse exercício psico-físico consistiu-se nos seguintes passos:

- 1) Os alunos são vendados. Um balde com frutas é colocado no centro da sala, um tecido cobrindo-o. Lentamente, os *performers* vão em direção ao balde, tiram o tecido e descobrem frutas. Cada um pega uma fruta. Os *alunos* movem-se entre si até estarem em um espaço tão compacto que não haja espaço entre eles, somente pressão.
- 2) Então, explodem para todas as direções do espaço, levando suas frutas e buscando certo “equilíbrio sensorial do espaço”.
- 3) Cada um passa a estabelecer uma relação com a fruta que pegou – cheira, imagina-se mordendo, saboreando, passa ela pela boca, pela língua, morde, mastiga lentamente, engole –, centralizado em um espaço que pode chamar de “seu” em relação a sala e aos outros colegas. Enquanto essa exploração acontece, o chão é demarcado por fita crepe e o espaço é reestruturado por campos de força individuais.
- 4) Ao tirar as vendas, os participantes percebem que agora são donos de uma dessas divisões, a qual devem contaminar com uma energia que escolham para tal espaço. Além disso, cada aluno determina para si uma rota no espaço que atravesse as zonas de seus colegas, traçando um mapa com papel e caneta.
- 5) Cada aluna ou aluno atravessa os diferentes campos energéticos formados no *environment*. Às vezes será atraído, às vezes repellido, às vezes irá torcer-se entre um e outro. Enquanto faz seu caminho, os outros reagem com sons, movimentos (sem deslocamentos), respirações, etc., enquanto o *performer* faz seu caminho rápido ou devagar, em silêncio ou emitindo sons...



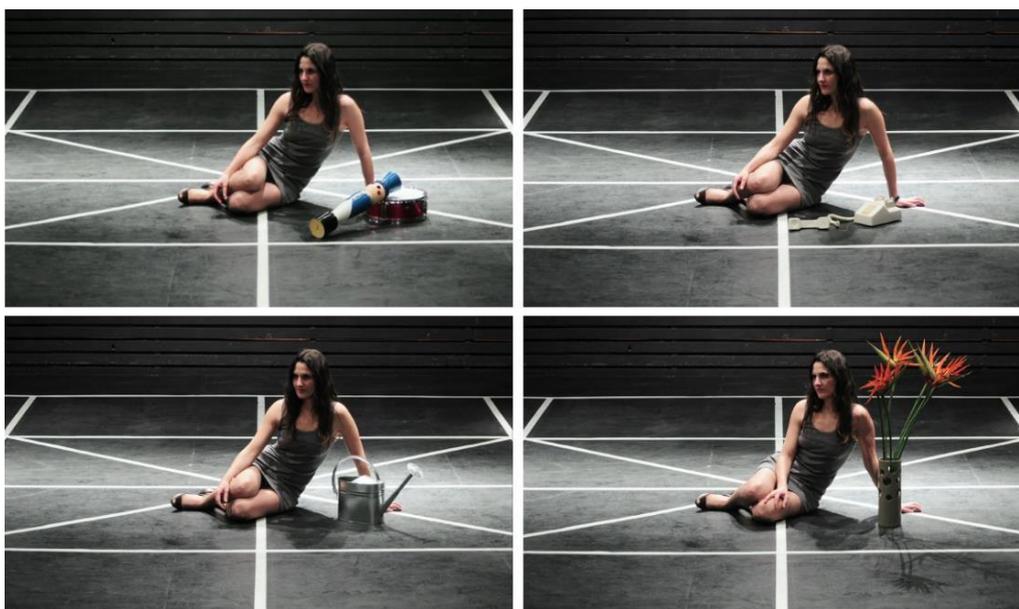
Richard Schechner, *Desenhos de um exercício realizado na Universidade de Rhode Island*, 1971.

Essa vivência lidava com a delimitação de territórios e fazia com que os participantes estabelecessem quase que uma relação de instinto animal com *seu* espaço. Como havia partido de exercícios espaciais, apostei na ligação com o ambiente como elemento de conexão entre os alunos e a dramaturgia de exposição, ali ainda em estado embrionário e de reconhecimento de terreno. O exercício também servia de metáfora para o mundo da arte em si, pois não é forçoso enxergar uma feira internacional ou um festival de teatro como uma selva composta de territórios ocupados e muito bem demarcados, pelos quais os artistas, galeristas, produtores travam disputas ferozes. A condição animalesca e instintiva de conquista de um território, essa lei da selva tão ancestral, surge como metáfora definitiva para o espaço expositivo e para o mundo.

A partir dessa prática, pude perceber com maior evidência uma poética que efetivamente nascia a partir do espaço. Meu plano de aula para o encontro posterior ao exercício de Schechner foi assim descrito no planejamento do estágio de docência entregue ao programa:

Cada aluno traz um objeto (fotografia, pintura, escultura, *ready-made*) ou projeto de obra artística (instalação, colagem, *performance*, audiovisual). Esses materiais são dispostos no mapa encontrado na semana passada. Após, corpos são inseridos em relação a essas obras para que sejam criadas dramaturgias espaciais, sonoras e textuais a partir da composição.

A proposta direcionava o cronograma de aulas para tratamento que o objeto adquire no espaço cênico, muitas vezes entendido como um coator das composições. Os objetos levados pelos alunos, suas obras, eram considerados como geradores de ação dramática, algo que fala, propõe atmosferas, emoções e construções cênicas. A dramaturgia do espaço, de certa forma, ensina a considerar o potencial artístico das coisas que nos rodeiam.



*Antonia Zegers e diferentes objetos. Santiago, 2011. Foto: Carlos Cohl.*

A sequência de imagens acima destaca a relação entre corpo e objeto, mostrando que a simples alteração de uma das variantes é desencadeadora de um leque de outras dramaturgias possíveis. O objeto muitas vezes não reproduzirá sua relação funcional ou histórica, pois ele próprio também é descontextualizado no interior do retângulo e propenso a gerar narrativas visuais. Essa tendência de redefinir os objetos a partir de sua literalidade e materialidade, somada à construção dramática que se revela como alegoria contemporânea muitas vezes sem precedentes simbólicos já decifrados, gera manifestações que Griffero chama de “teatro conceitual” e que muito se aproximam das bases que alicerçam nossa pesquisa.

Um espetáculo pode centrar-se ou ser parcialmente atravessado por estas ações cênicas que, de certa forma, remeterão ao mesmo universo conceitual da *performance*, mas sem seguir seus princípios, e sim integrando-a como expressão no interior do formato artístico teatral, mudando assim a definição deste gesto, ao transformar-se em parte constituinte do desenvolvimento da linguagem cênica. Essa narrativa tanto visual como sua escritura dramática convertem-se em um “Teatro Conceitual” (GRIFFERO, 2011, p. 141)<sup>98</sup>.

Para o autor, as ações cênicas ditas conceituais encontram seus referentes em *happenings* e na história da *performance*, em intervenções de artistas visuais que passaram a usar seu corpo ou o dos outros como parte constituinte da obra. Essa relação corpo-obra é

<sup>98</sup> “Un espectáculo puede centrarse o estar intervenido parcialmente por estas acciones escénicas, las que de cierta manera nos remitirán al mismo universo conceptual y sensorial de la performance, pero que no sigue sus principios, sino la integra como expresión al interior del formato artístico teatral, cambiando así la definición de este gesto, al transformarse en parte constituyente del desarrollo del lenguaje escénico. Esta narrativa tanto visual como el de la escritura dramática devienen en um ‘Teatro Conceptual’”.

central tanto para a dramaturgia do espaço como para nosso estudo, pois é facilitadora do diálogo entre artes cênicas e visuais.

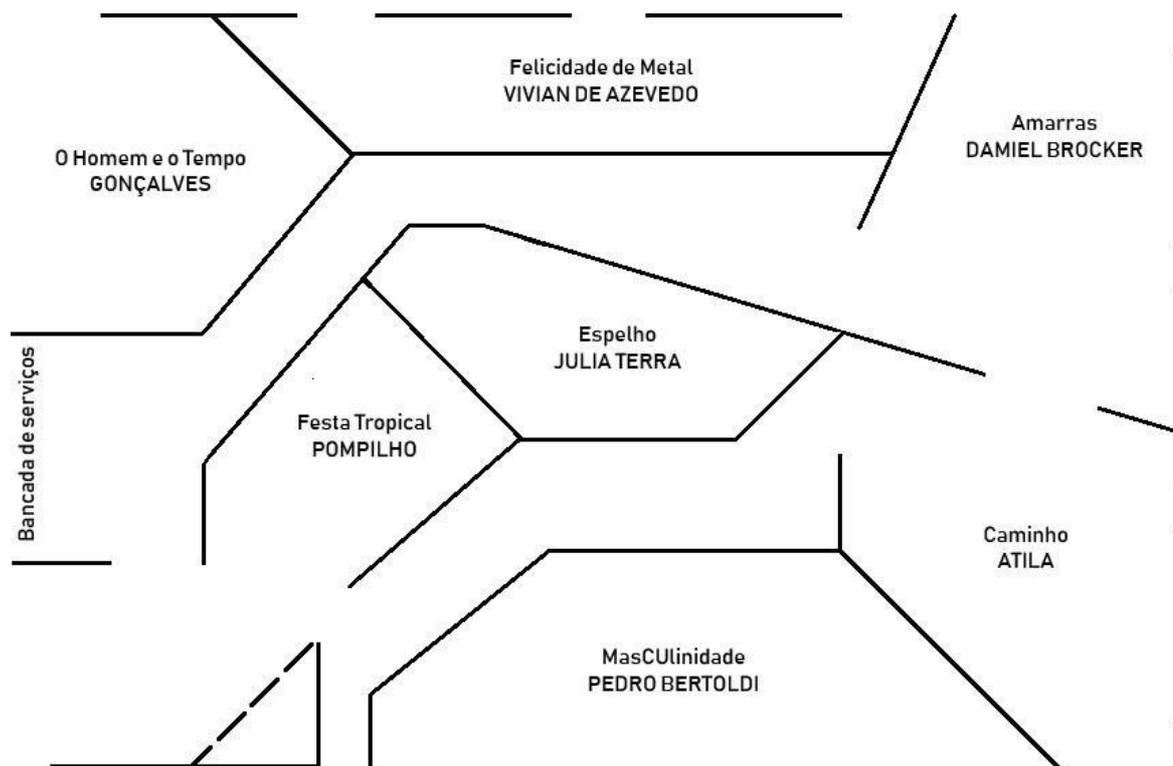
A relação é tal que, ao assistir uma exposição contemporânea de artes visuais, não é difícil conferir a várias obras leituras que associamos a conceituação visual de um texto dramático. Isso é facilitado também pela construção tridimensional de algumas instalações, que nos permitem relacioná-las como composições para um espaço cênico (GRIFFERO, p. 144)<sup>99</sup>.

Percebemos esse conjunto de práticas como dispositivo gerador de ferramentas tanto para a escritura dramática quanto para a encenação, promovendo uma aproximação entre as dramaturgias escrita e visual. A realização desses exercícios, associada à escrita em sala de ensaio, propicia que aqueles que observam a prática instantaneamente também elaborem textos que tais imagens e diálogos espaciais lhes sugerem. Talvez o aspecto unificador dessa proposta seja justamente a ideia de abertura do projeto para as autorias compartilhadas que Lukas Bärfuss dizia faltar na curadoria contemporânea, autorias de narrativas cênicas que nascem da dramaturgia do espaço e ganham forma ao integrar a dramaturgia de exposição.

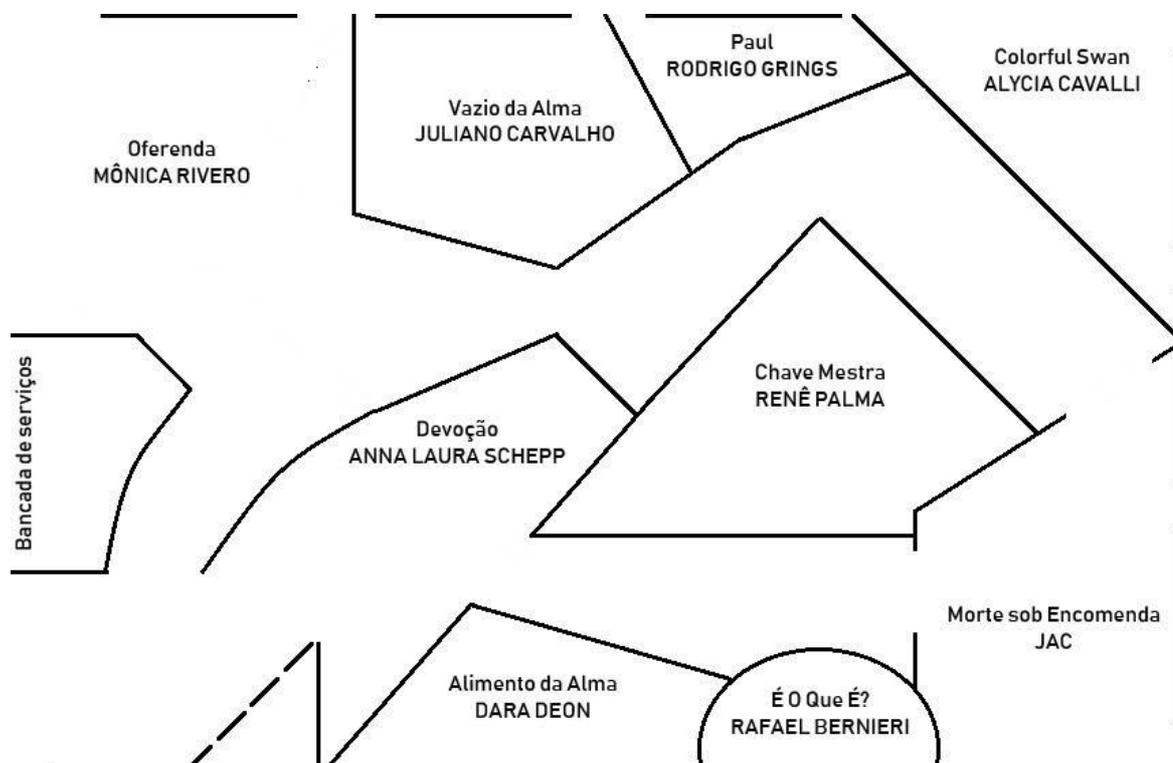
Em decorrência à delimitação desenhada na sala de ensaio, foi possível que cada ocupante de um pedaço criasse uma obra para aquele local, propondo a abordagem de algum tema que poderia incluir uma *performance* sua ou de colegas. O resultado dessa proposta mostrou-se um sem fim de possibilidades criativas que se manifestaram na materialização das obras – em sua maioria instalações –, possibilitando a construção de dois *environments*, como podemos ver nos mapas a seguir:

---

<sup>99</sup> “Es tal la relación que, al asistir a una exposición de artes visuales contemporánea, no resulta difícil adjudicarle a varias obras lecturas que asociamos a la conceptualización visual de un texto dramático. Esto se ve facilitado también, por la construcción tridimensional de algunas instalaciones, que nos permite relacionarlas como composiciones para un espacio escénico”.



Mapa de exposição fictícia com a turma A. Junho de 2019.



Mapa de exposição fictícia com a turma B. Junho de 2019.

Essas linhas eram feitas no chão com fita branca, auxiliando no percurso do público e, principalmente, demarcando as fronteiras dessas exposições coletivas. Porém, ao contrário da lógica geopolítica, as fronteiras aqui não estavam ali para serem intransponíveis: a circulação por entre essas demarcações era incentivada como experimentação de diferentes campos energéticos e dramaturgicos.

É defendido que os alunos exercitem a experimentação através de uma conduta multidisciplinar: suas especialidades de forma alguma devem ser esquecidas, porém habilidades em outras linguagens também podem ser encorajadas. Imaginemos que, para determinado experimento, partamos de um texto monológico em que um estudante de teatro deve conceber uma instalação que reflita tal dramaturgia. Isso tira o aluno da sua zona comum, da representação, desloca a sua atuação para a concepção e manutenção de uma instalação. Em outras palavras, permite que ele se expresse através de outra linguagem, sem que para isso precise abdicar da linguagem teatral. O aluno pode fazer parte da instalação, dando voz ao texto do qual partiu. Ou a fragmentos dele. Ou então o texto já não precisa mais ser verbalizado, pois gerou uma imagem. A composição aqui trabalhada não é nem de soma nem de subtração, mas sim de combinação e colagem de diferentes formas de se apresentar uma ideia.

A experiência culminou em dois eventos organizados como conclusão dessas aulas: a “1ª Vernissagem *Fake* do DAD”, realizada no dia 11 de junho de 2019, e a “2ª Vernissagem *Fake* do DAD”, em 27 de junho. A construção desses *environments* na prática fez com que muitas das ideias da pesquisa pudessem ser testadas, assim como outras puderam nascer ali. De fato, muitos dos estudantes de teatro haviam concebido e executado suas obras, dado um título, pensado em um conceito, um discurso, uma materialidade.

Entretanto, ali também pude perceber que ainda faltava uma maior consistência no estabelecimento de uma dramaturgia que se desenhasse ao longo da exposição, na relação de uma obra-*performance* com as outras. Aos moldes dos autos medievais, a dramaturgia era aqui constituída graças ao deslocamento dos espectadores pelos espaços demarcados que funcionavam como cenas do espetáculo. Descobri que, na ação de deslocar-se pela exposição constituída de performatividades, os visitantes buscavam um sentido e que era no encadeamento desse percurso cênico que uma dramaturgia precisava ser estabelecida. Foi graças a experiências pedagógicas como esta que pude conduzir meus estudos rumo ao conceito de dramaturgia de exposição apresentado anteriormente.



Jacqueline Carneiro, *Morte por encomenda*. Porto Alegre, 2019. Foto: Murilo Anony.

A experiência de montagem dessas vernissagens-*fake* poderia ser sintetizada na imagem acima: em primeiro plano, uma pessoa bebe enquanto lê um panfleto sobre o comércio de pele animal. Os docinhos servidos são em formato de coelho, assim como sons de grunhidos de coelhos saem de uma caixa de som próxima, uma proposta da aluna Jacqueline Carneiro para falar do uso de peles de animais para fazer roupas. No centro da fotografia, vemos um dos alunos da disciplina infiltrado entre o público, levando a mão à bandeja: ali ele é uma *socialite* que veio atrás de um casaco de pele. Essa instalação performativa inseria o espectador em meio a um bombardeamento de informações (o panfleto, os sons, a comida, a personagem), o que mostra um acúmulo de mecanismos na composição da obra.

O resultado destes experimentos fez parte da minha qualificação de mestrado em algum nível quando, em uma improvisação que abria o evento, alguns alunos e alunas exploraram os personagens arquetípicos do mundo das artes delineados por Pablo Helguera e apresentados no início do segundo capítulo desta dissertação. Por mais que ali o foco não fosse a exploração espacial da Casa Baka – a instituição onde a banca de qualificação aconteceu –, a intervenção revelava um pouco sobre o universo trabalhado na pesquisa e indicava que a ação do curador-dramaturgo conserva também aspectos de docência, pois seus praticantes podem ter acesso a novos conceitos e construir conhecimento. Dito isso, podemos nos concentrar na estrutura do evento.

## Anatomia do evento: performando a vernissagem

Como já pudemos observar o arco de criação que vai desde as composições iniciais na sala de aula, passa pela construção de uma dramaturgia ligada ao espaço e chega na composição da dramaturgia de exposição, gostaria de aproveitar as páginas finais desse estudo para tratar de determinados recursos e estratégias para integração do visitante ao universo da galeria (fictícia ou não). Por fim, algumas considerações sobre a estrutura do evento em si.

Antes de aspectos de produção, pensemos sobre a estrutura que está por detrás da montagem, no plano discursivo. Depois de diversas experiências desenvolvendo o design de montagem desse tipo de trabalho, F. Oudsten defende que a estrutura da exposição precisa ter as mesmas características básicas de um “discurso estimulante” e recorre a estudos sobre a arte da retórica para determinar quais seriam esses elementos técnicos fundamentais para a constituição de uma narrativa. Partindo do princípio de que a exposição tem por objetivo geral configurar-se como evento que marque a memória do visitante, Oudsten (2014, p. 24) traça um paralelo significativo entre processos mnemônicos e a realização desses eventos, enumerando quatro parâmetros que sustentam ambas as lógicas: no contexto de uma situação intensa que aguça os sentidos (1) uma ordem espacial (2) abriga uma sequência clara de imagens ou eventos impactantes (3) ancorados numa cadeia lógica de lugares repletos de personagens e elementos, usados repetidamente como núcleo e constante de uma encenação (4).

Baseando-se em textos clássicos de retórica em latim, o autor nos ajuda a entender a lógica conceitual do evento expositivo, apresentando um esquema onde a memória é apenas uma das cinco categorias de habilidades que um falante ou um discurso deve ter, sendo estas: imaginação, estrutura, estilo, memória e apresentação. Paralelamente, Oudsten (2014, p. 26) descreve esses cinco termos relacionando-os ao espaço narrativo da exposição da seguinte forma:

- *Inventio*: se refere ao desenvolvimento da ideia, do conceito do projeto. Tem o caráter de pura invenção, que deve atribuir à narrativa tonicidade em termos de conteúdo.
- *Dispositio*: concerne à disposição do material. A coleção de artefatos disponíveis requer um arranjo que permita que o conceito seja levado pelo material e pelos meios, de modo que a estrutura da narrativa se manifeste psicofisicamente.
- *Elocutio*: centra-se no estilo do todo. Ao definir a estética dos meios de transmissão, deve-se criar um lugar onde a aparência da narrativa deve adquirir importância.
- *Memoria*: parte do pressuposto de que a realização de uma exposição se trata de nada menos do que a composição e construção de uma memória artificial, com a questão

central: que espectro de mídias deve ser utilizado para que o potencial narrativo da história possa se desenvolver?

• *Pronuntiato*: diz respeito à dimensão dramaturgica e à dinâmica da exposição *in actio*. Só depois que as portas se abrem para o público é que se torna evidente o nível de participação (física e mental) que a apresentação realmente permite.

É claro que esses “estágios” da retórica não se sucedem assim causalmente, um após o outro. Mas, no contexto expositivo, podem ser considerados como parâmetros disparadores que orientam a ação do curador-dramaturgo em benefício de uma narrativa convincente.

Além da aproximação entre curadoria e dramaturgia, o pensamento cênico-curatorial que compõe o evento nos permite fazer certas equivalências entre a figura do curador e do diretor teatral. Relacionando as duas funções, podemos visualizar com maior evidência alguns pontos em comum dos quais usualmente estão encarregadas: enquanto o curador pesquisa instituições, acervos públicos e privados, o diretor planeja os ensaios e algumas poéticas a serem experimentadas; enquanto um elabora uma temática para a exposição, o outro elabora um conceito de espetáculo; e enquanto o primeiro seleciona obras e define uma expografia, o segundo seleciona fontes, movimentos, composições e as organiza visualmente na cena.

O que acontece é que ambos são agentes relacionais, uma ponte entre artista e visitante ou ator e espectador. Ao mesmo tempo, seu trabalho também os faz artistas – o diretor, geralmente, de maneira mais marcada que o curador. Acreditamos que aproximações como estas tornaram-se possíveis devido a própria redefinição da área de atuação do curador, o que indiretamente foi ocasionando certo derramamento de meios teatrais na área do museu de arte – algo repetidamente apontada como um ponto de referência no debate atual sobre curadoria. A saber, a exposição *Live in your head: when attitudes become form* (“Quando atitudes se tornam forma – viva na sua cabeça”), que Harald Szeemann organizou em 1969 na Kunsthalle<sup>100</sup> de Berna, Suíça, é comumente considerada o evento inaugural de uma nova maneira do curador trabalhar.

*Quando atitudes se tornam forma* expressou um esforço museológico diferente até então, baseado num tipo de autoria compartilhada igualitária e radical, desenvolvida pelos artistas colaboradores juntamente ao curador. Dispostas de maneira aparentemente próxima do caos, os trabalhos da mostra melhor seriam definidos como “obras, processos, situações”, acentuando o tempo, a introdução da duração e da *performance art*, erradicando categorias. A

---

<sup>100</sup> *Kunsthalle* é um termo em alemão usado no mundo da arte para categorizar espaços de exposição temporária. À frente da direção da instituição desde 1961, Szeemann foi percebendo que, por não possuir um acervo permanente, o local poderia operar mais como laboratório do que como um memorial.

obra *Art by telephone* (“*Arte por telefone*”), por exemplo, de Walter De Maria, consistia num telefone no chão com um aviso ao lado: “Se esse telefone tocar, atenda. Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você”. Quando perguntado sobre a radicalidade da exposição, H. Szeemann destacou ali sua independência das restritas amarras institucionais e se autodenominou um *Ausstellungsmacher*, um “realizador de exposições”.



*When attitudes become form*, Kunsthalle Bern, 1969. Foto: Siegfried Kuhn.

Por um lado, a distância problemática entre curador e artista foi dissolvida, por outro, um novo tipo de curador estava sendo criado, o qual Szeemann é exemplo brilhante até hoje. O projeto provocava rachaduras na torre de marfim do museu de arte e deu ao público uma visão do processo artístico que, até então – pelo menos em exposições –, lhes era negada na prática habitual do museu. Isso resultou não apenas na demissão de Harald Szeemann do cargo de diretor, mas também, o que é mais importante, levou-o a estabelecer a posição de “curador independente”.

A falta de um acervo estabelecido pela instituição, conseqüentemente, levou o curador independente a experimentar novas colaborações experimentais com os artistas selecionados. Por não mais atuar como representante do museu, agora esse profissional depara-se com a complexa tarefa de redigir uma “partitura” para o “ambiente narrativo” de sua exposição, oferecendo aos visitantes uma orientação sobre o conteúdo a partir de sua organização. Da mesma forma que o encenador no século XIX, o curador teve que chegar à conclusão de que espaço, tempo, luz, forma e cor são dimensões inevitáveis de sua profissão – sem mencionar o fato de que ainda pode aprender muito com o teatro em termos de mediação e efeito.

Devido à multiplicação de suportes utilizados pelos artistas nas décadas anteriores, o estabelecimento do termo curadoria começa a ganhar importância também em solo nacional a partir dos anos oitenta e principalmente na década de noventa<sup>101</sup>. Mais do que isso, o curador foi tornando-se também esse profissional que atua de forma mais ativa em conjunto com os artistas, pensando a exposição como um todo: conceito, criação, execução e montagem.

Uma das tarefas do curador é permitir novos olhares ou perspectivas sobre um conjunto de obras. Potencializar os significados que essas obras emanam e criar rizomas ou redes que entrecruzem diferentes disciplinas e leituras. Ofertar essas visões e promover reflexões e debates sobre esse conjunto (SCOVINO, 2015, p. 39).

A citação de Felipe Scovino nos fala do trabalho do curador em uma ampla escala, mas poderia ser adaptada para, de certa forma, descrever também o ofício do diretor de teatro que trabalha com múltiplas fontes. Se partirmos do entendimento do diretor como artista relacional defendido pela professora Patrícia Fagundes, também encontraremos facilidade em substituir a palavra “diretor” por “curador”:

Se entendemos o teatro como um sistema de relações, o principal papel do diretor seria então criar mecanismos provocadores de relações, no espetáculo e no processo de ensaios, mecanismos que estimulem e acolham a criação de toda a equipe, redes de estímulos que incitem reações e combustões criativas, em fenômenos de transformação e descoberta, através da associação entre pessoas (FAGUNDES, 2016, 165).

Encarando novamente a arte relacional como inspiração possível, poderíamos vincular tanto diretor quanto curador como artistas relacionais, afinal seu ofício lida com a arte de associar uma “coisa” às outras, sejam materiais (obras, elementos cênicos), conceituais (temas, textos, fontes) ou interpessoais (artistas/atores, dramaturgos, espectadores).

O diretor, ou qualquer outro nome que possamos dar ao encarregado de organizar o material de um espetáculo, tem como trabalho inicial o planejamento dos ensaios e a articulação de seus desdobramentos criativos, dedicando total atenção ao que é produzido e como tais criações formarão uma dramaturgia de cena coerente. A maior contribuição que o diretor pode dar ao processo criativo é a de facilitar a criatividade do grupo, sendo essa habilidade como “facilitador” algo que também ajuda a compreender a curadoria contemporânea: sua função muitas vezes é a de colaborar com as intenções do artista para ativar um processo criativo que,

---

<sup>101</sup> Mesmo que uma profissão com pouco espaço de trabalho e órfã de cursos acadêmicos de formação superior na área, a atividade do curador foi firmando-se nas últimas três décadas como um elemento importante dentro do sistema da arte no Brasil. Hoje, contamos com um Curso de Pós-Graduação em “Práticas Curatoriais”, vinculado ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS.

ao final, origina o projeto/produto. Com isso, vemos que tanto o trabalho do diretor quanto do curador gira em torno de fortificar o elo entre artista e espectador, pensar em novas conexões entre produção e público.

Menos preocupadas em oferecer respostas do que em despertar novos questionamentos, não há dúvidas de que a curadoria e a direção cênica se configuram como tentativas de criar espaços de leitura. Ambas estão fadadas a trabalhar a partir de esboços, projetos ainda não realizados. Suas incumbências muitas vezes se aproximam do trabalho de produção, exigindo uma atuação não só na esfera artística, como também econômica, social, ética e política.

De acordo com os as alternativas que vão se apresentando, vamos comprovando as palavras de R. Griffero quando este diz que “toda a criação cuja obra seja eminentemente subversiva frente a ficção dominante terá que necessariamente reinventar suas formas de produção e seus lugares de representação” (2011, p. 65). Para além da aproximação entre curador e diretor como forma de planejar o evento artístico, a intersecção dos campos permite que outros elementos da exposição também possam ser aproveitados e traduzidos em termos dramaturgicos.

Os convites, por exemplo, são encarados como uma oportunidade de primeiro contato com o espectador, buscando formas inusitadas de entrar no cotidiano do convidado. Como que um eco de algumas das práticas de “terrorismo poético” de Hakim Bey, essas ações convidam a repensar novas formas de se inserir na rotina das pessoas que pretende-se convidar. Deixar uma bala de banana acompanhada de um papelzinho com o logo da galeria (talvez fictícia) na caixinha de correio de alguém, por três terças-feiras consecutivas, pode ser um convite mais marcante do que afixar cartazes em mil e um lugares da cidade. Os convites podem ser utilizados não como condição determinante de quem entra ou não no evento, mas sim como forma de reforçar a presença daqueles que os envolvidos no projeto julgam pertinente. As condições para esses convites não são necessariamente impressas e entregues pelo correio, elas podem abarcar uma série de estratégias de sedução e até mesmo manifestações artísticas que incitem o evento. Seja uma *performance*, um lambe, uma ligação telefônica, panfletos por debaixo da porta, um e-mail, aviõezinhos de papel ou um carro de som, os convites são como um trailer do espetáculo, um dos primeiros contatos que o espectador tem com a obra e, de alguma forma, devem já exprimir a mesma.

O livro de assinaturas é outro elemento bastante recorrente na estrutura de uma exposição; colocado normalmente próximo à porta, convida o visitante a assiná-lo quando entra ou quando sai do recinto. Podemos pensar esse recurso como elemento gerador de ficções, de uma inserção direta dos espectadores na dinâmica do espetáculo. Sua assinatura pode ser

firmada na entrada do evento, juntamente com o número de telefone celular do visitante, por exemplo. Uma vez inscritos no livro de assinaturas, os espectadores que concordarem em informar seu número de telefone podem ser incluídos em um grupo temporário que dará suporte às ações performativas transcorridas na exposição. Esse lugar virtual serviria para expandir o universo relacional da galeria sem precisar “trazer tudo à cena”: o WhatsApp é o lugar perfeito para o jogo de interesses e de especulação da vernissagem. Coletiviza a informação de forma subterrânea, dando opção ao espectador de visualizá-la ou não. No contato com esses dados e personagens digitalizados, é como se o próprio espectador também pudesse assumir uma função no ciberespaço.

Assim como C. Jatahy faz com as coordenadas por meio de fones de ouvido, acreditamos que os *smartphones* e o uso difundido do WhatsApp<sup>102</sup> são elementos potenciais para novas formas de interação com o público. Além da ideia de um grupo virtual que cria uma segunda microcomunidade momentânea, essa experiência também possibilita a direção teatral em tempo real através do aplicativo. Realizada em contato privado com alguns espectadores em específico, essas coordenadas buscarão pequenas ações e contribuições do público ao andamento do espetáculo. A simples indicação “*Pegue o guarda-chuva amarelo no canto da sala, abra-o e o posicione no meio da sala*” dada a uma pessoa do público pode ser geradora de uma composição tão significativa quanto uma ação ensaiada por um dos *performers* envolvidos. De fato, não há uma definição muito concreta de como proceder nessas construções, pois elas dependem do levantamento de materiais durante a escritura da dramaturgia de exposição/*performance*.

Mesmo assim, a lógica de evento tem no WhatsApp um recurso possível para a construção de uma noção de coletividade, caracterizando-se como dispositivo aglutinador de um conjunto de informações compartilhadas em grupo, bem como elemento que provoca uma participação mais ativa do espectador individualizado. Essa estratégia pretende, mais uma vez, dar conta da inserção do público na estrutura do evento. Como qualquer ritual, a vernissagem comporta uma sucessão de acontecimentos que propomos serem repensados, na intenção de deslocar o evento de sua esfera unicamente social para a afirmação da festa enquanto criação artística coletiva.

---

<sup>102</sup> O aplicativo aparece como alternativa de direção devido ao grande aumento de pessoas com *smartphones* conectados à internet. Depois da popularização dos aparelhos no início dos anos 2000, o segundo *boom* tecnológico de aparelhos celulares – agora com *touch screen* e acesso *wi-fi* – e a popularização de pacotes de internet por parte das operadoras levaram ao surgimento de novas formas de comunicação entre as pessoas. As redes sociais firmaram-se como meio de interação visual e de reações rápidas, enquanto o WhatsApp tornou-se uma das principais formas de “conversação” dessa nova sociedade digital.

Outro elemento a ser considerado é o serviço de buffet. Indo além do clássico vinho e canapés, as comidas e bebidas do coquetel podem ser projetadas de acordo com a temática que o espetáculo quer instaurar sensorialmente: há de se perguntar à dramaturgia o que a lógica desse mundo mandaria servir. Independente da escolha entre gin ou catuaba, o uso do elemento etílico em cena pode ser gerador de uma dupla alteração de estado. Em relação à composição de personagem, por exemplo, C. Jatahy (2017, p. 80) comenta que “o álcool faz com que as verdades sejam ditas. E ele também sensibiliza, se a gente pensa no percurso do álcool, ele sensibiliza a ponto de você começar a parar de negar certas coisas. E, claro, tem a violência, tem o choro”.

Não implicando necessariamente que os atores bebam de verdade, a permissividade de uma curva alcoólica na dramaturgia confere uma possibilidade de desconstrução dos personagens inicialmente tão presos aos seus movimentos nas casas do tabuleiro. Assim como às figuras ficcionais, também é dada a oportunidade aos espectadores de compartilharem desses estados alterados, atíçando alguns de seus sentidos perceptivos e colocando-os em um efeito de “agradável serenidade”. O beber em exposições é um dos elementos que dá cadência ao evento, afrouxando certas amarras de etiqueta e permitindo que contatos menos previsíveis aconteçam.

A loja de *souvenirs* é talvez o último elemento de composição a ser levado em consideração. Como estratégia de produção, vender certos itens que remetam a obras ou cenas da peça pode ser uma boa alternativa para pagar uma parcela dos custos da produção. Aproveitar-se do clima festivo instaurado para comercializar algumas cervejas ou comidinhas estende a dimensão do evento para o pós-espetáculo, ao mesmo tempo em que arrecada fundos para a realização de novas apresentações. O ato de passar o chapéu ao final de uma apresentação artística é uma tradição secular e aqui ele é revisto sob a ótica das instituições e suas lojinhas com todo tipo de itens ligados à arte. Embora ainda haja certa resistência quanto à postura assumida de “ganhar dinheiro” no mundo das artes, é preciso que desconstruamos essas barreiras e possamos assumir que uma caixinha de contribuição não é vergonha nenhuma.

A variedade dos produtos comercializados pode abranger desde cartazes e cartões-postais até réplicas das obras criadas, sendo possível não só a compra de itens materiais como também de ações performativas: por exemplo, o cliente poderá adquirir uma *performance* ou enviá-la a algum conhecido, e isso será executado ali no evento ou até mesmo em um dos dias que se seguirão. A loja de *souvenirs* prepara o espectador para ser devolvido ao mundo consumista do qual ele veio, levando consigo algo para recordar do evento. Nesse misto de elementos reais e ficcionais do mundo da arte, a dramaturgia de exposição (e todas as outras

relações que o evento expositivo comporta) é composta e recomposta com um único intuito: ser promotora de relações e vivências entre os que se permitem ocupar suas estruturas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo considera o espaço expositivo, ainda bastante vinculado à noção de cubo branco, como disparador de um fenômeno aurático sobre os objetos ou ações ali inseridas. A aura, inicialmente atrelada a obras como quadros e esculturas, foi se expandindo pelo espaço como um todo, deixando de ter efeito necessariamente sobre as coisas e lançando luz sobre o acontecimento que a produzia. Nessa multiplicação de formas sobre o fazer, as corporeidades dos próprios artistas foram integradas às exposições, através de propostas que se aproveitavam da teatralidade das situações e da performatividade de suas presenças. Uma vez esses lugares ocupados numa dimensão performativa, desenhou-se o horizonte para a Crítica Institucional: manifestações gestadas no seio das instituições, respaldadas pelas mesmas, como forma de ataque a critérios de escolha sobre o que estava dentro e o que estava fora do mundo da arte. Essa exploração sobre os bastidores deu origem a uma dramaturgia da revelação que utilizou uma variedade de gestos teatrais para expor suas estruturas.

Algumas destas *performances*, como as duas analisadas na segunda parte do primeiro capítulo, consistem em bons exemplos de como a arte visual transformou projetos de arte em proposições e, até mesmo, em roteiros. Vestindo personagens e elaborando efetivas dramaturgias, tais referências podem ser consideradas exemplos de dramaturgia da *performance* que invade o espaço expositivo. Os trabalhos comprovam a criação tanto de uma dramaturgia performativa que traz elementos da escritura teatral (Fraser), como também de uma dramaturgia marcadamente teatral que se utiliza de mecanismos da escritura expositiva (Fusco/Gómez-Peña). Nesse sentido, destacamos a *performance art* como um dos ingredientes possíveis a ser sobreposto à dramaturgia de exposição, dialogando com tal composição.

A estrutura da vernissagem é apontada como outra etapa que pode contribuir para a experiência da exposição enquanto acontecimento, pois caracteriza a performatividade de seus organizadores – sejam eles artistas, curadores ou o Estado em forma de financiamento. Esses eventos são entendidos como performances culturais circunscritas sobre uma fachada social onde se distribuem e alternam-se determinados papéis e, apesar da rigidez de seus padrões, a vernissagem ainda assim é uma festa onde as hierarquias estão sujeitas a entrar em suspensão. O estado de sociabilidade generalizada é visto como algo que colabora com o acontecimento de propostas artísticas “ao vivo”, principalmente quando vinculadas a uma dimensão relacional. Por meio de cenas ou *performances*, a festividade do dionisíaco destaca-se como elemento que facilitaria a desconstrução do cenário comportamental da vernissagem.

A reinvenção de padrões em instituições culturais pode começar pelos seus produtos artísticos e por como os mesmos são apresentados. Por se tratar sempre de uma negociação de expectativas, a própria exposição comporta um drama, no sentido de conflito, onde todos os agentes envolvidos – gestor, curador, artista, designer de exposição, setor educativo, etc. – revelam-se como atores sociais, personagens de um drama no qual surgem com suas falas (as obras e as escolhas expográficas). Assim, a concepção e montagem da exposição também pode ser encarada como teatro que dialoga com a estrutura, funcionamento e os “protocolos culturais” das instituições.

Desde os anos noventa, a perspectiva relacional vem conferindo às obras a tarefa de reinventar possibilidades de sociabilidade, já que os próprios modos de convívio, como uma vernissage, tornaram-se formas integralmente artísticas. Boa parte das propostas do início do século XXI, pré-COVID 19, seguiam essa tendência e eram cada vez mais frequentes obras onde o relacional não estava apenas na recepção, mas muitas vezes constituía a obra em si. Em uma realidade futura, certamente teremos que redescobrir quais serão essas formas de estar juntos. Nossa pesquisa se coloca em um marco temporal trágico e muito específico, mas ainda assim resiste e aposta que, superadas as adversidades, a arte intensificará sua busca por formas de gerar estados de encontro.

Na minha opinião, o espaço expositivo de galerias e museus tem muito a ganhar se deixar de ser visto como espaço de expectativa para ser entendido como lugar de vivência na chamada sociedade dos figurantes – na qual não apenas consumimos o espetáculo, mas também fazemos parte dele. Da mesma forma que o visitante de uma exposição tem liberdade de entrar e sair da obra, olhar os seus detalhes mais de perto ou admirar sua totalidade com maior distância, a encenação contemporânea também promove os mesmos jogos emancipatórios, através de uma mixagem de meios e vozes que atravessam a ação cênica. Os espectadores são parte da moldura desse enquadramento ou até mesmo ocupam o interior do quadro, como fica evidente no espetáculo analisado no segundo capítulo, quando pessoas do público são recepcionadas como convidados da vernissage e, assim, transformadas em personagens do evento.

Neste espetáculo-instalação, que usava a vernissage como fonte dramática para as ações performativas executadas, Christiane Jatahy põe em prática uma série de pensamentos cênico-curatoriais na proposição de um espaço de videoinstalação, na construção da ambientação de vernissage e na disposição das ações de modo que as mesmas fossem filmadas. Estabelecendo uma dramaturgia a partir de recursos expográficos como as telas com vídeos documentais, *A floresta que anda* evidencia uma escrita (cênica) marcada pela

articulação de escolhas em três níveis: o que era exibido, o que era performado e o que seria filmado. Algo que remete muito aos três elementos que desempenham qualquer processo de exposição: inscrição, visibilidade (invisibilidade) e reconhecimento (consagração).

Afinal, são muitas as motivações da exposição em desejar que duas ou mais coisas “funcionem” ou se desenvolvam lado a lado. A dramaturgia de exposição afirma-se como conceito central de nosso estudo porque permite repensar totalmente a dinâmica desse fenômeno cultural complexo que é a exposição. Em primeira instância envolvendo técnicas museológicas, o conceito, entanto, não se circunscreve somente à montagem e agrega questões muito mais amplas, relacionadas antes à expologia. A dramaturgia como mecanismo de concepção da exposição traz uma contribuição muito interessante ao campo justamente por conseguir abarcar em sua estrutura todos os elementos inerentes ao ato de expor: o espaço, o tempo, os elementos da expografia, a curadoria, o englobamento do público e até possíveis estratégias de aproximação que a transcendem – tais como vernissagens, *performances* contratadas, vendas, etc.

Nesse caso, exposição essencialmente composta por uma série de processos parcialmente controláveis que muitas vezes só são ativados com a presença do público – sua dramaturgia estabelecendo-se como lugar de trânsito, onde coisas estão dispostas e coisas acontecem enquanto o público se desloca pelo espaço. Na medida em que é formada de simultaneidades, a maioria das dramaturgias associadas à exposição não estão baseadas na linearidade de um único percurso a ser seguido.

Para nós, o pensamento cênico-curatorial está vinculado a uma ideia que condensa as funções de curador, dramaturgo, professor e diretor teatral e que não precisa estar contido em uma única pessoa, pode estar pulverizada em diferentes indivíduos (como no caso Diones/Sissi/Regina). Identificamos essa pessoa ou coletivo como curador-dramaturgo, profissional que vem conquistando cada vez mais responsabilidades e tendo acesso a novas possibilidades para a concepção da exposição. A discussão que permeia o campo atualmente gira em torno autorias compartilhadas e relevância da interpretação, pois sua ação exerce a função de elo entre os artistas, suas obras e os *performers*.

A permeabilidade entre curadoria, dramaturgia e direção é enfatizada nesse trabalho porque o diálogo entre tais funções não apenas decide quais coisas o visitante vai encontrar, mas também quais histórias serão neutralizadas e quais intensificadas. Certamente não há um plano diretor dramaturgico na obra expositiva que leve a uma fórmula pronta; tudo é um experimento, jogo de tentativa e erro. Entretanto, em vista das entrevistas realizadas e do estudo sobre o *corpus*, algumas conclusões provisórias se fazem possíveis:

- Uma vez que a exposição é uma união de forças, a dramaturgia de exposição encontra-se num cruzamento transdisciplinar e se estabelece a partir de um trabalho em conjunto que borra as convenções dos campos de origem dos artistas envolvidos. O que é ultrapassado, naturalmente, é a fronteira entre as disciplinas.
- O arranjo de meios de transmissão pode melhor expressar a narrativa: o como é tão importante quanto o que você tem a expor. Por exemplo: colocar um par de luvas dos anos 1930 em uma vitrine junto com outros objetos da época irá realçar suas informações mais técnicas e casuais; já o mesmo par de luvas exibidas separadamente atrás de um vidro fosco em uma estrutura mais alta, estreita e iluminada promete uma história individual para o artigo. A história desse par de luvas, ainda assim, não pode ser desvendada pela sua mera aparência, a menos que analisada por algum especialista em moda daquela década específica. A encenação das luvas na vitrine depende de outra construção, que transcende sua estética e entra em relação com o todo da exposição.
- As *performances* que o curador possa querer incluir à mostra não fazem parte da dramaturgia da exposição: a dramaturgia da *performance* é elaborada pelo grupo que a executa, já a dramaturgia de exposição é responsabilidade do designer/curador da mesma. São dois níveis diferentes de composição, mas que se friccionam e geram no espectador outro tipo de efeito, uma dramaturgia do visitante que nasce da fusão dessas outras duas dramaturgias. Quando as *performances* são a própria obra exposta (como no caso da experiência das vernissagens feitas com alunos do DAD), esses dois níveis dramaturgicos se entrelaçam e confundem-se. Já no trabalho dirigido por G. Poester, a *performance* estava à parte, pois não se fazia presente em tempo integral no projeto museográfico da curadora Ceres Storchi junto à Tangram Arquitetura.
- Meios dramaturgicos podem apoiar a prática expositiva: o *prelúdio* como o texto de apresentação da exposição, o *enredo* que se estabelece na conexão entre as salas narrativas, o *suspense* como elemento impulsionador do percurso do visitante, os *protagonistas* como obras que tem um maior destaque e comportam uma maior narrativa em torno de si...
- Os visitantes de uma exposição são duplamente dinamizados: pelas obras e pelo seu próprio corpo em movimento. Além das infinitas possibilidades que o leque da arte contemporânea pode abranger, os corpos dos visitantes também fazem parte da dramaturgia de exposição. Por não estarem em filas estáticas de assentos como espectadores de um teatro, as dinâmicas expositivas operam sobre estes sistemas musculoesqueléticos com elasticidade inesgotável nas pernas, pelve, costas, pescoço...

- A estrutura narrativa desse tipo de dramaturgia apresenta uma natureza mais etérea e é percebida de maneira bastante variada dependendo de cada espectador. A exposição apresenta-se como um espaço que o visitante pode vivenciar com o tempo que decide investir e no qual pode criar sua própria versão com a velocidade ou intensidade que preferir – consoante a seus antecedentes, seu interesse, estado de espírito, potencial de atenção e à capacidade de relacionar uma narrativa multimídia.

A noção de dramaturgia de exposição ainda é mais adotada em instituições de ciências e história natural do que em museus de arte, uma vez que a arte contemporânea muitas vezes rejeita narrativas muito fechadas devido à multiplicidade de suas obras, as quais não comportam uma unidade entre si. Contudo, a própria falta de unidade pode ser encarada como uma característica da dramaturgia contemporânea e é por esse motivo que temos o pensamento cênico-curatorial como ação possível também no campo da arte. As obras do *corpus* mostraram a tendência de se estabelecer inicialmente um conceito narrativo para a exposição, mesmo que essa narratividade muitas vezes se manifeste de maneira não-evidente para o público na ocasião da exposição.

Nas conversas com artistas locais sobre o assunto, mais informações foram levantadas. A primeira entrevista, sobre uma dramaturgia feita para um espaço de recreação, apontou um recurso de construção dramática baseado em mediações roteirizadas, onde a atuação dos mediadores se dava através de uma figura ficcional. Já as entrevistas com os envolvidos na montagem da exposição da La Photo nos permitiram discutir sobre o espaço de exposição como algo que, por si só, expressa um dizer dramático. A experiência ressaltou a dimensão material que uma composição dramática pode ter, através de uma expografia propositora de uma jornada narrativa simbólica onde cada obra tinha um discurso isolado que, quando colocada em relação a outros trabalhos, despertava uma qualidade narrativa premeditada pelos curadores-dramaturgos. Podemos dizer que a dramaturgia de *Lugardizer* se aproxima muito do teatro: há um público, um discurso (que é obra) e um espaço que manipula isso ou permite que os artistas operem.

Já na *performance* dirigida por Gabriela Poester, material da terceira entrevista, encontramos uma dramaturgia da *performance* que leva a presença de corpos vivos para o contexto expositivo, através de uma sequência de ações que se dividem em etapas, com forte apelo visual por meio de estátuas vivas, figurinos em escala de cores, exploração dos objetos cênicos e narrativas que davam suporte para sua ação. Juntamente com Fusco/Gómez-Peña e Jatahy, a performatividade instaurada por esse trabalho é a que mais se aproxima de uma

intervenção performativa que gera outra camada de relação frente a uma dramaturgia de exposição pré-existente.

Vimos que pensar uma exposição exige antever a que público a mesma se destina, sendo a faixa etária um dos fatores determinantes. Contudo, independentemente da idade de seus visitantes ou participantes, uma vertente pedagógica também se fez notar neste trabalho. Através de algumas experiências de docência experimentadas ao longo da pesquisa, observei que a ação de curador-professor aproxima-se da construção dramática com os alunos, lidando com jogos espaciais e de composição de obras/ações a serem expostas. Tais práticas ofereceram ferramentas tanto para a escrita dramática quanto para a encenação, promovendo uma aproximação entre as dramaturgias visuais e textuais e associando essas criações à ideia de autorias compartilhadas, uma das questões-chave para a curadoria contemporânea. Ao explicar as diferentes etapas de composição de uma exposição, é inevitável deixar de considerar a ligação da dramaturgia de exposição com o setor educativo da instituição (quando ele existe). Tal perspectiva, contudo, não teve seu devido tempo para ser melhor desenvolvida nessa pesquisa e fica como provocação para novos estudos sobre o assunto.

Por fim, rematamos esse estudo sem esgotar suas possibilidades. Nas últimas 135 páginas, identificamos elementos cênicos em determinadas criações no terreno das artes visuais. Associando conceitos teóricos a tais referências artísticas, levantamos questões e determinamos fundamentos do pensamento cênico-curatorial, seja para uma exposição ou um evento. A abordagem destes aspectos dramáticos em todos os exemplos e o trânsito entre teatro, *performance* e artes visuais foram constantes em nossa pesquisa, permeando a associação entre exposição e dramaturgia. Que, em breve, consigamos criar juntos novamente, compartilhar da ética dos encontros e celebrar a festividade de algo que é da natureza humana: suas relações!

## REFERÊNCIAS

BÄRFUSS, Lukas. *Dramaturgie, wo bist du? Einige Fragmente aus der Welt des Theaters*. In: STAPFERHAUS, Lenzburg; LICHTENSTEIGER, Sibylle; MINDER, Aline; VÖGELI, Detlef (Eds.). **Dramaturgie in der Ausstellung**. Bielefeld: transcript Verlag, 2014, pp. 12-17.

BASBAUM, Ricardo. “X”: **Percursos de alguém além de equações**. 2003. Disponível em: <<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=43>> Acesso em: 24 de julho de 2019.

BELL, Elizabeth. *Performing culture*. In: **Theories of performance**. Los Angeles: Sage Publications, 2008, p. 115-145.

BEY, Hakim. *Ataque Oculto às Instituições*. In: **Sobre a Anarquia, Guerra da Informação, Fé Midiática do Fim do Século, Ataque Oculto às Instituições**. Porto Alegre: Deriva, 2008 (trad. Coletivo Protopia).

\_\_\_\_\_. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

BLÁZQUEZ, Gustavo. *Fazer cultura. Fazer(-se) Estado: vernissages e performatividade de Estado em Córdoba*. In: **Revista Mana – PPGAS/UFRJ**, v.18, n. 1, 2012, pp. 37-61.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BULHÕES, Maria Amélia. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e políticas**. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2016.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Dir.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

CAMARGO, Diones. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

\_\_\_\_\_. *LUGARDIZER: exposição em III atos*. 2015. Disponível em: <<http://galerialaphoto.blogspot.com/2015/11/>>.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DABUL, Lígia. *Sociabilidade e os sentidos da arte: conversas em exposições*. In: BUENO, Maria Lucia. **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

FAGUNDES, Patrícia. *Diretor como Artista Relacional*. **Cena**, v. 20, p. 159-167, 2016.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FRASER, Andrea. *O que é Crítica Institucional?* In: **Revista Concinnitas – IA/UFRJ**, v. 2, n. 25, 2014.

\_\_\_\_\_. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. In: **Artforum**, v. 44. Nova York: 2005, pp. 100-106.

\_\_\_\_\_. *Museum highlights: a gallery talk*. In: **October**, v. 57. Nova York: 1991, pp. 104–22.

FUSCO, Coco. *At Your Service: Latina Performance in Global Culture*. In: **Making a scene**, Birmingham: Article Press: 2000, pp. 105-115.

\_\_\_\_\_. *The Other History of Intercultural Performance*. In: **TDR: Journal of Performance Studies**, v 38, n. 1, 1994, pp. 143-167.

\_\_\_\_\_, Coco; HEREDIA, Paula. **The couple in the cage: a Guatınaiui odyssey**. (32m30s). 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qv26tDDsuA8>>. Último acesso em 30 mar. 2020.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 20ª ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GRIFFERO, Ramón. **La dramaturgia del espacio**. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2011.

HANAK-LETTNER, Werner. *Der einsame Zuschauer auf der Bühne: Die verwirrende Verwandtschaft zwischen Theater und Ausstellung*. In: STAPFERHAUS, Lenzburg; LICHTENSTEIGER, Sibylle; MINDER, Aline; VÖGELI, Detlef (Eds.). **Dramaturgie in der Ausstellung**. Bielefeld: transcript Verlag, 2014, pp. 30-41.

\_\_\_\_\_. **Die Ausstellung als Drama**. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HELGUERA, Pablo. **Manual de estilo del arte contemporáneo**. Cidade do México: Tumbona Ediciones, 2005.

HOPKINS, David. *Duchamp, childhood, work and play: the vernissage for first papers of surrealism, New York, 1942*. In: **Tate papers**, no.22, 2014. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/duchamp-childhood-work-and-play-the-vernissage-for-first-papers-of-surrealism-new-york-1942>> Acesso em: 07 de julho de 2019.

JACKSON, Shannon. *Theatricality and institutional critique*. In: **Social Works: Performing Art, Supporting Publics**. Nova York: Routledge, 2011, pp. 104-143.

JATAHY, Christiane. **Fronteiras invisíveis: diálogos para criação de a floresta que anda**. Rio de Janeiro: Cobodó, 2017.

KLEIN, Yves. **The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility, The Void**. 1958. Disponível em: <<http://www.yvesklein.com/en/expositions/view/1158/la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite-dite-le-vide/?of=190>> Acesso em: 24 de junho de 2019.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre o site-specificity*. In: **Arte & Ensaios 17**. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008 (trad. Jorge Menna Barreto).

KRAUS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: Gávea. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, n. I, p. 128-137, 1984. Reedição disponível em: <[https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss\\_Rosalind\\_1979\\_2008\\_A\\_escultura\\_no\\_campo\\_ampliado.pdf](https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf)> Acesso em: 30 nov. 2019.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OUDSTEN, Frank den. *Die Poesie des Ortes. Zum Gewicht der Erzählung*. In: STAPFERHAUS, Lenzburg; LICHTENSTEIGER, Sibylle; MINDER, Aline; VÖGELI, Detlef (Eds.). **Dramaturgie in der Ausstellung**. Bielefeld: transcript Verlag, 2014, pp. 18-29.

POESTER, Gabriela. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

PROTSKOF, Regina Peduzzi. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

RAMOS, Alexandre Dias. **A função social dos vernissages no campo da arte**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

RECKZIEGEL, Flávia. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

REIN, Jorge. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte, Letramento, 2017.

RODRIGUES, Silvana. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

SARTI, Graciela C. *Actualidad de lo dionisiaco*. In: Oliveras, Elena. **Cuestiones de arte contemporáneo**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008, pp. 175-197.

SCHECHNER, Richard. **Environmental theater**. Nova York: Applause Theater Book Publishers, 1994.

SCHIMMEL, Paul. **Allan Kaprow «18 Happenings in 6 Parts»**. 1998. Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>> Acesso em: 11 de junho de 2019.

SCHNORR, Augustê. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

SCOVINO, Felipe. *Ser curador hoje no Brasil*. **Revista Poiésis**, n. 26, p. 35-40, dez. 2015.

SINGER, Milton. **When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization**. New York: Praeger, 1972, pp. 67-80.

TAYLOR, Diana. **A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage"**. In: TDR Vol. 42, No. 2, 1998), pp. 160-175.

TURNER, Victor. Dewey, **Dilthey e drama: um ensaio em antropologia da experiência**. São Paulo: Cadernos de Campo, n. 13, 2005, pp. 177-185.

VENTURIN, Sissi Betina. [Entrevista concedida a] Eriam Roberto Schoenardie, set. de 2020.

X, Márcia. **Márcia por Márcia**. S/d. Disponível em: <<http://marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=3&sText=16>> Acesso em: 24 de julho de 2019.

