



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAS/MCT

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG – PMUS
Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

A EXPOSIÇÃO COMO ENCENAÇÃO E A INTERMEDIÇÃO MUSEOLÓGICA

Luisa Olinto do Valle Silva

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG – PMUS
Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

Luisa Olinto do Valle Silva

A EXPOSIÇÃO COMO ENCENAÇÃO E A INTERMEDIÇÃO MUSEOLÓGICA

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio

Orientador: Professor Dr. José Dias

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

Silva, Luisa Olinto do Valle.

A Exposição como Encenação e a Intermediação Museológica.
“Parâmetros de técnica de encenação teatral que podem ser usados na
exposição”. Luisa Olinto do Valle Silva. - Rio de Janeiro:
UNIRIO/MAST, PPG-PMUS, 2008. Orientador: José Dias.

Dissertação (mestrado) UNIRIO / MAST – CFCH / Programa de
Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS, 2008.

1. Museologia. 2. Teatro. 3. Exposição. 4. Encenação. 5.
Intermediação. Dias, José. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Museu de Astronomia / Programa de Pós-graduação em
Museologia e Patrimônio. III. A Exposição como Encenação e a
Intermediação Museológica.

A EXPOSIÇÃO COMO ENCENAÇÃO E A INTERMEDIÇÃO MUSEOLÓGICA

Luisa Olinto do Valle Silva

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por:

Prof. Dr. José da Silva Dias – Orientador
Doutor em Artes, ECA/USP

Profa. Sibeles Cazelli
Doutora em Educação, PUC-Rio

Profa. Maria de Lourdes Naylor Rocha
Doutora em Teatro, UNIRIO

Rio de Janeiro
Janeiro de 2009

AGRADECIMENTOS

Às professoras Teresa Scheiner, Sibebe Cazelli, Maria de Lourdes Naylor Rocha e aos professores José Dias e José Henrique.

Aos amigos nominalmente Elisa Ennes, Tatiana Martins, Cristina Leite Lopes Cardoso, Cesar Baía e Ricardo Leite Lopes Cardoso, pela ajuda desde o início.

Aos familiares, professores, colegas de mestrado e a Unirio.

RESUMO

SILVA, Luisa Olinto do Valle. **A Exposição como Encenação e a Intermediação Museológica**. 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS. UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2008.

Esta dissertação visa apontar semelhanças entre a exposição museológica e a encenação teatral, focalizando os conceitos de encenação, arte e exposição e buscando uma abordagem artística para aqueles que trabalham com exposição em museus. A procura do essencial, do movimento fundamental que une as atividades de encenação e exposição, destacando as semelhanças entre esses conceitos e o conceito de arte, é aqui enfatizada. Visa ainda este trabalho apresentar alguns recursos e ferramentas utilizados em direção de teatro que podem ser úteis aos profissionais de exposição. Busca também trazer mais liberdade ao fazer museológico, uma vez que ao se observar as semelhanças entre a encenação, a exposição e a arte, lança-se mão de um olhar mais abrangente e de um instrumental mais diversificado para a atividade museológica; sobretudo, beneficia-se do caráter libertador da arte na concepção de uma exposição.

Palavras-chave: Museu; teatro; exposição; encenação; arte; intermediação

ABSTRACT

SILVA, Luisa Olinto do Valle. **The Exposition as staging and the Museological Intermediation**. 2008. 91 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) - Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS. UNIRIO / MAST, Rio de Janeiro, 2008.

This dissertation intends to point out similarities between museological exposition and play staging, focusing on the concepts of play staging, art and exposition and emphasizing an artistic approach to museum expositions. A search for the essential, for the fundamental movement that unite the activities of exposition and play staging, as well as the similarities between these concepts and the concept of art are thought here. This work also aims at presenting some resources and tools utilized in the field of play direction that could be of interest to the museological activity. Stressing the similarities between play staging, exposition and art this dissertation stresses the advantages of a broader look and, above all, of the liberating aspect of the artistic approach in the process of conceptualizing an exposition.

Keywords: Museum; theater; exposition; staging; art; intermediation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 MUSEU MUSEOLOGIA – BREVE PANORAMA	11
1.1 Museu	11
1.2 Museologia	13
1.3 Museu hoje	14
1.4 Exposição	16
2 TEATRO – BREVE PANORAMA	19
2.1 A cena.....	19
3 NOÇÕES DE ENCENAÇÃO	26
3.1 O teatro	26
3.2 Martin Esslin	33
3.3 A encenação	35
3.4 O documental x ficcional	36
3.5 A encenação e seu agente (o encenador).....	39
4 A ENCENAÇÃO E SUA NATUREZA DE INTERMEDIACÃO	41
4.1 A intermediação entre obra escrita e espectador.....	41
4.2 A encenação como recorte histórico – peças históricas	41
4.3 A encenação como recorte histórico – peças ficcionais.....	42
4.4 A encenação como recorte de uma idéia.....	43
4.5 Foto de divulgação - recorte dentro do recorte	43
4.6 Pintura figurativa – uma foto de divulgação	45
4.7 Pintura não figurativa e níveis de abstração.....	48
4.8 Escultura, música e literatura	49
5 ARTE E COMUNICAÇÃO	51
5.1 Experiência sensorial.....	51
5.2 Transmissão de informações	51
5.3 A impossibilidade de transformar arte em conceito.....	53
5.4 Artaud e o “discurso imperfeito”	54
5.5 Arte, discurso, formulação de imagem e metáfora.....	58
5.6 Exposição como arte	58

6 ARTE E EXPOSIÇÃO.....	61
6.1 A Exposição como intermediação.....	61
6.2 Necessidade da arte e da exposição.....	63
7 EXPOSIÇÃO, MUSEU E ENCENAÇÃO	66
7.1 A encenação como intermediação.....	66
7.2 O diorama.....	67
7.3 O vídeo	68
7.4 O jogo.....	69
8 TÉCNICAS DE TEATRO E SUAS APLICAÇÕES NA EXPOSIÇÃO	71
8.1 Uma abordagem artística.....	71
8.2 A planta baixa.....	72
8.3 Composição.....	75
8.4 Picturização	75
8.5 Iluminação	76
8.6 Escolha do set e cenário	78
8.7 Efeitos sonoros	80
8.8 Olfato.....	80
CONCLUSÃO	82
Declarando-se um artista.....	83
REFERÊNCIAS.....	85

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1- Partes de um teatro grego.....	19
FIGURA 2 - David Blaine no Times Square.....	32
FIGURA 3 – Rodrigo Matheus	32
FIGURA 4 - Vercingétorix lança suas armas aos pés de César	44
FIGURA 5 - Napoleão Bonaparte cruzando os Alpes.....	45
FIGURA 6 - Assassinato de Marat.....	46
FIGURA 7 - A batalha de Waterloo.....	46
FIGURA 8 – Meninas vendendo frutas.....	47
FIGURA 9 - Medusa	47
FIGURA 10 - Moscovo I.....	48
FIGURA 11 - Constelação: Despertando ao amanhecer.....	49
FIGURA 12 - Disposição do mobiliário no cenário.....	9
FIGURA 13 - Obstáculos dividindo uma Entrada em duas no palco.....	73
FIGURA 14 - Saída só é possível contornando o palco.....	74
FIGURA 15 – Círculo de cores.....	78
FIGURA 16 - Quatro propostas de cenário para o Tartuffo de Moliere. 1 e 2 William Temple Davis-Denver University, 3 Richard Finkelstein-Denver University, 4 Christopher Noble- Dallas University.....	79

INTRODUÇÃO

Muito se fala da conexão entre o museu e o teatro, especificamente da exposição museológica e o teatro, entretanto essa conexão acaba sendo pouco aproveitada pelos profissionais de museu, em função do pouco conhecimento do que é o teatro e de que elementos ele se constitui. É natural, o próprio teatro está se re-descobrindo e no último século se transformou de tal forma que por vezes se confunde com outros campos de arte, tal como artes plásticas, música, dança entre outras. O museu já se apropriou de iluminação, de som e de vários elementos do teatro clássico, porém em uma arte tão rica como é o teatro, estes elementos são apenas uma pequena parte do arsenal artístico disponível.

Nosso trabalho procura discutir conceitos de arte e amplitude do que chamamos teatro. Buscamos as semelhanças entre o trabalho do profissional de museu que coordena exposições e o trabalho do diretor de teatro, uma espécie de ponto central que decidirá todos os aspectos técnicos do espetáculo/exposição.

Para isso nosso trabalho inicia com uma breve explicação sobre o que é museu e o que é teatro, longe de esgotar os temas, estes capítulos iniciais visam tão somente a criação de um vocabulário e um entendimento comum, tanto para o profissional de museu que porventura não tenha conhecimento de teatro, quanto para o profissional de teatro que também não possua intimidade com o museu, partimos então para o conceito de encenação no teatro e de encenação e sua natureza de intermediação, finalmente entramos no campo da arte, observando suas características de comunicação e a importância da arte na exposição, para encerrarmos com a encenação já inserida dentro do museu, abordando por último algumas ferramentas de uso comum entre teatro e expografia.

Desta semelhança surgirá também a necessidade ou não de uma abordagem artística por parte do profissional de museu. Procuramos, portanto, desmistificar a palavra arte e mostrar que o profissional de museu poderá sim estar apto a assumir uma postura de artista, sendo esse o primeiro passo de qualquer artista, e assim se tornar um profissional melhor. Não é nossa intenção transformar todo museólogo em artista, nem mesmo cremos que seja necessária tal transformação, apenas tentamos apontar um

primeiro passo possível, para aqueles que se interessarem, evitando assim o temor e retirando o peso que a palavra arte tem para os profissionais de museu.

Para aqueles que já acreditam na parcela artística do museólogo ou para aqueles que acreditam que mesmo sendo um técnico o museólogo pode aprender com o teatro, nosso trabalho traz uma segunda parte, que é um pequeno resumo técnico de direção teatral que pode ser adaptado para a exposição. Este resumo permitirá ao profissional adquirir um conhecimento técnico sobre a encenação de teatro permitindo também a ele que a partir desta técnica se liberte e possa atuar tanto como artista tanto quanto técnico, sempre em benefício da exposição.

1 MUSEU MUSEOLOGIA – BREVE PANORAMA

1.1 MUSEU

O que é um museu? Um edifício cheio de objetos antigos? Uma coleção de quadros e esculturas? Uma coleção de esqueletos de dinossauros? Animais empalhados? Múmias? Ou o museu é um fenômeno? O que vem a ser de fato um museu?

1. A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development, and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

a. The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.

b. In addition to institutions designated as "museums" the following qualify as museums for the purposes of this definition:

I. natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment;

II. institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria;

III. science centres and planetaria;

IV. non-profit art exhibition galleries;

V. nature reserves;

VI. international or national or regional or local museum organisations, ministries or departments or public agencies responsible for museums as per the definition given under this article;

VII. non-profit institutions or organisations undertaking conservation, research, education, training, documentation and other activities relating to museums and museology;

VIII. cultural centres and other entities that facilitate the preservation, continuation and management of tangible or intangible heritage resources (living heritage and digital creative activity);

such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all of the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum personnel through museological research, education or training. (ICOM, 2001)

Esta definição acima é a adotada pelo ICOM em 2001. Trata-se da última grande modificação na conceituação do que é museu. Como se observa é uma definição

bastante abrangente, especialmente se comparada com a primeira definição adotada em 1946:

The word "museums" includes all collections open to the public, of artistic, technical, scientific, historical or archaeological material, including zoos and botanical gardens, but excluding libraries, except in so far as they maintain permanent exhibition rooms. (ICOM, 1946)

Embora comparada com a definição de 2001 a de 1946 pareça tímida, podemos ver que a idéia já era de uma definição abrangente. Este é o grande desafio de se definir o que é um museu, de 1946 a 2001 o ICOM reformulou sua definição seis vezes, 1956, 1961, 1974, 1989, 1995 e 2001. Sempre no sentido de enquadrar inúmeros tipos de entidades sob a denominação de museu. No entanto a cada ano novas definições de museu são formuladas, e nenhuma parece satisfazer definitivamente a necessidade de conceitualizar o museu.

É bastante conhecida dos profissionais de museus a definição tradicional (oficial) de museu: uma instituição destinada à coleta, guarda, documentação, estudo e divulgação – para fins educativos e de lazer – de evidências materiais da natureza e da cultura humana, em todos os locais e todas as épocas. (SCHEINER, 1989, p. 60)

Porém ao estudarmos caso a caso, percebemos que esta definição não se encaixa perfeitamente para definir qualquer museu, pois devido à grande abrangência do fenômeno museu, defini-lo é uma tarefa difícil. O museu tradicional não é o único museu possível, existem diversas dimensões do museu, que vão para muito além de uma instituição tradicional. De acordo com Scheiner (1998, p. 84):

Como fenômeno, o museu é livre e plural: pode existir em qualquer espaço, em qualquer tempo. Inexiste, portanto uma forma ‘ideal’ de museu, que possa ser utilizada em diversas realidades: o museu toma a forma possível em cada sociedade, sob a influencia dos seus valores e representações.

O museu não deve ser pensado como uma coisa única, uma instituição, prédio, ou algo estático, mas sim como um fenômeno, algo dinâmico, “...independente de um local e de um tempo específicos, podendo estar simultaneamente em muitos lugares, sob as mais diversas formas e manifestações.” (SCHEINER, 1998, p. 89). Segundo a autora, “É por isso que não reconhecemos o Museu em permanência, mas apenas na relação: cada indivíduo define para si mesmo, no tempo e no espaço, não sendo nenhuma forma de museu, em nenhuma circunstancia, melhor do que a outra.”

1.2 MUSEOLOGIA

A museologia é uma disciplina científica distinta e independente cujo objeto de conhecimento é uma relação específica do homem à realidade, expressa objetivamente em formas de museu variadas ao longo da história, e que são uma expressão e um reflexo parcial de sistemas de memória. A natureza da Museologia é aquela de uma ciência social; ela se liga à esfera das disciplinas científicas de documentação da memória, e contribui especificamente à compreensão da sociedade humana. (STRÁNSKÝ, 1981, p.21)

Eu considero a museologia... como uma disciplina científica em vias de formação, onde o objeto é o estudo da relação específica entre homem e realidade, e isto em todos os contextos nos quais ela é manifestada e se manifesta concretamente. (GREGOROVÁ, 1980, p.19)

A origem da palavra museologia não é muito bem definida, embora existam registros da utilização do termo na segunda metade do séc.XIX, falta uma documentação que indique exatamente quando ele começa a ser usado.

Os termos '*museologia*' e '*museografia*' foram utilizados no contexto de antigos manuais, que versavam sobre o trabalho no museu, refletindo assim as preocupações imperantes no que se refere aos problemas que apresentavam as técnicas de coleta e os métodos de conservação, registro, armazenagem, desenho de exposições, etc. (VAN MENSCH, 1992, p. 9)

O “movimento de modernização do museu”, nova escola de pensamento museológico, surgiu no fim do séc. XIX, e introduziu novos conceitos à museologia, dando enfoque à educação. No séc. XX, “tentou-se definir a Museologia como ciência, instituindo-se (novamente) uma ‘revolução no trabalho museológico’. Esta (segunda) revolução baseou-se no reconhecimento do papel sócio-cultural dos museus” (VAN MENSCH, 1992, p. 10). Diante da idéia de que o museu deve estar vinculado a um compromisso social, a museologia se vê obrigada a uma renovação em seus conceitos. Os objetivos do museu então ultrapassam a idéia de educação simplesmente formal, e atingem a uma preocupação com o desenvolvimento comunitário; o enfoque do museu passa a ser a comunidade. A mesa redonda de Santiago do Chile em 1972 foi um marco na renovação da museologia; a partir do debate sobre “O Desenvolvimento e o papel dos Museus no Mundo Contemporâneo”, foi criado o conceito de “museu integrado”.

Para Van Mensch (1992, p. 10):

Num museu integrado, as funções de preservação, investigação e comunicação devem estar inter-relacionadas (integração interna) e ainda com o meio ambiente natural e cultural (integração externa). Integração significa, pois a somatória de interdisciplinaridade e socialização.

A terceira revolução nos museus ocorre durante a década de 80; impulsionado por uma crise econômica, a museologia procura uma forma de tornar o museu mais atraente, surge então a preocupação com o turismo e a recreação.

A museologia vem sendo entendida, nos últimos anos, como a ciência dos museus, como a área do conhecimento humano que trata, desde um ponto de vista teórico, da relação entre a sociedade e a criação, a manutenção e o desenvolvimento dos museus. Teoricamente, portanto, a museologia teria se desenvolvido para estimular a compreensão e o estudo dos museus enquanto fenômeno social – oferecendo um espaço para a reflexão e o estudo da organização, administração, objetivos métodos a ação do museu junto à sociedade. (SCHEINER, 1989, p. 59).

Cabe ao museu a responsabilidade de comunicar, dar acesso aos bens culturais e naturais de uma determinada sociedade; pois o museu existe sob a condição de estar subordinado a um contexto social, portanto deve servir à sociedade, transmitindo os valores de sua cultura.

el museo es el instrumento mayor de una memoria prospectiva, un medio alternativo de comunicacion que transmite mensajes y al mismo tiempo es laboratorio de configuraciones... que aumenta la capacidad del hombre de comprenderse a si mismo. (GORGAS, 1996, p. 159).

1.3 MUSEU HOJE

São inúmeras as entidades, instituições, estudiosos, que tentam definir o conceito preciso do que é museu. Com efeito, é fato comprovado que a característica mais marcante do museu seja sua própria diversidade. É fato notório, e possivelmente único ponto pacífico na determinação do conceito de museu, que este pode ter múltiplas características. Não sem outro motivo, parece que em vez de insistir na tentativa na definição de um conceito, seja mais interessante tentar mapear as diversas formas de museu existentes, pois essa diversidade retrata em suas partes microcosmos sociais, e em seu todo, uma sociedade, tendo assim grande importância científica, social, cultural e econômica.

Não é importante no mundo atual, na sociedade contemporânea, a existência de um tipo específico de museu, ao contrário, é a grande variedade de museus, com suas múltiplas características que tornará possível a democratização do patrimônio cultural como recurso da sociedade.

O museu que desejamos é pois um processo, não mais um espaço ‘... *quieto, rígido, liso, frio, tornado estatua, não como coluna de deus colocada diante*

dos tempos' é antes o museu da paixão, que toca o homem profundamente...Mas é também o museu do lúdico da liberdade da criação...(SCHEINER, 1998, p. 92).

Cada experiência de museu será obviamente variável de acordo com o grupo social de referência, e este grupo não pode e nem deve ser caracterizado de maneira abrangente. A preservação da cultura local pressupõe também o conhecimento de suas especificidades. Assim, o museu brasileiro será obrigatoriamente diferente do americano, europeu, africano e assim por diante.

O fenômeno museu é sempre personalíssimo, variável de local para local, assim como a realidade social e econômica também varia de país para país. Em um país de grandes contrastes sociais como o Brasil, o fenômeno museu tenderá a ser contrastante também, apresentando-se de maneira bem variada. As exigências da sociedade brasileira em relação aos museus serão obviamente diferentes daquelas existentes na Europa. E não só os museus devem ser variados quanto à apresentação, mas diferentes na forma de acesso. Um mesmo museu, não deve ser sectário em seu acesso, podendo assim dialogar com diversos segmentos da sociedade.

Este diálogo é provavelmente um dos grandes desafios da museologia brasileira contemporânea, pois os abismos sociais exigirão dos museus grandes malabarismos no sentido de formular uma linguagem comum. Não se trata de um desafio unicamente da museologia, mas se observarmos com calma, arte, ciência, e educação também se confrontam com o mesmo problema. É na educação que a crise se mostra mais forte e é certamente nela que está o nó górdio da questão que aflige, museu, arte, ciência e desenvolvimento.

É na educação (ou na falta dela) que se formará o perfil intelectual da sociedade e que terá papel fundamental na formação de um perfil artístico, científico e museológico de um povo. Mas a educação está em crise. E creio que esta crise se assemelha ao problema dos museus. A educação não está servindo, não está conseguindo dialogar com o seu público. Mas vamos observar primeiramente os museus, pois estes são o nosso tema principal de estudo, deixemos para a pedagogia o aprofundamento no campo da educação pura.

1.4 EXPOSIÇÃO

Atrair o público. Embora não seja uma necessidade recente do museu, uma vez que a partir de sua abertura para o público geral, o museu sempre procurou atrair mais e mais pessoas, é esse o grande desejo dos museus atuais. E não há nada de errado em atrair. O museu, a nosso ver deve ser um lugar hospitaleiro, de livre acesso a todas as pessoas. Por outro lado, não pode e não deve virar casa de espetáculos, não é necessário e talvez economicamente viável se investir em toda sorte de parafernália somente no intuito de atrair público; esta é uma armadilha que freqüentemente pode seduzir aquela instituição dominada pelo desejo de atrair a todo custo.

Creemos que o desafio do museu atual é atrair sem perder sua identidade. Sua identidade é mostrar quem é, e mostrar quem é, é expor. É a exposição que vai exhibir ao público o que é aquele museu, é a exposição que atrairá, ou repelirá quem quer que seja apresentado àquele museu. A exposição é a principal interface entre museu e visitante. É a exposição que abre o diálogo, e que diz como aquela relação vai ser regida. A exposição é a linguagem que terá o poder de determinar se a relação museu - visitante será racional ou emocional.

Para uma relação racional será necessário que as partes possuam um mínimo arcabouço comum; num continente de abismos intelectuais e num país onde esses abismos são a regra, a formação desse dialogo é quase impossível. A alternativa muitas vezes usada é a imposição de conceitos. Ora, o museu deve dar a oportunidade para que o visitante possa pensar por si mesmo; ele não pode e não se imporá pela força, então obviamente terá que procurar o caminho do lúdico, o caminho da comunicação mais fácil.

Não será o visitante que deverá se adequar ao museu (embora isso seja possível e aconteça em função da educação), mas o museu que deve atrair o público. O interesse do visitante pelo museu se dará com o incremento da educação. Uma população mais culta procurará mais os museus. Mas o museu não pode simplesmente esperar que seu público tenha uma educação básica satisfatória a ponto de ter uma consistente apreensão do conteúdo da exposição. O museu deve assumir também um papel educacional, inclusive no que diz respeito ao conteúdo mais básico do que pretende tratar. Até porque a educação, especialmente no Brasil, não consegue atingir as metas que pretende. Em países de menor desenvolvimento como o Brasil (apesar das inúmeras

tentativas de mudar este quadro), ainda hoje, nem toda a população tem acesso à educação formal. Os museus brasileiros, por esse motivo, carregam a grande responsabilidade de tentar encontrar a melhor forma de comunicação com este público diversificado e também de encontrar uma nova forma de trabalhar a Museologia a “aprender a tocar o coração do público e interpretar a realidade deste museu sob um olhar brasileiro”¹ sem a preocupação de seguir estereótipos estrangeiros (MARTINS, 1996, p. 235). É preciso que o visitante perceba que o conteúdo do museu diz respeito a ele e que a educação é capaz de mudar sua vida. É o museu que quer atingir o público, e é ele (museu), que deve procurar os meios disponíveis. Mas quais seriam os meios didáticos para estabelecer um nível de comunicação satisfatório? O museu “deve trabalhar a educação dos cinco sentidos, conhecer o acervo, estabelecer princípios e conhecer o público visitante, o consulente, o visitante de breve passagem e o pesquisador” (MATOS, 1996, p. 167). Ainda segundo a autora: “É fazer Museologia com arte, isto é, tornar mais artístico o ‘fazer museológico’, mais comunicativo, tornar as exposições mais dinâmicas, interativas e acessíveis a todos os tipos de público.”

O ato de expor já é em si uma forma de intermediação; um objeto qualquer do acervo, exposto em um museu, já estará aberto ao contato com o visitante. Porém existem diversos níveis e diversos focos em que esse contato pode se dar. É fundamental que exista uma comunicação entre museu e visitante, e a principal forma de estabelecimento dessa comunicação será a exposição. É como se a exposição falasse uma língua que algumas vezes dispensaria traduções, mas que em outras ocasiões precisasse de um interprete, alguém que ampliasse o entendimento entre as partes. Ou ainda, é como conhecer alguém através de poucas palavras trocadas, ou conhecê-la através de uma longa conversa. Nada impede que se capte a essência de alguém através de poucas palavras, mas uma ampla sabatina também pode ser uma opção para se conhecer alguém. Porém, deve-se ter em mente que tanto a ausência de palavras, quanto o excesso delas, podem ser uma forma não de atrair, mas de repelir alguém.

Seja como for; conversa, tradução ou o que seja, a intermediação será sempre uma forma de comunicação, uma maneira de emitir um conceito, de explicar o objeto ali

¹ SCHEINER, Tereza. Aula de Museologia II. Escola de Museologia. UNIRIO, mar. 1996. Anotações de aula.

presente. Não existe comunicação vazia, não se comunica o nada, não existe palavra, fonema, ou símbolo que não possa ser interpretado mesmo que de forma diversa daquela que imaginou o autor.

Assim, podemos concluir que não se pode expor um objeto impunemente, a simples exposição do objeto já trará consigo algum significado e este significado será decodificado e entendido ou não pelo visitante, este significado será não só o entendimento que o visitante terá do objeto, mas, além disso, será o entendimento que o visitante terá da instituição. A instituição se comunica com o visitante através do objeto exposto e não cabe à instituição modificar o objeto, portanto sua única via de atuação, além da escolha do objeto, será a forma de exposição, daí sua importância para a instituição. Uma exposição equivocada é como uma frase equivocada, pode trazer outro significado ao que se pretendia dizer. Da mesma forma, a necessidade, às vezes exagerada de se explicar o objeto, de se contextualizar o objeto, também faz parte da necessidade da instituição em não ser mal compreendida. A exposição é então não apenas uma forma de atrair a atenção, mas também uma forma de comunicar, uma forma de mostrar à sociedade o que é aquele museu.

2 TEATRO – BREVE PANORAMA

2.1 A CENA

Por volta de 600 a.C., um ateniense, Árion de Lesbos nascido em Metimna passou a escrever poesia para cantos de coral denominados de Ditirambo. Na época, as apresentações públicas possuíam um caráter litúrgico e não artístico, o povo se reunia nas ágoras da cidade para os rituais em favor de Dionísio. Para tanto, o coro declamava a poesia e dançava a coreografia inspirada nos cantos ditirâmicos.

Téspis de Ática teve a ousadia de pôr um homem a dialogar com o Coro, dando origem ao diálogo, e sendo imputada a ele a “invenção” do Teatro. A esse ator era dado o nome de protagonista, termo usado até hoje. Pouco se sabe da vida de Téspis, apenas que teria começado a representar em um Coro chegando a ser líder de um deles, possivelmente por ser chefe de uma aldeia. Viajou pela Grécia, sozinho ou com o seu Coro, numa carroça, carroça que mais tarde ficaria conhecida como "carro de Téspis" que lhe servia de transporte e de palco para as suas representações. Não é difícil imaginar o carroção parado ao fundo, uma área circular em frente a ele para evoluções do Coro e o povo ao redor desta área assistindo ao ritual. Também não é difícil perceber que esse formato também se apresenta nos teatros gregos, edifícios destinados à representação teatral (FIG. 1).

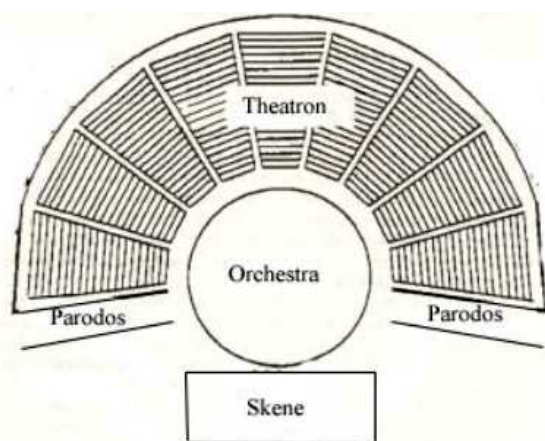


FIGURA 1- Partes de um teatro grego.

Fonte: Ancient Greek Theater² (2008)

² Disponível em: <<http://academic.reed.edu/humanities/110Tech/Theater.html#staging>>. Acesso em: 10 out. 2008.

Como se percebe o teatro grego tem uma divisão bastante clara sendo *Theatron* a parte de onde se vê, o que conhecemos hoje como platéia, *Orchestra* é a parte onde se dá a evolução do coro e *Skené*, a cena, onde eram feitas as cenas violentas, os suicídios etc. *Skené* significa tenda e designou primitivamente uma barraca de tábuas, coberta de pano, onde atores e coreutas trocavam de máscara e indumentária entre os episódios. Era também o local onde, por convenção, se passavam todas as cenas violentas, tão comuns na tragédia: suicídios, assassinatos, sacrifícios de vítimas humanas... atos que não se podiam praticar a vista dos espectadores no teatro grego. A *skené* foi, em seguida coberta por tábuas, com portas, imitando uma fachada exterior de uma habitação, onde se desenrolava a ação. Surgiu assim o cenário teatral. Mais tarde, pinturas, foram feitas sobre essas tábuas.

Exatamente em frente a *skené* havia uma grande estrutura de madeira chamada de proscênio (anterior à cena), cuja utilização é hoje bastante controversa. Segundo Vitruvius³ os atores e o coro formariam dois grupos inteiramente separados o coro evoluía na orquestra e os atores ocupavam o proscênio, entretanto descobertas do arquiteto alemão W. Dorpfeld⁴ em escavações em 1886 comprovaram não haver nenhum vestígio de escadaria que ligasse orquestra e proscênio. O que é curioso, uma vez que peças conservadas do século V a.C. indicarem dentro de um mesmo drama junções entre atores e coro.

O que se sabe é que com o tempo o coro perdeu seu prestígio e na segunda metade do século IV a.C. fora bastante reduzido, não ocupando mais a orquestra e sendo trazido para o proscênio. Esta evolução no teatro acaba por eleger *skené* e proscênio como os espaços únicos do teatro sendo aquela mais ao fundo mais próxima do que hoje conhecemos como cenário e este como o que conhecemos como palco.

O fato é que a *skené* juntamente com o proscênio foram os lugares mais importante do *theatron* “local de onde se vê”, o que fosse relevante, o que fosse

³ Marcus Vitruvius Pollio, foi um engenheiro e arquiteto romano que viveu no século I a.C. e deixou como legado a sua obra em 10 volumes, aos quais deu o nome De Architectura que constitui o único tratado europeu do período grego-romano que chegou aos nossos dias e serviu de fonte de inspiração a diversos textos sobre construções. Em um de seus livros Vitruvio tratava da construção de teatros.

⁴ Wilhelm Dörpfeld, foi um arquiteto e arqueólogo alemão numa época de grande prestígio da arqueologia alemã, especialista em Grécia Antiga, participou da localização das ruínas de Tróia e escreveu Das Grieschiche Theater, o primeiro estudo sobre a construção de teatros na Grécia.

importante, o que tivesse de ser visto, passaria a estar na cena ou à frente dela (proscênio).

Nossa história sobre a origem da cena pretende dar uma idéia da origem etimológica e histórica do conceito de cena, é consenso entre os estudiosos de teatro que o teatro como conhecemos hoje surge na Grécia e todos os estudos sobre teatro, mesmo os mais profundos, atribuem a origem do teatro à Grécia antiga. Porém, em uma análise mais aprofundada sobre teatro, terminaríamos por descobrir que já existia o que se pode chamar de teatro em civilizações mais antigas. É sabido que Egito, Índia, China, Creta e a própria Grécia conheciam o teatro bem antes do Teatro Grego que conhecemos, mas este teatro anterior ao Grego era ainda um tanto primitivo e não tinha pouco em comum com o Teatro Grego, exceto pelo tema de partida, a religião.

Sempre que se fala sobre a origem do teatro, vem à memória a Grécia. É verdade, mas talvez não fosse absurdo perguntar que espécie de teatro era esse, uma vez que Egito, Índia, China, Creta e a própria Grécia, para citar apenas as fontes principais, possuíram também, muitos séculos antes de Téspis, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, uma literatura dramática. Com efeito voltando no tempo cerca de dezenove séculos, pode-se encontrar já pelo século XXV a.C. no Egito um teatro de feição litúrgica com intenções religiosas definidas, mas de grande beleza. O teatro primitivo do Egito, sepultado por longo tempo no silêncio dos sarcófagos, das colunas e dos papiros, foi ressuscitado na década de 40 pelo arqueólogo francês Drioton⁵, com sua obra *Lê Theatre Egyptien*, em que são reunidos, traduzidos e comentados todos os textos dramáticos da terra dos faraós, encontrados até 1942.

As pesquisas acerca da literatura dramática egípcia, realizadas, sobretudo no século XX, com a decifração de textos hieroglíficos e a observação de baixos-relevos dos templos, deram aos estudiosos uma certeza: os ritos egípcios comportavam cerimônias mimadas, que podiam ser consideradas ao menos como “rudimentos dramáticos”. Este fato, aliás, serviu de ponto de partida para certas teorias* que viam no teatro egípcio uma origem análoga a do teatro grego, isto é, a gênese da arte dramática a partir de cerimônias religiosas. Um estudo mais aprofundado dos textos, no entanto, levou os que se têm dedicado ao estudo do teatro egípcio a uma distinção muito importante em ação ritual propriamente dita e ação teatral. Na realidade, existe no mito um elemento dramático sempre que se pretende evocar, por meio de palavras e gestos, um acontecimento passado ou afastado no espaço, visando a reproduzi-lo, a atualizá-lo: trata-se, porém, de uma ação ritual, de um rito com elemento dramático, mas isso ainda não é teatro, nem espetáculo. A ação

⁵ Etienne Drioton, (1889-1891) egiptólogo francês descobriu e decifrou textos hieroglíficos de teatro.

ritual, que se observa em alguns textos egípcios, é apenas um rito, uma liturgia, em geral cenas de mistério, de caráter puramente religioso, como as que mencionam Heródoto e Plutarco, as quais embora contenham “rudimentos dramáticos” não podem, consoante Drioton, ser consideradas teatro nem tampouco ter dado origem ao teatro egípcio. É que, dado o caráter esotérico desses ritos, deles só poderia nascer um drama cerebral, montado no invisível, porque, fossem quais fosse, os elementos representativos da liturgia egípcia, a tendência sempre foi tratá-los de maneira esotérica e simbólica, o que, em hipótese alguma, poderia favorecer a eclosão de uma arte dramática. A ação ritual só era dramática na sua interpretação; os gestos e o discurso encerravam apenas símbolos.

Mas existiu igualmente no Egito um outro tipo de teatro, independente dos mistérios religiosos, superpondo-se a eles e até, por vezes, em oposição aos princípios dos mesmos.

O antigo Egito conheceu, pois, dois gêneros de manifestações dramáticas, desenvolvidas sobre planos diferentes e irredutíveis um ao outro: a ação ritual e os dramas religiosos, distinguindo-se este, pelos objetivos, pelo espírito, pelas intenções e processos. Era realmente um teatro que reproduzia ao vivo, com personagens, gestos e palavras, os episódios que se desejavam evocar ou imaginar, e não uma sugestão por símbolos. Era um espetáculo, não um mistério. [...] (BRANDÃO, 1992, p. 11)

Esse drama de caráter religioso, representado, ao que parece, nas esplanadas dos templos, remonta ao século XXV a.C. Infelizmente não sobrou uma só peça inteira do drama egípcio, mas tomando-se por base o que restou, pode-se afirmar que o teatro egípcio não se libertou da religião.

Esta exposição não esgota o tema, mas serve para ilustrar que o Teatro Grego como conhecemos não “surge” do nada, e existiam manifestações religiosas em todo o mundo que poderiam ser consideradas manifestações teatrais, o Teatro Grego surge sim como uma estética teatral reconhecível nos espetáculos teatrais até os dias de hoje. Para Brandão, (1992, p. 16), “Embora a comédia aristofânica mesclasse a paródia mitológica com a sátira política. O tema religioso vai prevalecer no teatro durante muito tempo”.

Os romanos também possuíam o seu teatro, fortemente influenciado pelo teatro grego, do qual tirou todos os modelos. Nomes importantes do teatro romano foram Plauto e Terêncio. Roma não teria um teatro permanente até o ano de 55 a.C., mas sabe-se que enormes tendas eram erguidas, com capacidade para abrigarem até 40.000 espectadores. Apesar de ter sido totalmente baseado nos moldes gregos, o teatro romano criou suas próprias inovações. Pode-se dar como exemplo a pantomima, em que apenas um ator representava todos os papéis, com a utilização de várias máscaras, uma para cada personagem interpretado. Com o advento do Cristianismo, o teatro passou a ser considerado pagão. Desta forma, as representações teatrais foram totalmente extintas.

O renascimento do teatro se deu, porém, através da própria igreja, na Era Medieval e se deveu à representação da história da Paixão de Cristo. A partir de então, foi utilizado como veículo de propagação de conteúdos bíblicos. Esta forma de teatro é a primeira que se tem notícia na história do teatro no Brasil e veio através da Companhia de Jesus, ordem que se encarregou da expansão da crença pelos países colonizados. Os autores do teatro nesse período foram o Padre José de Anchieta e o Padre Antônio Vieira. As representações eram realizadas com grande carga dramática e com alguns efeitos cênicos, para a maior efetividade da lição de religiosidade que as representações cênicas procuravam inculcar nas mentes aborígenes.

Na Europa do século XV, trupes teatrais agregavam-se aos domínios de senhores nobres e reis, constituindo o chamado teatro elisabetano. Os atores - ainda com a participação exclusiva de atores homens - eram empregados pela nobreza e por membros da realeza. O próprio Shakespeare, assim como o ator original de Otelo e Hamlet, Richard Burbage, eram empregados pelo Lorde Chamberlain, e mais tarde foram empregados pelo próprio rei.

Na Espanha, atores profissionais trabalhavam por conta própria, sendo empresariados pelos chamados autores de comédia. Anualmente, as companhias realizavam festivais religiosos, e no século XVII, as representações nas cortes espanholas encontravam-se fortemente influenciadas pelas encenações italianas. Os nomes mais proeminentes deste período (o chamado século de ouro do teatro espanhol) foram Lope de Vega e Calderon de La Barca.

Foi mais notadamente na Itália que o teatro, já no período renascentista, rompeu com as tradições do teatro medieval. Houve uma verdadeira recriação das estruturas teatrais na Itália, através das representações do chamado teatro humanista. Os atores italianos eram basicamente amadores, embora já no século XVI tenha havido um intenso processo de profissionalização dos atores, com o surgimento da chamada "Commedia Dell'Arte", em que alguns tipos representados provinham da tradição do antigo teatro romano: eram constantes as figuras do avarento e do fanfarrão. Devido às muitas viagens que as pequenas companhias de Commedia Dell'Arte empreendiam por toda a Europa, este gênero teatral exerceu grande influência sobre o teatro realizado em outras nações. Um dos aspectos marcantes nesse teatro foi a utilização de mulheres nas representações, fato que passou a se estender para os outros países. No século XVII, o

teatro italiano experimentou grandes evoluções cênicas, muitas das quais já o teatro como atualmente é estruturado. Muitos mecanismos foram adicionados à infra-estrutura interna do palco, permitindo a mobilidade de cenários e, portanto, uma maior versatilidade nas representações.

Foi a partir do século XVII que as mulheres passaram a fazer parte das atuações teatrais na Inglaterra e na França. Na Inglaterra, os papéis femininos eram antes representados por jovens atores aprendizes. Na França, uma das atrizes que outrora havia sido integrante do grupo de Molière passou a fazer parte do elenco das peças de Racine. Thérèse Du Parc, foi a atriz que primeiro interpretou o papel principal de Andromaca, obra de Racine, tornando-se então uma das principais atrizes do teatro à época. Ao cabo do século XVIII, as mudanças na estrutura dramática das peças foram reflexo de acontecimentos históricos, como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Surgiram formas como o melodrama, que atendia ao gosto do grande público. Muitos teatros surgiram juntamente com esse grande público.

No século XIX as inovações cênicas e infra-estruturais do teatro tiveram prosseguimento. Recursos de iluminação também passaram por muitas inovações e experimentações, com o advento da luz a gás. Em 1881, o Savoy Theatre de Londres foi o primeiro a utilizar iluminação elétrica. Os cenários, assim como os figurinos, procuravam reproduzir situações históricas com um realismo bastante apurado. As sessões teatrais, em que outrora encenavam-se várias peças novas ou antigas, foram passando a ser utilizadas apenas para a encenação de uma peça. Todas as inovações pelas quais o teatro foi passando exigiram o surgimento da figura do diretor, que trata de todos os estágios artísticos de uma produção.

Ao final do século XIX uma série de autores passou a assumir uma postura de criação bastante diversa da de seus predecessores românticos, visando a arte como veículo de denúncia da realidade. O teatro do século XX caracteriza-se pelo ecletismo e pela grande quebra de antigas tradições. O "design" cênico, a direção teatral, a infra-estrutura e os estilos de interpretação não se vincularam a um único padrão predominante. Entretanto, pode-se dizer que as idéias de Bertolt Brecht foram as que mais influenciaram o teatro moderno. Segundo dizia Brecht, o ator deve manter-se consciente do fato que está atuando e que jamais pode emprestar sua personalidade ao personagem interpretado. A peça em si, por sua vez, assim como a mensagem social

nela contida, deveria ser o supremo objeto de interesse. Para tanto, os espectadores deveriam ser constantemente lembrados que estão vendo uma peça teatral e que, portanto, não identifiquem os personagens como figuras da vida real, pois neste caso a emoção do espectador obscureceria seu senso crítico. Dado o seu temor no caso dos atores mostrarem-se incapazes de desempenhar os papéis com tanta imparcialidade, Brecht utilizou vários recursos que libertariam as encenações de quaisquer ilusões de realidade que poderiam ser criadas nas mentes dos espectadores. A cenografia se dirigia a muitos efeitos não-realísticos, assim como as próprias atividades de mudança de palco podiam ser vistas pelo público. No teatro contemporâneo tanto as tradições realistas como as não-realistas convivem simultaneamente.

3 NOÇÕES DE ENCENAÇÃO

3.1 O TEATRO

A imagem que se tem do teatro é de uma grande sala ocupada por cadeiras, a platéia, todas estas cadeiras ficam voltadas para uma direção, o palco. O palco é uma estrutura elevada posicionada bem em frente às cadeiras. No palco temos uma cortina que se abre e podemos assim ver os atores, que são iluminados por refletores diretamente apontados para o palco, enquanto a platéia permanece no escuro. É muito parecido com uma sala de cinema, e a diferença é que é feito ao vivo.

Embora simplória, esta é uma definição bastante corrente do que é teatro, do mesmo modo, um prédio cheio de coisas antigas, também pode ser ouvido em uma definição de museu. Nenhuma das afirmações chega a ser incorreta, pois um museu pode sim ser um prédio cheio de coisas antigas e praticamente todos os teatros do Rio de Janeiro podem ser assim descritos da forma acima. Mas ambas as imagens são limitadoras. O teatro que se vê, o que sai no jornal, o que tem atores sendo entrevistados na televisão, de fato estão bastante próximos da descrição simples feita acima. Com efeito, ao falar em teatro pensa-se no prédio ao falar em museu pensa-se no prédio, pois o prédio, o espaço é o primeiro contato que se tem com a instituição. Assim o edifício do teatro municipal, o edifício do museu de belas artes, a Quinta da Boa Vista, são a primeira impressão, às vezes a única, que se tem da instituição. Porém vamos sair um pouco deste paralelismo entre teatro e museu, pois ele é bem amplo e embora até agora nem tenhamos entrado nos prédios do museu e do teatro sabemos que ambos vão dispensar a necessidade de um edifício que os contenha e vão explodir estas paredes espalhando-se pelo mundo em diferentes formas.

Vamos voltar ao teatro, é nele que viemos estudar e é ele que tentamos entender para tomarmos dele algo para os museus. Voltemos então a nossa idéia simples de teatro. A platéia no escuro, sentada de frente para um palco iluminado, este é o espaço atual da maior parte dos teatros ocidentais, mas nem sempre foi assim, o primeiro espaço teatral que se tem notícia é o do teatro grego, um semicírculo que se aproveitava de uma encosta com uma área de atuação (palco) peculiar.

Mas terá sido esse o primeiro espaço teatral? Provavelmente não, ora se houve o trabalho de se construir um espaço para representações teatrais era porque obviamente

elas já existiam, desta forma nos parece que o espaço circular é o mais provável. O espaço circular surge da organização da platéia diante de um fato que ocorre na rua ou na praça, trata-se da formação natural das pessoas pela busca de um ângulo privilegiado, uma posição que permita ver e ouvir melhor, essa formação em torno do artista sempre resulta em uma forma circular, Partindo desta forma, o círculo, foram erguidos os teatros nas encostas dos barrancos, Estes teatros esculpido na pedra chegavam a serem ocupados por milhares de pessoas. Este semicírculo culmina numa forma frontal sendo o palco uma plataforma de madeira, e a platéia posicionada em frente.

Entre o final do século XVI e o princípio do XVII, na época de William Shakespeare, na Inglaterra, os teatros ficavam situados nos arredores das cidades e tinham uma plataforma que saía do palco e que era rodeada pelo público. Não possuíam telhados e o público colocava-se na frente e em volta do palco. Foi na Itália que apareceram os primeiros teatros cobertos, e devido à profundidade do palco, permitiam a utilização de belos cenários e do uso de maquinaria que eram utilizadas para a obtenção de efeitos especiais. Foi este tipo de teatro que serviu de referência aos teatros franceses do século XVIII e para os teatros de ópera do século XIX.

A partir do século XX, surgiram as tentativas de combinar diversos espaços cênicos, com o aproveitamento das vantagens de cada um deles. É neste século que se estabelece uma relação mais direta entre espectadores e artistas e surgem espaços em que quase desaparecem os limites entre palco e platéia. Nessa mesma época o teatro vai para a rua ou talvez devêssemos dizer volta para a rua se considerarmos que ele provavelmente surgiu na rua e sempre esteve paralelamente nela. Paralelamente, pois seria ingenuidade nossa pensar que o teatro é apenas aquele que foi abrigado pelos prédios e aqueles que temos textos preservados. Números de mímica, malabares, encenações de palhaços, dramatizações transmitidas por tradição oral, qual é o limite do teatro? Certamente este limite não é o do prédio, da platéia e do palco, então qual seria?

Um grupo de pessoas, em um palco, com uma platéia. O grupo fala um texto, a platéia assiste. Este é o teatro em sua forma mais básica, este é o teatro que vem à nossa mente quando ouvimos a palavra teatro. No entanto, em um monólogo, situado no mesmo ambiente, com a mesma platéia, em vez de um grupo de pessoas dialogando teremos um ator falando sozinho. Ora, falar sozinho não é natural e um monólogo não é o que vem a nossa cabeça quando pensamos em teatro, porém, sem dificuldade as

peçoas aceitam o monólogo como teatro. Apesar de podermos considerar que um monólogo e várias peçoas dialogando são coisas muito diferentes, aceitamos os dois como formas de teatro. Entretanto, se no mesmo ambiente em vez de dialogarem os atores cantarem suas falas, teremos uma ópera. Se por outro lado tirarmos os atores-cantores e colocarmos apenas música com esses mesmos atores dançando teremos balé.

Então nos parece que balé, ópera, monólogo, dialogo, são todos eles espécies de teatro. Pode se dizer o contrário? Não. Ópera é teatro, mas teatro não é ópera. Para ser ópera são necessários requisitos mais restritivos (canto e música no caso da ópera) enquanto que para ser teatro não existe esta restrição. Da mesma forma um monólogo será sempre teatro, mas o teatro não será sempre monólogo. Mas o que mais é teatro? Se não precisamos da fala, não precisamos da música, não precisamos da dança, o que faz essa distinção? O palco parece ser o elo comum dos exemplos acima, porém, sabemos que teatro rompeu com o palco, pelo menos rompeu com este palco específico, o chamado palco italiano que serve para todos os espetáculos vistos acima e que caracteriza a arquitetura de noventa por cento dos prédios de teatro.

Não, não é o palco. Se trouxermos uma ópera para fora do municipal e a encenarmos na escadaria podemos ter um ótimo espetáculo do mesmo jeito. Se fizermos um círculo no calçadão da Cinelândia e neste círculo encenarmos Hamlet talvez tenhamos um excelente resultado e não deixaremos de fazer teatro. Ou até podemos nem mesmo fazer um círculo, como no caso do teatro invisível onde não há divisão de platéia e nem um lugar específico. Assim, monologar dentro da lanchonete pode ser uma forma de teatro.

Tomemos o exemplo do teatro invisível, o teatro invisível é uma forma de encenação na qual apenas os atores sabem que de fato há uma encenação. Aqueles que a presenciam devem considerá-la um acontecimento real, seja ele banal ou extraordinário dentro da expectativa onde ocorre, e por isso é impreciso chamá-los “espectador”, que indica o apreciador de um espetáculo que aceita a ficção como realidade sempre consciente desse jogo de faz-de-conta. Para que seja realizável, o teatro invisível ocorre geralmente em espaços públicos ou de ampla circulação, não em um edifício teatral. O “espectador” torna-se participante inconsciente da representação imprevisível. Como os atores não devem revelar a encenação, os que a presenciam acabam por julgar e dar significado ao próprio acontecimento e não a performance de sua encenação, o que nega

radicalmente as categorias tradicionais do teatro e dificulta a apreciação crítica, além de impossibilitar qualquer estimativa do número de encenações desse tipo, pois várias ou nenhuma podem ocorrer diariamente conforme a interpretação dos acontecimentos. Por exemplo, o ator pode simular um mendigo numa rua, verificando as reações dos transeuntes que, então, são levados a reagir espontânea e verdadeiramente ao questionamento que se lhes apresenta.

Isso evidentemente expande o campo do teatro. A chamada performance é sem dúvida uma espécie de teatro. Se uma pessoa começar a esfregar o chão da Avenida Rio Branco temos um teatro. O limite do teatro então estaria em sua execução por uma pessoa em um determinado momento, um ator ao vivo esfregando a Avenida Rio Branco. Mas também não é a existência ao vivo que será determinante, porque se filmarmos uma performance ou um espetáculo continuamos tendo teatro. Também não podemos atribuir o teatro à presença de a pessoa em cena. Pois existe o teatro de marionetes. Poderíamos considerar que as marionetes são manipuladas ao vivo por uma pessoa, mas se em um futuro próximo programarmos autômatos para interpretar cenas deixaremos de ter teatro?

Creemos que não. Na pior das hipóteses poderíamos chamar de teatro mecanizado, teatro robótico, ou qualquer definição que colocasse o dito teatro de robôs como uma subespécie de teatro, mas ainda assim seria teatro, pois o teatro não tem relação com a pessoa, com o corpo, o teatro tem a ver com a ação, ação que seja pertinente aos sentimentos humanos. O teatro ocorre quando se dá uma ação, e quando falamos ação podemos acentuar que ficar parado é uma ação. Portanto, qualquer forma de ação é válida, contanto que seja pertinente aos sentimentos humanos. Não há teatro voltado para sentimentos caninos ou equinos, não há teatro sem uma ação, mesmo que esta ação seja não realizar nada. Na medida em que esta ação seja pertinente aos seres humanos, na medida em que esta ação desperte no ser humano uma sensação temos em cena o teatro.

O teatro está intimamente ligado à idéia de conflito. A palavra conflito cabe melhor para o teatro convencional. Nenhum teatro convencional será bom sem um bom conflito, e os conflitos surgem quando existem interesses diferentes por parte dos personagens. Uma peça tradicional não pode existir se todos os personagens tiverem a mesma opinião sobre tudo. Se todos os personagens repetem a mesma opinião não

existe diálogo, existe discurso, existe tese. O diálogo no teatro pressupõe o conflito, porque o dialogo irá apresentar o conflito. No teatro clássico, de três personagens ou até de dois, o conflito será a personagem “A” querendo exercer influência sobre a personagem “B”. Esse é e será o conflito clássico de uma peça de teatro. No monologo esse “B” passa a estar oculto. “A” fala sobre um “B” oculto, ou “B” fala sobre um “A” que já exerceu influencia sobre ele, ou dialoga com alguém fora de cena. Continua havendo um dialogo, mas um diálogo reflexivo onde não temos um ator de carne e osso respondendo. Ainda que não houvesse fala alguma, o conflito estará presente; uma cena muda continua transmitindo a existência de um conflito.

Mas isso desaparece na performance, quando a pessoa está fazendo uma cena onde não há uma influencia direta de outro personagem. Aquela cena só existe para tocar os sentimentos de quem está assistindo. Não há necessidade de outro personagem, não há a necessidade de um conflito explicito. A performance visa apenas despertar um sentimento qualquer em quem está assistindo. Um sentimento qualquer, pois pouco importa para o espetáculo a unidade do entendimento, não se quer fazer rir em determinada hora, ou fazer chorar em determinado momento. Na performance o que importa é provocar o sentimento de quem assiste, e como esses sentimentos são variados a performance não se preocupa em tentar provocar este ou aquele sentimento, mas simplesmente provocar e esperar o que se despertou com aquilo. É como lançar uma semente desconhecida e esperar que cresça para saber que planta é. É uma espécie de “esporte radical” do teatro, onde o agente se atira e aguarda as conseqüências de seu ato. Por isso talvez a performance seja muito mais agradável para quem faz do que para quem assiste, pois quem assiste pode ter sentimentos desagradáveis despertado ou simplesmente não ter despertado sentimento algum e sentir seu tempo perdido. Entretanto para quem realiza, para o ator, a performance traz variadas experiências sobre o que sentem as pessoas. Portanto não se preocupa em ser compreensível, em trazer conteúdo, em comunicar precisamente, ou em despertar este ou aquele sentimento, mas sim em despertar qualquer sentimento. O sentimento dramático é mais abrangente que o conflito dramático, extrapola o conflito.

O teatro que temos em nossa cabeça, o teatro clássico, a telenovela, em que o vilão quer alguma coisa da mocinha, e vai convencê-la a fazer algo mesmo que não seja bom para ela. Não é apenas deste teatro que pretendemos falar. Este teatro de dialogo ou

monólogo. Este conceito de teatro já se rompeu quando as pessoas assistem algo onde não existe este conflito, ou não há linearidade narrativa, ou não há som, ou não há luz, ou não há nada disso, mas que fala diretamente aos sentimentos dos espectadores.

Mas qual seria então o limite do que é teatro? Cremos que qualquer arte performática tem em si um conteúdo de teatral. Assim a música não seria teatro, mas a música ao vivo seria teatral, obviamente a intensidade de sua teatralidade será maior ou menor de acordo com o espetáculo. Um pianista em uma churrascaria e um show de um famoso artista pop têm diferentes graus de teatralidade. Isso deixando de lado a ópera, pois esta pertence indiscutivelmente ao campo do teatro.

É difícil delimitar o teatro, as fronteiras não são muito claras. Talvez observando a performance de artistas que fazem as conhecidas estátuas vivas possamos perceber um limite. Uma estátua de mármore é um recorte, é uma cena congelada no tempo, uma ação humana, às vezes em tamanho natural e completamente fiel a anatomia humana imobilizada em pedra. Porém a estátua viva, ao contrário, não é uma cena congelada no tempo; ela é uma cena ocorrendo naquele tempo em que se faz um recorte, mas ela está viva ali. É como se ela fosse a fronteira entre o teatro e o não teatro. É ali que acaba o limite, pois escultura não é mais teatro. Escultura é uma cena. A estátua viva é o limite do teatro. Da estátua viva para a estátua morta, passa-se do teatro para o não teatro. A estatua viva é teatro, a outra vai ser uma encenação, um recorte de uma cena.

Em novembro de 2006, o mágico David Blaine ficou pendurado em um giroscópio na Times Square (FIG. 2). Trate-se de mágica, circo, performance, ou teatro? David Blaine é mágico, mas ficar pendurado é um simples truque de mágica? Voltemos então a mil novecentos e noventa e três e às palavras da Crítica de teatro de Carmelinda Guimarães para o jornal A Tribuna de Santos:

Pendurado numa corda durante uma hora, o ator Rodrigo Matheus fala sobre a condição humana, a impotência do homem diante dos deuses. Ele interpreta *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, numa adaptação reduzida do texto. Poderia ser monótono, não fosse a genialidade deste ator-trapezista, que mantém a platéia hipnotizada com sua agilidade. É quase o semideus de que fala. O filho de Titã, neto de Urano e primo de Zeus, que o expulsou do céu, temeroso da sua superioridade. (GUIMARÃES, 1993)



FIGURA 2 - David Blaine no Times Square.
Fonte: andy in nyc⁶, 2006



FIGURA 3 – Rodrigo Matheus
Fonte: Olinto⁷, 2008.

⁶ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/andyinnyc/302952098/>>. Acesso em: 15 set. 2008.

⁷ Arquivo pessoal da autora.

Olhando para as duas performances (FIG. 2 e FIG. 3) podemos encontrar mais semelhanças que diferenças. O espetáculo de Rodrigo Matheus é reconhecido como teatro, entretanto o espetáculo de Blaine leva o nome de mágica.

3.2 MARTIN ESSLIN

Importante crítico de teatro, escritor e produtor Martin Esslin é conhecido não só por sua contribuição ao drama moderno, mas por ter cunhado o termo “teatro do absurdo” que define as peças de Ionesco, Beckett e Genet. Em seu livro “Uma Anatomia do Drama” Esslin procura desvendar o significado da palavra drama, que podemos entender como teatro. Ele comenta que muito tem se escrito a respeito do drama e que no entanto é difícil defini-lo. Este autor cita diversas definições de drama e descreve sua insatisfação com todas:

“Uma composição em prosa ou verso”, diz minha edição do Dicionário Oxford, “adaptável à representação em um palco, na qual uma história é relatada por meio de diálogo e ação, e que é representada com acompanhamento de gestos, figurinos e cenários, como na vida real; uma peça.” Esta definição não é só prolixa e canhestra; é também positivamente incorreta. “Uma composição em prosa e verso” parece implicar em um texto previamente composto, de modo que tal definição não possa ser aplicada ao espetáculo dramático improvisado; “...na qual uma história é relatada por meio de diálogo...”: o que serão, então, aqueles fascinantes dramas em pantomima com os quais eram entretidas multidões parisienses no século XIX, ou que artistas como Marcel Marceau continuam a oferecer-nos hoje em dia? “...adaptável à representação em um palco...”: o que dizer do drama na televisão, no rádio ou no cinema? “...representada com acompanhamento de gestos, figurinos e cenários...”: gestos, sim; porém já tenho visto muito drama bom sem figurinos e sem cenários! “...como na vida real...”: bem, isto já é ir um pouco longe demais. Parece pressupor que todo drama tem de ser realista. Será que Esperando Godot ou, nesse caso, A Viúva Alegre são como a vida real? E, no entanto, ambos são dramas, sem sombra de dúvida. (ESSLIN, 1977, p. 11)

Após explicar que nenhuma das definições dos dicionários que encontrou parecia abranger satisfatoriamente todas as possibilidades de significado da palavra “drama”, conclui:

Pois o fato é que a arte - atividade, anseio humano ou instinto - que se corporifica no drama é tão profundamente emaranhada na própria natureza humana, e em tal multiplicidade de inquietações humanas, que é praticamente impossível traçar uma linha divisória precisa no ponto em que termina uma espécie de atividade mais geral e começa o drama propriamente dito.

Pode-se, por exemplo, encarar o drama como manifestação do instinto de jogo: as crianças que brincam de Papai e Mamãe ou de Mocinho e Bandido estão, de certa forma, improvisando um drama. Ou podemos ver o drama

como manifestação de uma das primeiras necessidades sociais da humanidade, a do ritual: danças tribais, ofícios religiosos, grandes cerimônias de Estado, tudo isso contém fortes elementos dramáticos. Ou podemos encarar o drama como algo que se vai ver, que está sendo apresentado e organizado como algo que deve ser visto, um espetáculo: em grego, teatro (theatron) significa um lugar onde se vai ver alguma coisa: a entrada triunfal de um imperador vitorioso em Roma continha elementos dramáticos, assim como os combatentes de gladiadores ou entre cristãos e leões, ou as execuções públicas, bem como todos os esportes que atraem espectadores. (ESSLIN, 1977, p. 12)

Estas atividades citadas por Esslin não são teatro propriamente dito, porém possuem características fortemente dramáticas. As linhas divisórias entre estas atividades e o drama são extremamente fluidas. Esslin cita como exemplo diversas atividades como o trabalho de artistas de circo ou atividades que exigem simulações. Um dos exemplos é especialmente interessante:

Johann Wolfgang Von Goethe, o príncipe dos poetas alemães, demitiu-se de seu cargo de diretor artístico do Teatro da Corte de Weimar em protesto contra uma peça na qual eram apresentadas as proezas de um cão amestrado. É possível que ele tenha tido toda razão ao fazê-lo, mesmo assim, porém, não seria sua definição de drama um tanto estreita? Será que o drama deixa de ser drama no momento em que nem todos os seus atores são seres humanos? O que será, então, do teatro de bonecos, ou de sombras (como os de Java), o que será dos desenhos animados, nos quais os atores são meros desenhos? (ESSLIN, 1977, p. 13)

Esslin por fim conclui levantando outra questão:

Talvez devêssemos tentar chegar a definição do drama por esse ângulo: não há drama sem atores, estejam eles presentes em carne e osso ou sejam apenas sombras projetadas em uma tela, ou bonecos. “ficção representada” (* a tradução exata de “enacted fiction” é impossível) poderia ser uma definição breve e percuciente de drama, senão excluísse o drama documentário, que é uma realidade representada. Será que “uma forma de arte baseada em ação mimética” seria mais satisfatória? (ESSLIN, 1977, p. 13)

Esslin relativiza sua conclusão ao observar que balés abstratos ou filmes de animação podem aparentemente não possuir características miméticas. Porém consideramos sua conclusão brilhantemente acertada, pois pensamos que a abstração não exime a obra de arte de seu caráter mimético. Como definiu Aristóteles arte é imitação. Aristóteles obviamente não se refere a arte abstrata, que não existia em seu tempo, porém isto não invalida, de maneira nenhuma sua descoberta. A arte sempre, em alguma instância, mesmo no campo abstrato, será imitação.

Em Grego, a palavra *Drama* significa apenas *ação*. Drama é ação mimética, ação que imita ou representa comportamentos humanos (à exceção dos

poucos casos extremos de ação abstrata). O que é crucial é a ênfase sobre a ação. De modo que o drama não é simplesmente uma forma de literatura (muito embora as palavras usadas em uma peça, ao serem escritas, possam ser tratadas como literatura). O que faz com que o drama seja drama é precisamente o elemento que reside fora e além das palavras, em que tem de ser visto como ação - ou *representado* - para que os conceitos do autor alcancem sua plenitude. (ESSLIN, 1977, P. 16)

Então drama é ação. É tudo que é pretensamente vivido em cena. Talvez seja mais fácil simplificarmos e dizermos que drama seria toda forma de comunicação em que se utilizam recursos dramáticos, que podem ser melhor entendidos em oposição aos recursos narrativos.

Basicamente, enquanto no recurso narrativo se contam histórias, no recurso dramático os personagens “vivem” histórias. Embora estes recursos dramático e narrativo existam de forma pura, nas encenações eles costumam se misturar em doses diferentes, podendo a encenação abusar de narrativas ou mesmo uma narrativa abusar de recursos dramáticos.

3.3 A ENCENAÇÃO

O ato de encenar significa trazer à cena, colocar em cena, trazer à visão. É uma forma de apresentação de uma história, que pode ser toda narrada como no caso do contador de histórias, como pode não conter narração alguma, utilizando-se somente de recursos dramáticos, ou seja, recursos de som, de imagem, dentre outros. Com isso a encenação não se utiliza apenas dos meios simples de comunicação oral ou escrita; a encenação simula ou representa o que está sendo comunicado, usando para isso todos os recursos ao seu alcance.

O modo dramático de comunicação no teatro e nos meios de comunicação de massa, cinema, televisão e rádio, parece de fato por demais óbvio para ser posto em discussão. Peças de teatro são filmadas, televisadas e transmitidas pelo rádio, após devidamente adaptadas, porém não modificadas na essência de seu modo de expressão; por outro lado, peças de teatro são tiradas de roteiros cinematográficos; peças para televisão têm sido produzidas com sucesso no teatro e a televisão diariamente usa filmes em sua programação. O espectador pouco sofisticado dificilmente os distingue das séries ou peças feitas especialmente para televisão; e muitas peças que começaram como drama radiofônico terminaram chegando tanto ao palco quanto à tela do cinema.

Uma confirmação ainda mais clamorosa da unidade básica dos quatro modos de apresentação dramática é o trânsito ininterrupto de autores de um veículo para o outro, bem como de diretores e atores. As técnicas específicas podem diferir em cada caso, porém tais diferenças são meras modificações de uma arte dramática básica. (ESSLIN, 1977, p. 84)

Assim, a encenação não é somente um sinônimo de teatro, a encenação pode fazer uso de todos os meios de propagação como ocorre na radionovela, na telenovela, no cinema, no vídeo, na atuação de um advogado, na tentativa de um vendedor convencer o cliente a comprar um produto, enfim de uma maneira simplista a encenação é trazer uma “cena” através de uma “ação”.

Ainda nas mesmas raízes rituais encontramos grande parte dos cerimoniais políticos modernos; a posse do presidente, a chegada do Papa, jogos de futebol, jogos olímpicos, todos guardam elementos teatrais.

3.4 O DOCUMENTAL X FICCIONAL

Martin Esslin em “Uma anatomia do drama” também considera que existe uma proximidade muito grande entre o documental e o ficcional, muitas vezes sendo difícil definir a fronteira entre o documentário e a ficção:

Mas a complexidade do drama vai além, provavelmente é sua capacidade para tratar de toda gama de experiência humana que nos fascina, ao estudarmos o drama descobrimos que toda ficção é verdadeira. Eugene Ionesco descreveu como quando escreveu sua primeira peça, A Cantora Careca considerou-a uma extrapolação de suas obsessões particulares, de seu mundo privativo, que considerava totalmente insano. Ele não tinha a menor idéia de que ela pudesse apresentar atrativos a alguém a não ser a ele mesmo e sua família, que conhecia suas manias pessoais. Quando a peça foi encenada, declara ele que foi uma tremenda revelação observar a reação da platéia: repentinamente ele compreendeu que suas indiosincrasias particulares, sua loucura secreta, tinham algo em comum com as loucuras particulares de todo mundo e que sentimentos e fantasias que ele julgara serem excentricidades peculiarmente suas, e que o tornavam diferente de todas as outras pessoas, podiam ser compreendidos e compartilhados por um vasto número de seres humanos. Isso, afirma ele, foi um imenso alívio para si, assim como deve ter sido para os integrantes do público, que passam a compreender que os outros reagem exatamente da mesma forma que eles. (ESSLIN, 1977, p. 119)

O drama permite uma interpretação pessoal:

A literatura concebida exclusivamente para a leitura é incomparavelmente mais direta, muito mais linear e unidimensional que o drama, com seus níveis múltiplos de expressão e significação, com sua objetividade que coloca o ônus da interpretação sobre o receptor da experiência, o espectador. Nisso o drama é semelhante à própria vida. Em todas as outras formas de comunicação literária, no mesmo ato de sua percepção – quando lemos um romance ou ouvimos um poema - temos consciência de estarmos apreendendo palavras que já passaram pelo nível consciente de um outro ser humano, o autor do romance ou do poema. Se nos dizem alguma coisa, sabemos que ela está sendo dita da maneira pela qual o autor a quis dizer. No drama por outro lado, por mais subjetiva que tenha sido a visão do autor, ele escreveu a peça; o modo de apresentação, o fato de ela dar a impressão de

estar acontecendo diante de nossos olhos, como um segmento simulado de acontecimentos concretos configurados por meio de seres humanos; fazem com que vejamos a ação como se fora uma presença objetiva, alguma coisa que acontece espontaneamente diante de nós e que temos de observar a fim de avaliar, de formar algum tipo de opinião a respeito do que ela é e o que significa. O público do drama, quer queira quer não, é compelido a chegar a uma interpretação que é realmente sua e que pode ser completamente diferente da do autor. Se um personagem em uma peça faz uma afirmação, nós o público, teremos de decidir se ele está dizendo a verdade ou mentindo. Se duas pessoas brigam em uma peça, nós o público, teremos de decidir a respeito de quem tem razão. [...]

É claro que direção e interpretações hábeis, um texto bem escrito, serão capazes de conseguir um consenso geral entre o público quanto ao que a peça está dizendo, mas mesmo assim cada integrante individual desse público tem a liberdade de discordar e ser fiel a sua própria interpretação; e se ele concordar com a impressão geral, também o fará por sua livre e espontânea vontade. (ESSLIN, 1977, p. 120)

O drama é multidimensional, atua em vários sentidos, permite vários níveis e possibilidades de compreensão:

O drama também é fisicamente multidimensional: muitas coisas podem acontecer ao mesmo tempo (por exemplo, o que um personagem diz pode ser negado por seus gestos), A narração na página impressa é necessariamente linear, movendo-se em uma única dimensão, de modo que a qualquer momento dado só pode haver concentração em um único segmento da ação, uma única coisa pode estar acontecendo. [...]

Assim, no drama recai sobre nós, o público, o ônus de descobrir seu significado, de chegar à nossa própria interpretação da ação, dos acontecimentos que testemunhamos. [...]

Como um meio de expressão e comunicação, o drama – deixando de lado o relato de histórias ou o suprimento de modelos de situações sociais em ação – concerne em grande parte à recriação de estados emocionais humanos.[...]

O drama é tão multifacetado em suas imagens, tão polivalente em seus significados, quanto o mundo que ele espelha. E essa é sua maior força, sua característica como modo de expressão e sua grandeza. (ESSLIN, 1977, p. 129)

O drama então, poderíamos dizer, tem a força de tornar real a ficção, basta que essa tenha nela algo de factível. Mas e quanto à realidade? Ora, parece que a realidade foi o campo primeiramente explorado pelo drama. Como vimos, as primeiras notícias de encenações no Ocidente surgem na Grécia, onde eram encenados mitos, lendas e histórias ancestrais. Pode-se dizer então que a encenação e o teatro surgem primordialmente como acervo histórico, como meio de divulgação e perpetuação das histórias ancestrais, um acervo antropológico da Grécia antiga.

Somente depois surge a criação de uma encenação puramente ficcional e em seguida esses gêneros se misturam, como nos dramas históricos, a exemplo de “Henrique V” de Shakespeare. Daí não é difícil chegarmos a uma dramatização da história, dos fatos e da notícia. Nem vale entrarmos no mérito da utilização do drama

para distorcer a realidade, mas vamos nos manter na dramatização da notícia, que cada vez mais se apropria do dramático.

Não é difícil hoje encontrarmos programas ditos jornalísticos, que somente apresentam notícias de forte apelo dramático e de pouca importância para a vida da maioria dos espectadores; são as novelas reais, os jornais sanguinolentos, que tratam do pai que matou a filha, do vizinho que espancou a cunhada, dos idosos que sofrem maus tratos. A quem interessa esse tipo de informação? Às autoridades certamente, aos familiares das vítimas com certeza, e muito pouco a nós que não temos relação com o caso. A economia, a guerra, os acontecimentos do mundo, estes não são divulgados, apenas os fatos cotidianos fazem a pauta destes “noticiários”. Do outro lado, nos reality shows, pessoas de baixo nível intelectual confinadas em um estúdio e interagindo com outras pessoas, formas dramáticas baratas disfarçadas de jornalismo; o espectador acompanha os personagens da vida real, com o mesmo interesse que acompanha personagens fictícios. As emissoras de TV descobriram isso e exploram como podem o filão de audiência.

Mas mesmo no noticiário “sério” vamos encontrar a câmera escondida, o gráfico, a animação do acidente e outros recursos que dramatizam a notícia. Não será diferente no que se chama documentário. O Documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza pelo compromisso com a exploração da realidade. Mas dessa afirmação não se deve deduzir que ele represente a realidade «tal como ela é». O documentário, assim como o cinema de ficção é uma representação parcial e subjetiva da realidade. O primeiro filme a ser considerado um marco histórico do gênero é “Nanook of the North” (1922) de Robert Flaherty. O filme narra a luta pela sobrevivência de uma família de esquimós na Baía de Hudson. O que destacou Nanook dos demais filmes de viagens feitos na época é o fato dele incorporar às imagens naturais estratégias próprias da narrativa ficcional.

O mesmo se dará nos documentários ficcionais, onde se preenchem narrativas documentadas por encenações, exibindo acontecimentos que não sabemos de fato como se passaram, mas que ao serem exibidos passam a ser compreendidos com muito mais clareza e credulidade que no caso do exame da documentação real. O filme “A Queda! – As Últimas Horas de Hitler” reconstitui o que teriam sido os últimos dias de Hitler na 2ª Guerra. É ficção ou realidade? O filme “United 93” reconstitui o que teria sido o vôo

seqüestrado por terroristas em 11 de setembro de 2001. As possibilidades são ilimitadas, no filme “A Marcha dos Pingüins” de Luc Jacquet, as imagens não têm atores; são pingüins, documentados como em um filme de Jacques Cousteau, mas a narração é feita como se fosse o relato de um dos próprios pingüins, fabulação que dá maior dramaticidade a uma saga de sobrevivência que na verdade não passa de um ato natural da vida dos pingüins. Quais serão os limites do drama, até onde é possível se perceber o que é real e o que é encenação? É difícil dizer, o que se sabe é que desde os gregos a encenação vem fascinando milhões de pessoas.

3.5 A ENCENAÇÃO E SEU AGENTE (O ENCENADOR)

Como vimos, o teatro contemporâneo se expandiu em múltiplas possibilidades e com elas o encenador também se desdobrou em muitos especialistas, é fácil identificarmos o encenador em um espetáculo tradicional de teatro, estará escrito direção de alguém e saberemos que este alguém foi o responsável pela transposição do texto teatral para o palco. Este alguém coordenou atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, técnicos e o que mais tenha sido necessário. Neste tipo de espetáculo a presença do encenador será indispensável, mas esta figura típica do encenador não vai estar presente em todos os tipos de espetáculo, principalmente se considerarmos as inúmeras possibilidades do fazer teatral.

Quem é o encenador da estatua viva? A própria estátua. O encenador surge e desaparece na história do teatro de acordo com a necessidade. É óbvio que a complexidade de um espetáculo vai determinar a necessidade; alguns espetáculos contarão com diversos diretores vinculados a um encenador principal, em outros espetáculos o próprio ator será o diretor, Shakespeare e Moliere eram seus próprios encenadores. Mas este surgimento e desaparecimento é apenas relativo, a decisão do que vai ou não a cena é sempre tomada por alguém. Este sujeito, ou grupo de sujeitos, será sempre o encenador.

Este encenador que no teatro tradicional, ou mesmo em um monólogo, vai delimitar o espaço, vai delimitar a cena, vai delimitar a atuação do ator. Este encenador que na ópera será um diretor de cena que vai decidir o ambiente e a relação dramática entre aquelas pessoas. No balé, uma cena sem palavras, será dirigida por uma relação espacial e por movimentos do corpo. A distância, a altura, a intensidade... Joga-se a

bailarina para o alto? Não? Abraça, com carinho ou com raiva? Tudo isso vai ser determinado por um encenador, que vai ter outro nome, coreógrafo, diretor de cena, diretor de ator.

Há diversos nomes, diversos tipos de encenação, mas um ponto em comum: alguém que toma as decisões, alguém que determina, este alguém oculto ou explícito, artista ou técnico é ele que decide o que vai à cena, é ele que decide o que vai expor.

4 A ENCENAÇÃO E SUA NATUREZA DE INTERMEDIACÃO

4.1 A INTERMEDIACÃO ENTRE OBRA ESCRITA E ESPECTADOR

Como vimos, um texto de teatro impresso pode ter seu valor histórico e literário, mas não é de forma alguma um espetáculo pronto, é preciso uma encenação, seja ela em que meio for, cinema, TV, teatro, para que atinja sua plenitude como obra dramática. É a encenação que transformará o texto em obra final, é a encenação que fará a intermediação entre a obra escrita e o espectador. Sabemos também que inexiste uma intermediação isenta, logo não existe encenação isenta; a encenação pode assim, amplificar ou alterar o sentido inicial de um texto. Não deve ser raro, na história do teatro, o autor que se aborrece muito com o diretor ao ver sua obra alterada em sentido por este, mas é algo a que se está sujeito. Também não há uma não intermediação, expor algo já é uma intermediação e provoca efeitos, da mesma forma não existe encenação vazia, colocar em cena é encenar.

4.2 A ENCENAÇÃO COMO RECORTE HISTÓRICO – PEÇAS HISTÓRICAS

De uma maneira simplista, podemos definir a encenação como trazer uma “cena” através de uma “ação”. Entendamos então cena como fato relevante histórico, um episódio importante; traríamos então, através de ações, este fato histórico ao presente. William Shakespeare escreveu “Ricardo III” drama histórico sobre a ascensão ao trono e queda do Rei Ricardo III da Inglaterra entre 1483 e 1485. Esta peça é um recorte da história da Inglaterra, na verdade é um recorte da história do próprio Ricardo III. De uma história ampla, recortou-se um fragmento representativo que foi deslocado para a cena (local de relevância). Trata-se então, além da intermediação da montagem cênica, da intermediação do fato histórico. Houve duas escolhas, a de Shakespeare ao seccionar a história da Inglaterra e escrevê-la e a do diretor⁸ ao encená-la. Temos então, um episódio histórico relevante, exposto diante de nós pela intermediação de (no

⁸ A obra de encenação se utiliza da colaboração de vários profissionais, tais como cenógrafos, figurinistas, iluminadores e é claro, atores, para simplificar, consideramos que todas estas atividades foram coordenadas e decididas por um diretor, assim atribuímos sempre o crédito de uma encenação ao diretor, embora nem sempre isso corresponda a realidade de todas as encenações.

mínimo) duas pessoas diferentes. Shakespeare foi o intermediador do episódio, o diretor foi o intermediador de Shakespeare.

4.3 A ENCENAÇÃO COMO RECORTE HISTÓRICO – PEÇAS FICCIONAIS

Mas um recorte histórico não precisa ser necessariamente feito através de uma peça histórica, não será somente a narrativa histórica que será capaz de transmitir o que se passa em uma época. Uma ficção pode perfeitamente trazer à cena um fato relevante de uma época. “Romeu e Julieta”, para ficarmos em Shakespeare, conta o amor de dois jovens de famílias rivais, traz valores medievais (os casamentos arranjados e inquestionáveis) e traz também ideais renascentistas (os noivos se escolhendo individualmente). Vemos então dois recortes históricos, um da história que nos é contada, o casamento por obrigação, outro da época em que Shakespeare escreveu, onde o casamento, o amor, poderia ser uma opção do indivíduo. Mas Shakespeare sempre será história, afinal Shakespeare viveu no século XVI, embora suas obras permaneçam vivas até hoje.

Seria possível então determinar a existência de um recorte histórico em uma peça atual? Queremos crer que sim. “Romeu e Julieta” foi a opção de Shakespeare, foi a escolha dele dentre todo o seu repertório criativo de histórias possíveis, e estamos falando de um repertório vasto e de qualidade inegável. Shakespeare olhou à sua volta (ou olhou para o passado no caso das peças históricas) e dentre diversas possibilidades de sua mente criativa resolveu usar “Romeu e Julieta”. Depois observou outras coisas e resolveu nos contar “Otelo”, “Rei Lear” e outras tantas histórias fascinantes que são recortes históricos de sua época.

Séculos depois de Shakespeare, temos Arthur Miller, falecido em 2005. Seria possível negar que “A Morte do Caixeiro Viajante” é um recorte de uma época? E o que dizer então de “As Bruxas de Salem”, que conta a história de uma histórica caça as bruxas no século XVII e foi escrita por Miller em 1953, época em que começava a reação ao Macartismo⁹, verdadeira caça as bruxas comunistas ocorrida no século XX.

⁹ **Macartismo** (em inglês *McCarthyism*) termo que descreve período de intensa patrulha anticomunista nos EUA que durou do fim da década de 1940 até meados da década de 1950. Foi cunhado para criticar as ações do senador americano Joseph McCarthy que comandava investigações agressivas contra todos que suspeitasse ser ou simpatizar com o comunismo. Milhares de americanos foram acusados de ser

Deste modo, mesmo a peça ficcional apresenta um recorte histórico, um recorte de algo ainda maior que ela.

4.4 A ENCENAÇÃO COMO RECORTE DE UMA IDÉIA

Mas não se trata apenas de um conceito de época. Quando o dramaturgo escolhe uma peça ele tem uma motivação; pode ser transformar o mundo, ou simplesmente transformar uma pessoa. A escolha de uma ficção pode ser uma crítica à uma sociedade ou a um comportamento individual; pode ser uma louvação a um comportamento ou a uma ética; pode ser um exemplo, ou não a ser seguido, ou pode ser apenas o desejo de contar uma história. Não há como se catalogar os motivos que levam alguém a escrever uma peça; mas podemos dizer que ela surge de uma idéia. Aquela idéia será colocada em cena, será evidenciada da maneira que já sabemos, através de uma encenação. Será a encenação que trará à cena a idéia original.

4.5 FOTO DE DIVULGAÇÃO - RECORTE DENTRO DO RECORTE

Falamos anteriormente que, de uma maneira simplista, podemos definir a encenação como trazer uma “cena” através de uma “ação”, mas esta cena não precisa estar sendo realizada no tempo presente; pode ser um recorte, uma imagem congelada no tempo, apresentando ou representando uma ação. Então teríamos uma “ação” através de uma “cena”. Como seria isso?

Vamos pensar em um recorte histórico. Para deixarmos de lado a história da Inglaterra vamos à história da França, vamos voltar na Gália Romana, onde Vercingétorix chefe Gaulês dos Arvernos comandou a revolta gaulesa contra Roma, após reunir os povos da Gália e durante um ano enfrentar com diversas e heróicas vitórias os Romanos. Vercingétorix é cercado em Alésia e, com os exércitos sitiados, é obrigado a se render a César. O Episódio da rendição é até hoje motivo de orgulho entre

comunistas ou simpatizantes, tornando-se objeto de investigações. As suspeitas eram freqüentemente dadas como certas mesmo com investigações baseadas em conclusões parciais e questionáveis. Muitos perderam seus empregos, tiveram a carreira destruída e alguns foram até mesmo presos. O Macartismo perdurou até que a própria opinião pública americana ficasse indignada com as flagrantes violações dos direitos individuais e graças em grande parte à atuação do jornalista Edward Murrow na rede de televisão CBS, o que levou McCarthy ao ostracismo. Ele morreu em 1957, já totalmente desacreditado.

os franceses. Vercingétorix não esperou que os centuriões romanos o arrastassem até os joelhos de César. Montando um cavalo de batalha, vestindo sua mais rica armadura, saiu da cidade e atravessou a galope a distância entre os dois acampamentos. Saltou do cavalo e tomando a espada, o escudo e o capacete, lançou-os aos pés do romano, sem pronunciar uma palavra (FIG. 4).

Não há dúvida que a história de Vercingétorix é um recorte importante da história da França e que o episódio da rendição é um recorte significativo deste recorte anterior. Assim, se tomássemos a descrição da rendição de Vercingétorix, que é uma ação e a congelássemos em uma cena, teríamos uma única cena, imóvel, mas que representa uma parte significativa da história francesa.



FIGURA 4 - Vercingétorix lança suas armas aos pés de César
Fonte: L. Royer¹⁰, 1888.

Uma peça teatral que contasse a história de vercingétorix teria obrigatoriamente de ter a cena da rendição, e certamente esta seria uma das mais importantes cenas da peça, digna de figurar nos cartazes e propagandas; esta cena seria a foto de divulgação, a foto que apresenta um bom recorte da peça encenada.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.romanempire.net/romepage/images/ArtGallery/RomeandRomans1/Vercingetorix.jpg>>. Acesso em: 8 maio 2008.

4.6 PINTURA FIGURATIVA – UMA FOTO DE DIVULGAÇÃO

Esqueçamos então a existência de uma peça teatral e tratemos somente de fatos históricos. Teremos então a pintura figurativa como uma foto de divulgação de um episódio histórico. Também poderíamos aplicar o mesmo conceito no caso de um personagem histórico (FIG. 5, 6 e 7).



FIGURA 5 - Napoleão Bonaparte cruzando os Alpes
Fonte: David¹¹, 1800.

¹¹ Disponível em: < http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Jacques-Louis_David_007.jpg/300px-Jacques-Louis_David_007.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2008.

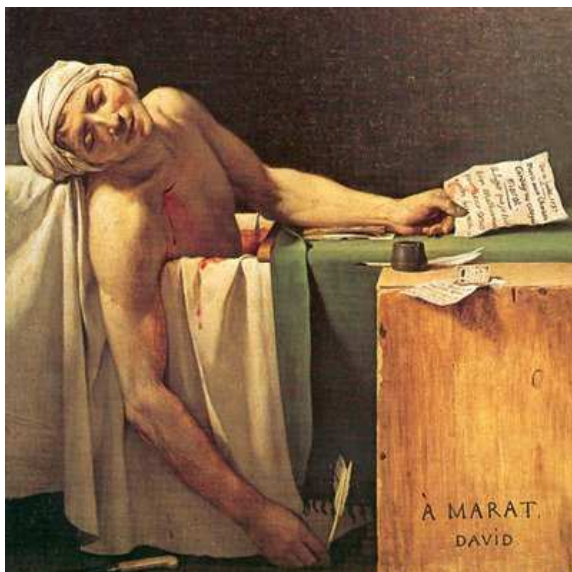


FIGURA 6 - Assassinato de Marat
Fonte: David¹², 1793.



FIGURA 7 - A batalha de Waterloo.
Fonte: Pieneman¹³, 1824.

Mas novamente não vamos nos deter na história. Uma pintura não precisa ter conteúdo histórico, ela pode ser apenas uma cena escolhida pelo pintor por motivos que não podemos enumerar, mas que ao ser escolhida passa a ser um recorte escolhido por aquele artista. Então chegamos ao ponto em que pouco importa se a cena é real ou fictícia; pouco importa se veio de uma imagem que o artista testemunhou, ou se é uma

¹² Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Jacques-Louis_David_002.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2008.

imagem criada por sua imaginação. A própria questão do figurativismo perderá sua importância uma vez que se trata de imaginação, de criação da cena a partir de uma idéia (FIG. 8 e 9).



FIGURA 8 – Meninas vendendo frutas.
Fonte: Bartolome¹⁴, 1670.



FIGURA 9 - Medusa
Fonte: Caravaggio¹⁵, 1590.

¹³ Disponível em: <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-1115?lang=en>. Acesso em: 14 fev. 2008.

¹⁴ Disponível em: <http://curente.artline.ro/module.php?module=detaliu_lucrare_curent&lucrare_id=709464&l=1>. Acesso em 3 set. 2008.

¹⁵ Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/00/Medusa_by_Caravaggio.jpg>. Acesso em: 8 maio 2008.

4.7 PINTURA NÃO FIGURATIVA E NÍVEIS DE ABSTRAÇÃO

A pintura não figurativa se afasta da explicação literal e se aproxima do campo das sensações; visa provocar sensações, provocar os sentidos. Trata-se agora sobretudo da idéia, da escolha, mais do que propriamente da compreensão do sentido. Não se trata mais de transpor a imagem para a cena, mas de transpor a idéia ou impressão sem passar pela imagem conhecida (imagem visualmente identificável) Entretanto a cena ainda existe; a escolha da forma, do tamanho, das cores, tudo isso é opção do artista, tudo isso passou por ele até chegar à cena colocada diante de nós. Esta cena única será a representação de todo um amplo conteúdo, assim como o objeto em exposição num museu representa também algo mais do que ele próprio. O Grito de Munch representa muito mais do que uma pessoa gritando, mas abrange conceitos amplos de dor, de angustia entre outros. Guernica de Picasso é uma representação da guerra espanhola, mas significa muito mais que isso. Algumas figuras ainda evocam algo conhecido nestes dois artistas, mas quando chegarmos ao indescritível como Kandinsky (FIG. 10) e Miró (FIG. 11) teremos ainda algo na cena, à nossa frente, mas inapreensível no contexto habitual de nossa compreensão.



FIGURA 10 - Moscovo I.
Fonte: Kandinsky¹⁶, 1916

¹⁶ Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky/kandinsky29.html>>. Acesso em: 17 ago. 2008.



FIGURA 11 - Constelação: Despertando ao amanhecer.
Fonte: Miró¹⁷, 1944.

4.8 ESCULTURA, MÚSICA E LITERATURA

O que falamos sobre a pintura é válido também para escultura. Aliás, cabe ressaltar que não valeria a pena focar todos os suportes artísticos existentes. Assim como teatro, TV, cinema e vídeo estão agrupados como artes cênicas, gravura e fotografia estarão abrangidas pela pintura. Entendemos que todas as variações artísticas, para fins deste trabalho, estarão imersas em derivações de pintura, escultura, teatro, música e literatura, por vezes entrecruzando-se. Isso inclui a arquitetura, o design e as artes contemporâneas, que no nosso entender estão também abrangidas. Assim, performance ou happening estarão abrangidas pelas artes cênicas, instalações estarão abrangidas pela escultura, Op Art e Pop Art terão relação com a pintura, e dança estará abrangida pelo teatro.

A música sempre explorou caminhos não visuais e talvez seja o exemplo mais simples da comunicação artística sem o uso de imagens (visuais) e palavras, embora se misture algumas vezes com a poesia, a música pura já é capaz de nos propor sua cena. É inegável que “A Cavalcada das Valquírias” de Richard Wagner consegue formular uma cena através de sons. Já na literatura, a formação da imagem depende do receptor, mas a

¹⁷ Disponível em: <<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1208>>. Acesso em: 10 out. 2008.

preparação da cena é descrita de modo a se formar na mente do leitor a cena que se descreve.

Deste modo cremos que toda forma de arte tem como resultado a formação de uma cena que pode não ser uma imagem precisa, mas apenas uma impressão, uma sensação. Assim não há obra de arte isenta, obra de arte que não exiba, obra de arte que seja o nada, ainda que esta remeta ao nada.

5 ARTE E COMUNICAÇÃO

5.1 EXPERIÊNCIA SENSORIAL

Toda obra de arte proporciona uma experiência sensorial e procura remeter a algo (mesmo que este algo seja nada). Uma experiência sensorial transcende o conceito de imagem pictórica, mas vamos insistir neste conceito aqui, por ser a imagem pictórica o campo das obras anteriormente citadas. Vale, Também, insistir na palavra imagem, porque ela está ligada à idéia de imaginação, que é a base do assunto que vamos tratar.

A idéia de imaginação transcende a de visão, pois podemos imaginar com qualquer um dos nossos sentidos. A representação do que imaginamos, além da formulação de conceitos (discurso), se faz na maioria das vezes através de imagens, porém a definição de imagem é mais abrangente que o óbvio. Pode ir além do que é captado pela visão. Imagem pode ser impressão, lembrança, recordação ou metáfora¹⁸.

5.2 TRANSMISSÃO DE INFORMAÇÕES

A transmissão de informações seria a primeira função da comunicação, porém, em um nível mais fundamental o ato de comunicação define a situação que vai dar sentido às mensagens trocadas.

Cada pessoa que participa de uma situação estabiliza ou reorienta a representação que fazem dela os outros protagonistas. Sob esse aspecto, ação e comunicação são quase sinônimos. A comunicação só se distingue da ação em geral porque visa mais diretamente ao plano das representações. (LÉVY, 1993, p.21)

Na abordagem clássica dos fenômenos de comunicação, os interlocutores fazem intervir o contexto para interpretar as mensagens que lhe são dirigidas. Pierre Levy

¹⁸ Metáfora, processo pelo qual se tornam mais vivas as idéias, emprestando ao objeto uma forma mais sensível. “ Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem - *meta* que significa que significa "sobre" e *pherein* com a significação de "transporte". Neste sentido, metáfora surge enquanto sinónima de "transporte", "mudança", "transferência" e em sentido mais específico, "transporte de sentido próprio em sentido figurado.” A definição aristotélica da metáfora seria palavra tomada em outro sentido, no entanto entendemos que metáfora não precisa ser uma palavra, mas uma unidade semântica, que não precisa ser mínima como é a palavra.

propõe, entretanto, que longe de ser apenas um auxiliar útil à compreensão das mensagens, o contexto é o próprio alvo dos atos de comunicação.

A proposição não é complexa, ao contrário é bastante clara. O contexto não é um dado estável, o contexto é variável e o jogo da comunicação consiste em, através de mensagens, transformar, ajustar, precisar, o contexto compartilhado com os parceiros. Palavras, frases, sinais, caretas, entonações interpretam cada um a sua maneira, a rede de mensagens, tentando influir sobre o significado das mensagens futuras. As mensagens e seus significados se alteram ao deslocarem-se de um ator a outro na rede, e de um momento a outro no processo de comunicação.

Basicamente, Pierre Levy explica que não existe a palavra pura, descontextualizada, pois, em uma frase, outras palavras criam o contexto. Mesmo uma única palavra encontrará um arcabouço de sensações no ator receptor. “Quando ouço uma palavra, isto ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos, etc.” (LÉVY, 1993, p. 23)

A escrita em geral tem por função semiotizar, reduzir a uns poucos símbolos ou a alguns poucos traços os grandes novos confusos de linguagem, sensação e memória que formam o nosso real. (LÉVY, 1993, p. 70)

As experiências que temos sobre as coisas misturam-se com imagens em demasia, ligam-se por um número excessivo de fios ao inextricável emaranhado das vivências ou indizível qualidade do instante: não nos é possível ordená-las, compará-las, dominá-las. Segundo Lévy (1993, p. 71) “A escrita, por exemplo, serviu por um lado para sistematizar, para gradear ou enquadrar a palavra efêmera. Por outro lado, ela inclinou os letrados a ler o mundo como se fosse uma página”.

A idéia de ler o mundo como uma página é obviamente equivocada, a escrita não é capaz de abranger a totalidade das comunicações. Curiosamente, Pierre Lévy (1993, p. 71), nesta pequena frase de teor crítico: “ler o mundo como se fosse uma página” usa uma metáfora como forma de significação. Impossível não nos remetermos a Artaud. “Eu escrevo para analfabetos”, dizia Artaud (2003, p. 35), referindo-se obviamente que seus escritos pretendiam ultrapassar os sentidos das palavras e reverberar naquele que lê e não apenas serem recebidos e encerrados em um significado redutor.

Mas o que vem a ser significação?

A operação mais elementar da atividade interpretativa é a associação; dar sentido a um texto é o mesmo que ligá-lo conectá-lo a outros textos, e portanto é o mesmo que construir um hipertexto. É sabido que pessoas diferentes irão atribuir sentidos por vezes opostos a uma mensagem idêntica. Isto porque, se por um lado o texto é o mesmo para cada um, por outro o hipertexto pode diferir completamente. O que conta é a rede de relações pela qual a mensagem é capturada, a rede semiótica que o interpretante usará para captá-la”.(LÉVY, 1993, p. 72)

5.3 A IMPOSSIBILIDADE DE TRANSFORMAR ARTE EM CONCEITO

Entretanto, se a atividade da comunicação e interpretação já se utiliza de intrincadas redes de conhecimento prévio, sem as quais a comunicação não se expande, é na arte que esta atividade explodirá em infinitas possibilidades, já que esta não obedece a nenhuma sistematização; ao contrário, a arte tende a ser sempre inovadora. Com efeito, definir arte não é nosso propósito, basta citar Ernst Gombrich (2000, p. 15), famoso historiador de arte, que afirmou “...*nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas.* O que se pode dizer é que se a arte como conceito já não é algo facilmente explicável, a tradução da arte verdadeira em códigos determinados será sempre, excessivamente limitadora. Talvez tão limitadora, que ao se traduzir ou explicar uma obra, estaríamos mutilando-a de tal forma, a ponto até de matá-la. Desta maneira, podemos dizer que é praticamente impossível traduzir uma obra de arte para o campo da comunicação cotidiana. “Assim como o corpo sopesa e deforma a alma, o mesmo faz a linguagem, pois a linguagem é pensamento transformado em ‘matéria’”. (SONTAG, 1986, p. 48)

Uma obra de arte sempre será analisada através de elos de acesso, através de uma rede pré-estabelecida, que mesmo sendo de fina trama e amplo perímetro ainda assim deixará escapar significado. Pode parecer exagero, mas esta rede poderá até mesmo envolver a obra de tal maneira, em um manto de significações pré-fabricadas, que venha a sufocar qualquer outra possibilidade de abordagem, tamanha a força do invólucro utilizado. Quem nunca se deteve diante de uma obra de arte e percebeu coisas que jamais ousou dizer, uma vez que foi intimidado por um discurso de significação que não deixava outra possibilidade sucumbir a sua lógica? “Cada poeta nos deve, pois, seu *convite à viagem*. Por esse convite recebemos, em nosso ser íntimo, um doce impulso, o impulso que nos abala, que põe em marcha o devaneio salutar, o devaneio

verdadeiramente dinâmico” (BACHELARD, 1998, p. 4). Ora, a arte não pode ser explicada, ela prescinde de explicação, além disso toda explicação estará envolvida no seu próprio tempo e a arte frequentemente não se limita a um tempo, o artista não tem compromisso com o *Zeitgeist* (*espírito de época*). Ele pode estar a frente de sua época, e sua obra também pode se situar em qualquer posição na régua do tempo, entretanto a análise sempre estará vinculada ao seu tempo.

Poderia a análise do artista ser então precisa? Não, também pelo mesmo motivo, a análise feita pelo artista sofre de diversas contaminações. O artista está inserido em um contexto e sua análise será contaminada deste contexto (geopolítico, temporal, etc) embora sua obra também possa ser feita sob todas essas influências, a partir de sua exposição a obra passa a ter vida própria e o artista não tem mais poder sobre a sua significação. Assim, após tornada pública, a influência do artista se limita e a obra funciona como um rádio-farol; um emissor que embora tenha sido disparado pelo artista não pertence mais a ele no tocante a suas emanações. Assim, não existe forma ou sistema válido de descrição e explicação de obra de arte, toda forma de reduzi-la a discurso esbarrará em limitações em maior ou menor grau.

5.4 ARTAUD E O “DISCURSO IMPERFEITO”

É aqui que nosso estudo se entrecruza com Antonin Artaud, a quem é impossível resumir com uma só qualificação. Em seu legado encontramos poemas, roteiros de cinema, diversas peças de teatro, ensaios sobre cinema, pintura e literatura, notas e manifestos polêmicos sobre teatro, notas sobre projetos não realizados, trabalhos como ator, e diversas cartas. Escritor, dramaturgo, ator, poeta, pintor, desenhista, idealizou um teatro onde não haveria nenhuma distância entre ator e platéia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo.

Esse era o “Teatro da Crueldade” de Artaud, que tem um pouco a ver com uma concepção romântica da internet dos primeiros dias, da eliminação das distâncias e da democratização da informação. O que Artaud tentava era possivelmente uma comunicação hipertextual, algo que não fosse hermético e que interagisse entre autor e espectador, algo vivo. Não é a toa que Pierre Levy usa o termo “atores da comunicação”, a idéia de nenhuma distância entre ator e platéia proposta por Artaud é a mesma de “atores da comunicação” uma vez que não há mais a comunicação

ator/platéia, mas sim atores em ação. A proposição de Artaud era a de uma experiência sensorial e como tal dependia do outro, não sendo assim unilateral.

Artaud tinha imensa dificuldade em se expressar através da escrita. Embora tenha nos deixado diversos escritos como legado, sua diversidade de expressão em várias artes nos mostra uma tentativa intensa de se expressar e uma insatisfação com todas as formas de expressão. Ninguém define melhor Artaud que ele mesmo:

Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato externo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre em busca do meu ser intelectual. Quando, por isso ocorre apoderar-me de uma forma, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a idéia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem sei, sofro com isto, mas prefiro submeter-me a morrer de vez. (ARTAUD apud ESSLIN, 1978, p. 25)

É válido considerar que muito do que Artaud escreveu (fruto de sua sensibilidade aguçada), hoje possivelmente seria conduzido a um discurso mais “fechado” ou lógico. Artaud percebia muito mais do que era capaz de comunicar. Ele não tinha o instrumental para se comunicar; isso não é surpreendente, uma vez que ele estava “à frente de seu tempo” e abordava assuntos ainda não estruturados por outros pensadores.

Artaud parece ter sofrido em função de sua extraordinária vida interior, na qual a complexidade e a intensidade clamorosa de suas sensações físicas e as intuições convulsivas de seu sistema nervoso pareciam permanentemente em conflito com sua habilidade de lhes dar uma forma verbal. (SONTAG, 1986, p.21)

Artaud insistia que o estado da imperfeição não só era algo particular de sua vida e estado mental, mas próprio também da arte. Isto é, seu caso parecia-lhe também como algo universal para o estado da criação. Quando uma idéia nova é formulada, as ligações hipertextuais ainda não estão estabelecidas: durante o próprio ato de formulação, as “pontes” de ligação vão sendo estabelecidas. Portanto para o receptor de uma idéia nova, os elos de ligação não são automaticamente estabelecidos, e o indivíduo que comunica o novo, acaba por ter muito pouco domínio das correlações que fará este receptor. O novo não pode ter fórmula, não pode ter “tecnologia” para o ato de comunicar; então surge a arte, que atua em todos os sentidos, em todas as direções, cria sua própria linguagem durante o ato de comunicar, e não por coincidência está à frente

de seu tempo, e assim possibilita que possamos comunicar o indizível, o que não pode ser reduzido à palavra.

Artaud (1985, p. 18) afirma “... fugirei de qualquer tentativa de encerrar minha consciência em preceitos ou fórmulas, numa organização verbal qualquer.”

A conexão entre Artaud e o hipertexto se dá na medida em que o novo não é comunicação completa, o próprio conceito de comunicação completa é falho, pois a comunicação hipertextual se desdobrará em infindáveis significações nunca se completando, nunca fechando um significado. Esta era provavelmente uma das angústias de Artaud, ele decerto compreendia que a comunicação não devia se encerrar em autor/receptor, mas sim em um desdobramento múltiplo e infindável de colaborações, associações e significados que jamais se encerrariam. Como todo artista, Artaud não queria explicar, queria simplesmente expor seu espírito.

Para Artaud (apud Galeno, 1995, p. 207): “Lá onde outros propõem obras, eu não pretendo fazer outra coisa senão mostrar meu espírito”.

O legado de Artaud é um excelente exemplo de como a arte nos aponta (aponta para a sociedade) novos caminhos, um olhar novo para o que nos cerca. Artaud como todo artista (ou quase todos), foi um incompreendido uma vez que a incompreensão é uma das fases por onde passa naturalmente a arte, pois o novo, ou diferente, é sempre estranho, e muitas vezes até mesmo rejeitado. “A arte torna-se uma afirmação da autoconsciência – uma autoconsciência que pressupõe uma desarmonia entre a pessoa do artista e a comunidade”. (SONTAG, 1986, p. 17)

Artaud era um estranho, um louco, um estrangeiro, (sua família tinha tradição em comércio portuário, e parentes de várias nacionalidades). Estas características, talvez tenham permitido, que ele desenvolvesse uma percepção incomum do mundo que o cercava. Mais do que sua capacidade ou sensibilidade para enxergar o que a maioria das pessoas não percebia, Artaud é um ótimo exemplo da inquietude do artista, de como ele se desdobra para expressar o que mal é capaz de exprimir. Artaud sofre com sua dificuldade de escrever, expressa isso com palavras e tenta criar um teatro que na prática nunca se realiza; no entanto sua obra nos traz respostas para muitos dos nossos anseios.

O problema de Artaud não é o que a linguagem é em si mesma, mas a relação que a linguagem tem com o que ele chama de “apreensões intelectuais da carne”.

Ele descreve a si próprio como devastado por uma “confusão estupidificante” da sua “linguagem, nas relações dela com o pensamento”. Em metáforas mais diretas, vocifera contra a erosão crônica de suas idéias, o modo como o seu pensamento desintegra-se sob ele ou se esvai; descreve uma mente como fissurada, deteriorando-se, petrificando-se, liquefazendo-se, coagulando-se, vazia, impenetravelmente densa: as palavras apodrecem. Artaud sofre, não da dúvida sobre se seu ‘eu’ pensa, mas de uma convicção de que não possui seu próprio pensamento. Ele não diz que é incapaz de pensar; diz que não ‘tem’ pensamento – que ele julga bem mais importante do que possuir idéias ou juízos corretos. ‘Ter pensamento’ significa aquele processo através do qual o pensamento sustenta-se a si próprio, manifesta-se a si mesmo, e corresponde a todas as circunstâncias do sentimento e da vida. É neste sentido do ‘pensamento’ – que considera esse próprio pensamento tanto como sujeito quanto como objeto de si mesmo – que Artaud protesta não ‘possuí-lo’. (SONTAG, 1986, p. 19)

Embora grande parte de sua obra se destine a um estudo teórico, seu texto é fragmentado, e nem pode ser completamente compreendido, sua teoria se assemelha muito, ou talvez seja, um fazer artístico próprio. “Não somente é a posição de Artaud insustentável; ela sequer chega a ser uma ‘posição’.” (SONTAG, 1986, p. 55). Para a autora “Pode-se ser chamuscado, mudado por Artaud. Mas não há maneira de se aplicar Artaud.” Sontag (1986, p. 56) continua: “Seria presunçoso reduzir a geografia da viagem de Artaud ao que pode ser colonizado. Sua autoridade repousa nas partes que não dão nada ao leitor, exceto um intenso desconforto da imaginação”.

Como se vê trata-se de um texto que nos toca sensorialmente, não se trata do que Artaud explica, mas do que provoca com seu texto: “Ignorando os repúdios de Artaud, muitos leitores irão inevitavelmente assimilar suas estratégias de discurso à arte sempre que essas estratégias alcançarem (como elas freqüentemente fazem) um certo grau triunfante de incandescência.” (SONTAG, 1986, p. 23). “Estes pedaços mutilados de consciência adquirem valor e vitalidade somente como metáforas para obras de arte; isto é, metáforas para a consciência.” (SONTAG, 1986, p. 27). Artaud realmente não tinha o instrumental para abordar o que desejava, falava disso, se queixava, tornava público seu sofrimento e é isso que faz sua obra tão adequada para se usar de exemplo, de como qualquer discurso se torna redutor perante a criação artística; além é claro de estar sua obra na intercessão do que seria um trabalho artístico com o acadêmico.

5.5 ARTE, DISCURSO, FORMULAÇÃO DE IMAGEM E METÁFORA

Para formulação de uma imagem não é indispensável um discurso, não é necessário transformar algo que se percebe em logos, para que esse objeto, impressão ou lembrança seja representado. Do mesmo modo temos a metáfora que remete ao discurso, a idéia formulada, mas uma imagem não é necessariamente uma metáfora. Assim, quando o homem formula uma imagem, ela pode ser ou não metáfora, pode ser ou não discurso, pode ser ou não objeto, mas será sempre uma forma de representação de algo, que pode ser tanto uma idéia como uma simples impressão. Da força desta impressão vem a experiência sensorial e com esta, a arte.

Deste modo, a imagem mesmo não figurativa, traz com ela sua dramaticidade e remete a algo (mesmo no campo abstrato). Este algo é a cena. A imagem encena, a música encena, a escultura encena, a pintura, a dança, a fotografia, a obra de arte encena. Mesmo vazia de discurso a obra de arte traz e emana de si uma experiência sensorial, um significado. Entretanto embrulhada e encerrada em um porão nada pode emitir. Porém tão logo seja vista, tão logo seja posta em cena, ela começa a encenar, a irradiar sua essência a remeter a algo, a despertar sensações. A obra de arte se mostra viva e começa a encenar seu espetáculo.

No reino da imaginação, toda imanência se junta uma transcendência. É próprio da lei da expressão poética ultrapassar o pensamento. Sem dúvida, essa transcendência aparece frequentemente como grosseira, factícia, truncada. Às vezes também ela obtém um rápido sucesso, é ilusória, vaporosa, dispersiva. Para o ser que reflete, é uma miragem. Mas essa miragem fascina. Encerra uma dinâmica especial que é já uma realidade psicológica inegável. (BACHELARD, 1998, p. 6)

5.6 EXPOSIÇÃO COMO ARTE

Existe um temor, e este temor não é infundado, em se afirmar que a exposição é uma espécie de arte, este temor é plenamente justificável uma vez que a própria determinação do que é arte e do que não é arte é bastante subjetiva.

Em visita ao Museu do Inconsciente, a autora teve contato com as obras dos artistas-pacientes, algumas obras emocionam, são reconhecidas por críticos e têm valor pecuniário, outras obras não. Mas todas as obras cumprem sua função de mostrar através da imagem, intermediar os sentimentos do artista, comunicar. O valor terapêutico é indiscutível, o valor artístico é discutível, porém secundário.

O mesmo pode se dar com a exposição. Ela pode simplesmente ser eficiente, mostrar, mas não ter nenhuma genialidade, nenhuma qualidade artística, algo que emocione que as pessoas chamem de arte. Lembrando que arte é uma questão pessoal. Chama-se de arte ou não alguma coisa, por uma questão subjetiva. Quem assiste é que declara que aquilo é arte ou não. Então o trabalho de um artista propriamente dito, de artes plásticas, teatro, música independente do que ele artista pense de si mesmo, será declarado por terceiros se é arte ou não. O mesmo ocorrerá numa exposição. Pode ser arte ou não. Então o trabalho do museólogo que expõe pode ser arte ou não?

Mas ser arte ou não, não depende do museólogo e sim, como vimos, de ser atribuída àquela exposição valor artístico ou não. De fato, o museólogo, em princípio não poderia então ser considerado um artista. Porém seguindo este raciocínio, que talvez até seja um raciocínio correto, ninguém seria artista. Somente seria artista aquele que tivesse seu trabalho reconhecido publicamente como a obra de arte.

É claro que seria mais difícil (ou talvez mais fácil, tudo é possível nos dias de hoje) vender um CD, se um músico em vez de se dizer artista proclamasse ser apenas um técnico habilidoso que combinou bem notas e acordes, o mesmo poderia ser dito para qualquer forma de arte.

Em uma produção teatral todo mundo se intitula artista, mas não necessariamente está fazendo arte. O figurinista, o iluminador, o cenógrafo, o diretor, todos estão inclusive filiados ao sindicato dos artistas. Porém, se avaliarmos friamente, existe muito trabalho técnico que nem sempre é arte. Arte no sentido de emocionar. Afinal no todo às vezes é preciso também uma parcela prática, objetiva e que não é arte. Não é tudo que se apresenta em um espetáculo que surge de uma sensibilidade artística, mas não deixa de ser fundamental, para se fazer um espetáculo recheado de arte.

O trabalho do museólogo é um trabalho técnico, portanto se exclui que ele possa ser um artista? Não nos parece lógico. Tomemos então como exemplo o Professor Orientador deste trabalho. Além de sua titulação acadêmica o Professor José Dias é um artista, um cenógrafo bastante reconhecido. Quando realiza uma exposição ele deixa de ser artista e passa a ser um técnico? Evidente que não, ele é um artista e isso é incontestável. Ele pode não fazer arte o tempo todo. Não é porque alguém é artista que tudo que ele faça seja arte. Mas isso, como vimos, é subjetivo. Pode ser que alguém

pense que nada que determinado artista tenha feito pode ser validado como arte, mas este é um julgamento a que todo artista está sujeito.

Creemos que o mesmo ocorre em uma exposição? O museólogo é ou não é artista? Ele é tanto quanto qualquer pessoa que trabalha numa peça, seja cenógrafo, figurinista ou operador de luz, que tem também sua parcela de arte. Tudo vai depender da obra. No teatro a pessoa pode ter uma função simplesmente técnica, mas sempre se intitulará artista.

O artista pensa da mesma forma que uma pessoa que vai organizar uma exposição. Ele quer encenar, mostrar através dos sentidos. O músico, artista plástico, diretor, etc. se intitulam artistas. O museólogo ou curador não se intitulam artistas, mas muitas vezes fazem a mesma coisa, podendo, portanto serem artistas. Vai depender apenas deles se sentirem a vontade com isso.

6 ARTE E EXPOSIÇÃO

6.1 A EXPOSIÇÃO COMO INTERMEDIÇÃO

Não sem motivo, a dificuldade ou impossibilidade de tradução da obra de arte em palavras, e principalmente em texto, acaba por trazer à tona a dificuldade de intermediação obra de arte/visitante em um museu. Com efeito, não será apenas através de texto, ou de qualquer tentativa de fazer uma descrição minuciosa, que esta intermediação se dará.

O problema é simples: uma descrição analítica proporcionará ao visitante uma relação agradável com o objeto? Talvez sim, no tocante ao conhecimento básico, ou até mesmo avançado, de análises já feitas sobre aquela obra, mas certamente não no que tange à comunicação da própria arte. Ora, a obra foi feita para agir por si, não necessita de uma explicação, que tenderá a limitá-la. Ao contrário, a experiência rica do museu se dará através da comunicação ampla permitida pelos sentidos e nunca pela comunicação restrita das palavras.

“A arte deve ter um efeito espiritual benéfico sobre seu público – um efeito cujo poder depende, na visão de Artaud, de um repúdio a todas as formas de mediação” (SONTAG, 1986, p. 32). Mas alguma intermediação se faz necessária, até porque o simples fato de expor já é uma forma de intermediação. Não há o que discutir quanto a isso, mas desde a seleção do objeto até a sua disposição em exposição, passa-se por uma escolha de ordem sensível, mais voltada para o campo da arte que qualquer outro.

A escolha de um objeto é (ou deveria ser) determinada pelo poder de comunicação do objeto e não sobre o que temos de comunicar a respeito dele. Mas alguns objetos são sim um pretexto para se abordar determinado assunto. Isso acontece muito em museus de ciência; nestes casos, as explicações são necessárias e importantes. Também a encenação nos museus de ciência adquire grande importância, principalmente devido às características de intangibilidade de grande parte (talvez a maior) de seus acervos.

É que nos museus de ciência, com frequência a explicação é o objeto; não se trata de expor um objeto, mas sim uma teoria, uma idéia, um novo paradigma. Não há como se colocar o sistema solar em exposição senão em forma de representação. E nesse caso o que importa será não o objeto, mas sim a explicação do que é o sistema

solar. Evidentemente isso não se esgota em uma boa explicação. Um objeto, seja maquete, filme, diorama, fará a intermediação entre a explicação e o visitante. Essa intermediação que se dará pela linguagem da arte é uma forma de encenação. O objeto espetacular atrairá e facilitará ao visitante a absorção da explicação. Desta forma, será o objeto verdadeiro espetáculo que visa atrair e comunicar sensorialmente.

O que se vislumbra então é que a linguagem discursiva não é suficiente para o museu, em função de sua diversidade. O museu precisa dominar outras formas de linguagem, outros sistemas de comunicação que não sejam os habituais, os tradicionais, é preciso estudar e compreender novas formas de estabelecer um diálogo e estas formas não são necessariamente as formas técnicas, mas também as formas sensoriais.

Não pretendemos nos opor à análise da obra de arte. Uma análise é sempre bem vinda e certamente enriquecedora. Porém a análise não pode sobrepor à própria obra; não pode (ou não deve) interferir no momento de comunicação, de encontro entre o indivíduo e a obra de arte, para que este momento não seja contaminado pelo discurso, que como já foi dito será sempre redutor.

Representação visível, é certo, contra a palavra que rouba a visão – e Artaud gosta das imagens produtoras sem as quais não haveria teatro (*theaomai*) – mas cuja visibilidade não é um espetáculo montado pela palavra do senhor. Representação como auto-representação do visível e mesmo do sensível puros. (DERRIDA, 2005, p. 158)

A estimulação, ou preparação para o encontro com o acervo é certamente interessante. Porém como evitar que, ao se preparar o público para esse encontro, isto não acabe por proporcionar um embotamento dos sentidos, impedindo que este público faça suas próprias correlações? Esta característica de proporcionar ao indivíduo a capacidade de fazer suas correlações parece ser a intenção de toda obra de arte; a arte pretende sempre proporcionar um olhar novo sobre o mundo, sobre as coisas.

A intermediação entre o acervo e o visitante deve se servir da sensibilidade da arte; não quer dizer que este trabalho (o da intermediação) necessariamente pertença ao campo da arte, mas está certamente bem próximo a ele. O trabalho da intermediação deve se servir de uma linguagem artística. Acervo e intermediação devem ter algo em comum em relação à linguagem, este algo talvez pertença ao campo da encenação.

Pode faltar arte em um museu de arte? Claro que sim. O objeto artístico foi criado dentro de um contexto e buscando provocar um determinado tipo de emoção.

Tem sua pertinência artística própria, mas é incapaz de transformar seu entorno em arte. Uma parede não se torna arte porque se pendurou um Van Gogh nela. O quadro não tem esse poder, entretanto uma parede (ou uma composição de quadro nesta parede) pode sim modificar a percepção de um quadro.

Uma exposição pode interferir e até conflitar com a obra. Tanto o artista, como a exposição, traduzem a relação do homem com a realidade. Portanto a exposição pode ser ou se tornar também uma forma de arte. Um museu de arte pode ser um depósito de arte, mas esse museu estará abrindo mão de explorar uma abordagem emocional. Estará abrindo mão de explorar o seu potencial social através da exposição.

Podemos entender, pelo termo "processo da arte", tanto o processo de criação do artista (incluindo aqui as formas pelas quais a sociedade o influencia) como a maneira pela qual o visitante apreende a obra de arte. Não é nossa função aqui estudar o primeiro, apesar de sua enorme importância, mas sim explorar as atitudes do museólogo e do visitante para com o fato artístico, sua aproximação com o mesmo (percepção, musealização, apropriação) assim como a posição dos museus com relação a arte. (BELLAIGUE, 1995, p. 155)

6.2 NECESSIDADE DA ARTE E DA EXPOSIÇÃO

A arte é uma necessidade do ser humano, ao se descobrir pensante, ao perceber que é incapaz de se definir, de ser compreendido, de se compreender, a arte tornou-se uma necessidade. Não exatamente ser artista, mas ter arte, apreciar arte. A preferência por artistas, por determinada forma de arte, por determinado estilo, fazem parte da própria identidade do homem. "Gosto de rock, gosto de teatro, gosto de Rodin" ou então "gosto de Bach, gosto de cinema, gosto de Velasquez". A identificação com a arte ajuda a definir o homem. É através da arte que o homem define o seu real. É um movimento espontâneo, como é espontâneo o movimento da exposição.

Tal como vimos na definição de teatro, a exposição pode ser encarada em sentido estrito como algo que acontece dentro do museu, ligada a uma instituição, mas pode ser também uma necessidade pessoal, aliás, pode-se dizer que o museu surge de uma necessidade pessoal.

A origem do museu tem relação com as necessidades emotivas do homem, o gabinete de curiosidades, por exemplo, era formado por seleções de objetos que tinham relação com sentimentos humanos, e com a percepção de coisas importantes através daqueles objetos; estava intimamente ligado à pessoas que davam importância àqueles

objetos. Meros objetos de viagem, relíquias pessoais, souvenirs, uma maneira de contar quem eram aquelas pessoas e por onde andaram.

Este princípio não mudou, a exposição pessoal continua existindo: em cada casa um museu. Fotos de família (os ancestrais), fotos da casa de campo (conquistas territoriais), foto de automóveis (conquistas materiais), bugigangas de viagem, tudo isso como parte da história daquela família. Não é difícil para um observador treinado descobrir muito sobre uma família apenas avaliando os objetos existentes em uma casa. Os objetos de uma casa não estão ali cumprindo apenas sua necessidade prática, não estão tampouco visando um discurso como em um museu, mas estão lá, emanando significados. Lembremos da sopeira. Ninguém hoje em dia usa uma sopeira, não há utilidade prática, entretanto não é raro encontrá-la em uma casa atual. A pessoa pega essa sopeira e a coloca em exposição dentro de casa. Para esta exposição não é necessário um discurso por traz. Ela, a exposição, não precisa se basear, se sustentar em um discurso. Trata-se de um impulso puramente humano, ligado ao emocional. Seleciona-se tal coisa, por que existe um envolvimento emocional com aquilo, e a partir daquilo passa a existir uma leitura.

Assim surge a exposição. É através desses objetos expostos que o homem entende sua realidade. Tal e qual a arte, não se necessita de uma justificativa para fazer uma exposição. O homem seleciona os objetos que compõem o seu real e a partir deles têm-se um entendimento da realidade. A pessoa é o encenador, o expositor de si mesmo. Sua decoração é uma composição do seu cenário, uma encenação da sua realidade, uma mostra de sua personalidade, aquilo exposto é pertinente à vida daquele expositor. A pessoa só guarda o que lhe é caro. O enfeite em casa é um souvenir, não vale nada, mas ao ser colocado na estante adquire valor, um valor sentimental primeiramente e em seguida um valor real, pois é a partir daquele objeto que o expositor se entende e é entendido.

O museu não é diferente. A mesma coisa ocorre dentro de uma instituição. O museu é a estante da sociedade, os objetos naquela estante são selecionados pela sociedade. Então é importante que a sociedade tenha acesso àqueles objetos para compreender melhor sua realidade, trata-se de uma visita à própria casa. Mas a existência da instituição sempre se sustenta na necessidade educativa, a exposição dentro do museu então acaba sempre sendo sustentada pelo discurso, porque a origem

da instituição é o discurso. Essa instituição existe porque está comprometida com o discurso, e tem a função de educar, está comprometida com essa função de educar e de transmitir discursos.

Diferentemente do que se faz em casa, onde não se pensa nos significados ao se decorar a estante, no museu é obrigatório pensar. Daí surge a dificuldade de se perceber que o movimento é o mesmo, pois a exposição que nós lembramos é sempre a que está dentro do museu ou da instituição. Em outras palavras, o que nós entendemos por exposição, é no senso comum, o que encontramos no museu, e nunca por exemplo qualquer objeto decorativo.

7 EXPOSIÇÃO, MUSEU E ENCENAÇÃO

7.1 A ENCENAÇÃO COMO INTERMEDIACÃO

Com seu caráter lúdico, participativo, identificador, relaxante e divertido, a encenação convida e estimula o pensamento, traz de volta o prazer de se inserir e não de observar à distância determinado assunto-objeto. Sentir-se parte integrante do tema, se observar dentro de um contexto, ter não uma visão, mas uma percepção através de diversos sentidos, de uma determinada coisa são possibilidades que a encenação nos oferece. Mas a encenação não é uma parafernália tecnológica e nem um modismo museológico. A encenação é talvez a mais antiga forma de transmissão de cultura.

A arte de contar histórias é tão antiga quanto a existência humana. Não só no desenvolvimento individual, mas também na história da humanidade, a narrativa está presente, sob formas quase infinitas, fazendo parte de todos os grupos humanos, de todas as classes sociais. Existe, portanto, como um fenômeno universal, em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, como afirma Barthes. (SCHALL, 2005, p.96)

A simples escolha do acervo e sua distribuição dentro de uma exposição provocarão significados variados e diferentes sensações no visitante. Desta forma concordamos com a afirmação da professora Tereza Scheiner (2003): “A experiência mais próxima do museu seria a do teatro, que também atua em todos os sentidos, todas as dimensões” Porém mais que isso, a encenação pode ser uma visita guiada ao museu, um espetáculo de teatro dentro de um museu, um grupo musical, um vídeo, um diorama, uma maquete, um esqueleto de dinossauro em posição de ataque ou até a própria exposição. A encenação é a arte de manipular a emoção e portanto necessária ao museu. O museu é um espaço para relacionamento com os objetos, uma forma de encenação onde o “ator” é o objeto; este relacionamento não pode ser apenas a contextualização histórica, mas deve ultrapassar os limites do conteúdo deve se despertar o prazer de aprender, despertar uma sensação motivadora.

A exposição é (ou busca ser) naturalmente motivadora. De fato, a exposição é a principal instância de mediação dos museus, nela podem e vêm sendo utilizados diversos recursos também utilizados na encenação: músicas, luzes, cores, composições cenográficas, dioramas e todos os dispositivos tecnológicos existentes no intuito de criar uma interação entre visitante e objeto, ou de reproduzir o contexto de origem ou de

utilização do objeto original. Tratam-se então de experiências emocionais e sensoriais, experiências personalíssimas. Porém é evidente que a encenação não pode existir sem conteúdo, ao contrário, ela tem que estar a serviço do conteúdo, ela é uma ferramenta de aproximação do sujeito com o conteúdo, do visitante com o acervo, mas ela não deve ser mais importante que o próprio acervo. A função da encenação é servir ao museu e não o contrário, a encenação no museu deve ser vista como meio e jamais como fim.

7.2 O DIORAMA

Dioramas têm grande capacidade comunicativa e frequentemente, atraem muito mais o visitante do que outras partes da exposição. (ASENSIO, 1986, p. 81). Por que esse efeito? Porque o diorama nos transporta para outro contexto, outra realidade que não a nossa. Este transporte no caso do diorama ainda é feito de forma tímida, um cenário tridimensional, um similar de uma realidade, mas ainda assim, visto de fora, observamos a cena como numa máquina do tempo, embora presos ao nosso tempo atual. Entretanto, com pouco esforço assumimos essa máquina do tempo como “real”. O jogo lúdico nos permite desconectar do artifício (diorama) e nos conectar com o que ele representa e apresenta. O diorama nos apresenta uma nova realidade de forma lúdica, é preciso “assumir” que aquela é uma, ou melhor é “a realidade”, sob pena de não se obter prazer na observação.

De fato, qualquer análise mais racional de um diorama trará à tona o pastiche que o próprio diorama é. O cenário falso de uma realidade imaginada. Mas é a relação lúdica que torna os dioramas tão agradáveis. Quem acompanha uma criança ao museu não pode deixar de notar o brilho dos olhos desta ao contemplar um belo diorama. Isto acontece porque as crianças estão mais treinadas para a visão poética, a visão não racional daquilo que se lhes apresenta. Do mesmo modo as crianças se transportam mais facilmente para o campo do faz de conta e estão sempre mais disponíveis para brincar nesse sentido.

O diorama é uma forma de encenação, é quase uma cena de teatro recortada de seu contexto e re-contextualizada no próprio diorama. Não há nada mais semelhante a

um diorama de museu que uma encenação teatral, aliás, o diorama de *Daguerre*¹⁹ surge como uma espécie de teatro. Um teatro de curiosidade é verdade, mas um local com platéia e cenário.

O diorama de museu também é um cenário, também tem uma platéia e também tem um ator (aquele que está em ação). A única coisa que não ocorre é o movimento (embora as tecnologias atuais estejam mudando esta premissa), mas a ação está ali representada. A limitação do movimento no diorama se dá em função da impossibilidade do ator estar vivo. Um animal não repetirá uma seqüência dramática para entreter um público, e é isso que o diorama quer. O diorama é o fim da seqüência dramática, a ação significativa.

Trazendo o diorama para o teatro teremos que o diorama é Édipo Rei paralisado vazando os próprios olhos, é Hamlet segurando o crânio do pai. O diorama conta o todo através da parte, e é aí que entra a imaginação. Como um estímulo à imaginação o diorama se torna especial. Assim embora não tenha movimento, o diorama como representação da vida animal será imbatível.

7.3 O VÍDEO

O vídeo é atualmente um recurso muito usado nos museus. Em um vídeo de animais selvagens somos testemunhas de fatos reais. Como vimos anteriormente, o documentário também é uma espécie de dramatização. O câmara apertou o botão e os animais agiram de acordo com seus instintos; o filme pode capturar uma cena rara, é o mérito de uma equipe que se dedica pacientemente a esperar que algo aconteça, existe até o mérito da sorte. A natureza por vezes é emocionante, a escolha da música, a edição de imagens, tudo isso faz parte de uma sensibilidade artística. Mas como abordar em vídeo um acontecimento no passado? É aí que a dramatização se torna fundamental.

¹⁹ A primeira definição do termo diorama se refere ao experimento teatral inventado por *Louis Jaques Mendé Daguerre*. *Daguerre* pintava paisagens de ambos os lados de telas de grandes dimensões, feitas de tecido bastante transparente. Ao expor essas telas perante o público, movia um grande espelho (escondido) acima da tela, redirigindo a luz vinda do exterior (por uma janela). Esse deslocamento permitia, à vista do público, mutações de panoramas que a todos assombrava. O diorama de *Daguerre* acabou em 1839, destruído pelo fogo.

A dramatização, principalmente devido à utilização do vídeo, se tornou um recurso muito utilizado nos museus atualmente. A dramatização é uma eficiente forma de nos remeter a acontecimentos passados e nos transportando para a nossa história.

7.4 O JOGO

Brincar também é considerado essencial para o desenvolvimento da criatividade, competência intelectual e estabilidade emocional, está associado com o desenvolvimento geral e amadurecimento do indivíduo. Requisitos básicos do processo de aprendizagem são proporcionados em situações lúdicas: estimulação, atitude interessada, concentração e motivação. (STUDART, 2005, p. 68)

Ora, estimulação, atitude interessada, concentração e motivação é exatamente o que precisamos quando falamos de interface museu visitante. É uma forma de trazer à tona estas qualidades, estes sentimentos, é através do jogo. “Educadores e psicólogos defendem a visão de que experiências sensoriais advindas de jogos são a base do desenvolvimento intelectual” (TIZARD, 1977, p. 202).

Encenação é jogo, jogo sério, jogo cômico, jogo de faz de conta. Acreditamos que Fernanda Montenegro é Fedra, e ela se esforça para nos entregar a Fedra mais pungente que já existiu. O termo é *suspension of disbelief*. Convencionamos que o teatro é a casa de Fedra, o cenário é seu quarto, Fernanda Montenegro é Fedra e, envolvidos no jogo, nos entregamos inclusive ao choro ao vivenciar aquela tragédia tão humana e possível. Ao final, com o aplauso nossa vida se modificou, o drama acabou, o sofrimento não é mais nosso e nem de Fernanda Montenegro, é de Fedra, que sem o jogo, volta a ser apenas papel escrito. Aprendemos, mas não sofremos de verdade e estamos protegidos da tragédia que se abateu sobre Fedra. O espectador pode identificar-se com o personagem, vivenciando o gozo de sentir-se herói e experimentando as emoções desse papel com a segurança de que se trata apenas de uma ficção e, portanto, sem ameaças reais. Como enfatiza Freud, nessa situação o indivíduo pode abandonar-se, sem culpa ou vergonha, a seus impulsos coartados, como a demanda de liberdade, e pode deixar-se levar para onde seus desejos querem, enquanto a cena da vida é representada no cenário ficcional (SCHALL, 2005, p. 10).

A empatia com o personagem que vivencia e constrói o conhecimento pode estimular o espectador a buscar uma relação ativa com o mundo que o cerca. Buscando ele também, a exemplo do personagem, construir conhecimento e tomar atitudes.

Colocando-se no lugar do personagem, o espectador, de certa maneira, age como o ator, atuando em personagem que não é sua personalidade real. O ator em cena é outro, assim como o espectador ao presenciar a cena é outro. Ambos, ator e espectador, estão à sua maneira sendo outra pessoa (personagem), dentro de um jogo de faz-de-conta onde ambos aceitaram as regras. Um jogo, do francês jouer (jogar) do inglês play (jogar/brincar), ambos sinônimos de atuação teatral em português. Um jogo lúdico e prazeroso, uma brincadeira.

Mas não se trata somente de jogo de faz de conta, ou de transmutação pessoal, não é apenas viver outra pessoa, mas promover as idéias desta pessoa que se está vivendo, e mais importante que isso, promover o caminho trilhado por essa pessoa e difundir o resultado que aquela conduta gerou. “Entender o entretenimento promovido pelos meios de comunicação como mera forma de divertimento é ignorar que o divertimento e a brincadeira transmitem conceitos, idéias, mensagens, consolidam formas de pensar, ideologias e hábitos” (SIQUEIRA, 2005, p. 23)

Como não existe entretenimento vazio de conteúdos, de valores, de idéias, é grande equívoco pensar que as crianças, ao assistir à TV, ao jogar videogame ou até mesmo ao praticar esportes, estejam apenas brincando. Estão – Como os adultos – em constante processo de socialização, de formação, aprendendo, captando, introjetando elementos da cultura na qual estão inseridas. (SIQUEIRA, 2005, p. 30)

8 TÉCNICAS DE TEATRO E SUAS APLICAÇÕES NA EXPOSIÇÃO

8.1 UMA ABORDAGEM ARTÍSTICA

Na primeira parte de nosso trabalho, abordamos as semelhanças entre a arte, em especial o teatro, e a encenação, destacando que existem muitos pontos em comum entre as duas manifestações. Concluimos que embora não seja necessário, não há impedimento àqueles que trabalham em museu, especialmente os que trabalham em exposição, de adotarem uma postura artística em relação ao seu trabalho.

Concluimos também que o trabalho artístico não é um trabalho de obrigação de resultado, e sim um trabalho de tentativa e empenho. Não é o artista que vai determinar se sua arte é boa ou ruim, válida ou não. Tais avaliações estão além de seu controle. Poderíamos até dizer que o artista que procura reconhecimento de uma pessoa ou grupo, já tem em si uma contaminação em sua arte. Portanto ao artista cabe se assumir artista e fazer arte, seja ela na tela, no teatro, na exposição.

Após notarmos que a abordagem artística da exposição tem muitas semelhanças com o teatro, pretendemos mostrar algumas técnicas de direção que podem ser adaptadas à exposição. Evidentemente não vamos esgotar as técnicas nem mesmo utilizar todas as ferramentas disponíveis já que elas são inumeráveis.

Poderíamos abrir então duas linhas de discussão. Uma seria a desnecessidade da técnica em um trabalho absolutamente artístico, onde a emoção teria supremacia diante da razão. Este argumento não pode prosperar; a necessidade da técnica está presente sempre, é preciso dominar a pincelada para produzir a tela emocionante. Não pretendemos fazer aqui um manual, um guia, mas apenas mostrar semelhanças entre o conhecimento técnico em direção de teatro e sua aplicabilidade na exposição.

A outra discussão possível seria em relação à utilidade de tal material diante de uma abordagem não artística da exposição museológica. Nossa resposta também é semelhante a anterior: o domínio da técnica não é necessário apenas para o artista, mas também para o não artista. Pintor, fotógrafo, desenhista publicitário, todos eles deveriam ter noções de nós composição, de cor e de outros atributos utilizados em suas artes e ofícios.

Por fim, vale lembrar que não propomos aqui o domínio absoluto da técnica, mas como já dissemos: aspectos técnicos usados em direção de teatro que podem ter

grande serventia na exposição museológica. O domínio da técnica, se é que é possível, só virá através de treino, aprofundamento no estudo, experimentação e talento. Enfim para artistas ou não artistas, o material que se segue é válido por trazer ferramentas de direção teatral que podem ser utilizadas na exposição. Vamos a elas:

8.2 A PLANTA BAIXA

A planta baixa é velha conhecida daqueles que trabalham com exposição. Não é nossa intenção trazer-la aqui como uma novidade do teatro para a museologia, ao contrário, a utilização da planta baixa é apenas mais uma das conexões existentes entre teatro e expografia. A idéia desta parte do trabalho é salientar algumas idéias, que são compartilhadas pelo teatro e pela expografia. Porém nós as enfocamos sob o ponto de vista da encenação teatral; procuramos trazer o ponto de vista do fazer teatral para certos conceitos que também são usados na exposição. Vamos mostrar aqui, algumas de suas funções no teatro e veremos se essas funções podem ser úteis na exposição.

No teatro, a planta baixa de cenário determinará a posição e distribuição dos móveis e objetos de cena. A disposição destes objetos naturalmente terá grande influência na relação entre os atores e na conseqüente compreensão do público. A boa disposição de objetos aumenta as possibilidades de posicionamento dos atores entre si e entre os objetos. Observemos as imagens abaixo (FIG. 12) onde distribuimos em um palco um sofá e uma mesa.

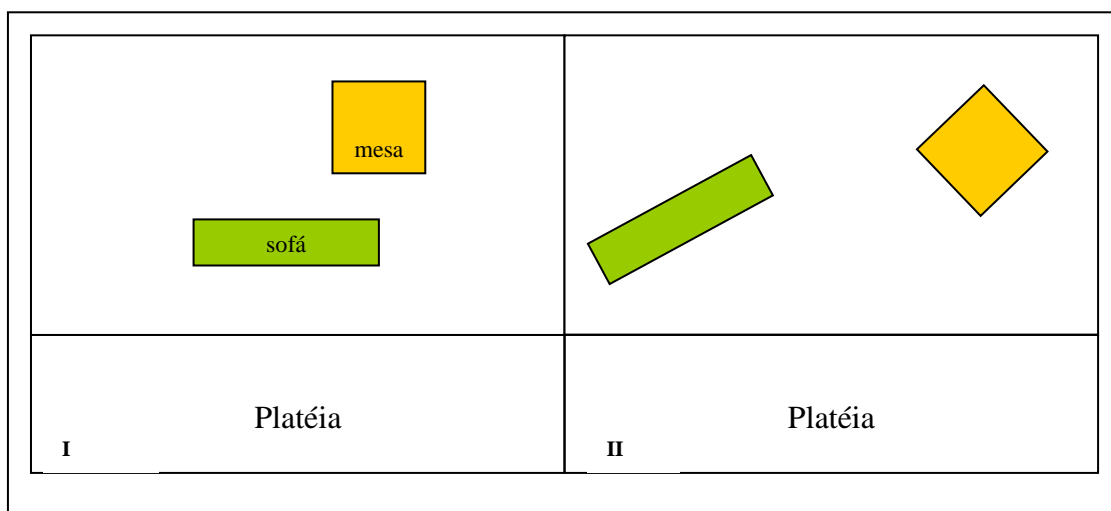


FIGURA 12 - Disposição do mobiliário no cenário.

Não é difícil notar que a imagem II apresenta uma disposição mais favorável e mais convencional de teatro. Podemos observar que a imagem I divide a área em duas subáreas distintas, mesa e sofá. Quem está no sofá não pode se comunicar com quem está na mesa, exceto virando-se de costas, da mesma forma, se o sofá estiver ocupado, quem o estiver ocupando, bloqueia qualquer tentativa de cena a mesa.

Na imagem II, podemos observar que embora existam as subáreas, elas tem mais permeabilidade entre si, duas cenas podem ocorrer simultaneamente na mesa e no sofá e é possível que alguém sentado no sofá se comunique com alguém à mesa, e vice-versa, sem esforços.

Outro fator determinado através da planta baixa são entradas e saídas. Uma entrada no fundo do palco revela à platéia quem entrou embora não revele ao personagem em cena. É uma entrada pobre no teatro convencional, pois obriga o ator "B" a se deslocar até o personagem "A" que já está em cena e se posicionar lateralmente a ele. Ou então obrigará o ator "A" a se virar de costas. A entrada e saída pela lateral é por isso mais utilizada, pois permite maior dinamismo e velocidade às entradas e saídas. A colocação de um obstáculo diante da entrada pode servir também para desdobrar uma entrada em duas e para obrigar uma trajetória.

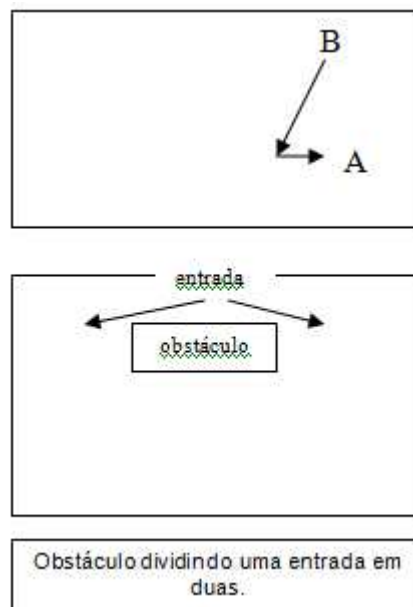


FIGURA 13 - Obstáculos dividindo uma Entrada em duas no palco.

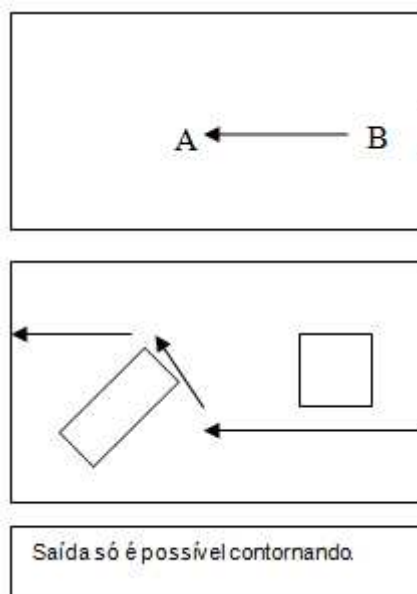


FIGURA 14 - Saída só é possível contornando o palco

Estes são apenas alguns exemplos da importância da planta baixa na direção de teatro. Na exposição podemos observar aspectos semelhantes apenas considerando que nosso público não estará sentado na platéia, mas circulando pelo palco. Como vimos, através da distribuição de objetos podemos conduzir a trajetória do público dentro de nosso espetáculo esta condução pode ser feita com obstáculos físicos, mas há que se levar em consideração a fluidez da exposição. O que o visitante observa deve despertá-lo a vontade de prosseguir por aquele caminho, e não de voltar por ele. A condução física deve auxiliar, mas nunca ser o principal instrumento utilizado. A planta baixa então pode ser de grande ajuda ao profissional de exposição fazendo-o definir as trajetórias e relações possíveis entre o visitante e o objeto e ajudá-lo na escolha do posicionamento do objeto em relação ao espaço. E de fato uma planta baixa é fundamental na idealização de uma exposição, um dos instrumentos principais da expografia. Em ambos (exposição e teatro) a planta baixa pretende determinar, ou prever, uma relação do indivíduo com o objeto. A diferença é que no teatro o homem também estaria em exposição. Este ponto de vista que prioriza o humano, usado no teatro, pode ser em algum momento também usado na exposição.

8.3 COMPOSIÇÃO

Também não é um termo novo para a exposição, a composição no teatro diz respeito à arrumação, a posição dos atores na planta baixa. Esta posição sempre terá uma carga dramática mais significativa.

Ao observarmos uma peça de teatro temos a impressão que os atores estão sempre em movimento, entretanto isso não é verdade. Se pudéssemos suprimir todo som, todas as falas e mantivéssemos a sala em silêncio, veríamos uma sucessão de deslocamentos e paradas e, mesmo sem som, teríamos um interessante espetáculo dramático, tal como o cinema mudo que contava uma história com poucos cartões.

Composição em teatro refere-se a relações estáticas. Um ator de costas para o outro, um ator de frente para o outro, as mesmas posições e diferentes afastamentos, um ator sozinho no palco. Tudo isso vai provocar um sentimento em quem assiste.

Não será diferente na exposição. O posicionamento dos objetos provocará diferentes sentimentos em quem observa. Um objeto diferente em meio a diversos objetos iguais chamará atenção. Um objeto grande colocado próximo a um pequeno, um objeto brilhante em relação a um opaco, um objeto afastado, ou um objeto próximo, são infinitas as possibilidades de composição e são infinitas as sensações que podem provocar.

Além da relação entre objetos, temos também a relação entre nichos de exposição que não deixam de ser macro-objetos em relação à sala de exposições. Existem livros de pintura que tratam exclusivamente de composição. A composição por se tratar de uma relação estática é melhor estudada na pintura, na escultura e na expografia do que no teatro, mas é sem dúvida parte importante das artes cênicas e talvez, por sua característica estática, seja mesmo mais importante na exposição do que no próprio teatro, mas é um elo de conexão que não pode ser desprezado.

8.4 PICTURIZAÇÃO

Falamos de arte estática, e embora o teatro tenha muito movimento, vamos nos aprofundar ainda mais na estática, vamos encontrar no teatro a técnica chamada de picturização. Trata-se da mistura da composição, gesto e interação com objetos de forma estática. Diferente da composição, que trata apenas da relação de posições entre

os atores, a picturização envolve o gesto, o olhar, o detalhe. A picturização é a foto, a cena completa e parada, como uma pintura, uma foto. A picturização é no teatro o ápice de uma cena dramática. A espada transpassada no peito, o punhal erguido, a caveira na mão de Hamlet, a picturização é o momento eternizado, a foto. Na exposição a picturização será o ângulo, a posição principal de onde se vê e se percebe o objeto, a composição pura não obterá resultado se não considerar de onde se olha, como se olha.

8.5 ILUMINAÇÃO

O olho humano é viciado em luz. Em um ambiente totalmente escuro o olho humano procurará a mínima fonte de luz. Na escolha entre um objeto iluminado e um objeto não iluminado o olho humano não hesitará em buscar a luz.

A luz surge no teatro com a função primordial de nos permitir ver os atores. Não deve ser muito diferente do surgimento da utilização da luz na iluminação, ou seja, permitir que vejamos o objeto. Com o desenvolvimento tecnológico das lâmpadas e refletores, a luz deixou de ter uma função meramente de permitir a visão, mas passou a fazer parte integrante do espetáculo, influenciando a percepção que se tem da cena.

Na exposição não é diferente. A utilização de cores e diferentes focos vão mudar sensivelmente o modo de percepção. A iluminação graças às suas infinitas possibilidades é um campo vastíssimo de estudo para a exposição museológica. Podemos dizer seguramente que é um campo estimulante de pesquisa. O início de um estudo de iluminação deve obrigatoriamente passar pelo estudo da colorimetria que é o estudo da mensuração das cores e análise de sua composição.

O olho humano normal tem apenas três tipos de receptores, chamados cones. Os cones respondem à larguras de ondas específicas das cores vermelha, verde e azul. Embora a sensibilidade máxima dos cones não se produza exatamente nessas três frequências de cores, essas cores são consideradas as cores primárias em fontes de luz (sistema RGB), porque cada uma delas pode estimular os cones de forma praticamente independente, proporcionando uma ampla gama de cores. As cores seriam geradas pelas misturas destas três cores.

A colorimetria avaliará também os seguintes atributos: tom, saturação e intensidade. O tom é fisicamente o intervalo de longitude de onda entre o qual se pode inscrever uma determinada cor. Na prática, é a característica que faz com que se possa

reconhecer uma cor como sendo vermelha, uma outra como sendo azul, e assim por diante.

A saturação de uma cor é o seu grau de pureza. Uma cor é tanto mais saturada quanto menor for o seu conteúdo de branco ou cinza. A intensidade, ou luminosidade de uma cor é a característica que faz com que ela apareça mais clara do que uma outra, independente da sua saturação. (Backhaus, Kliegl & Werner « Color vision, perspectives from different disciplines » (De Gruyter, 1998), pp.115-116, section 5.5.)

Também não podemos deixar de avaliar os aspectos culturais e psicológicos das cores, o vermelho culturalmente está associado a sangue, ao comunismo, à paixão, à nobreza, o preto é uma cor associada ao luto, o branco à paz, alguns estudos psicológicos na sociedade ocidental determinam significados a determinadas cores:

- ❖ **Vermelho:** paixão, força, energia, amor, liderança, masculinidade, alegria (China), perigo, fogo, raiva, revolução, "pare".
- ❖ **Azul:** harmonia, confiança, conservadorismo, austeridade, monotonia, dependência, tecnologia, liberdade.
- ❖ **Verde:** natureza, primavera, fertilidade, juventude, desenvolvimento, riqueza, dinheiro (dólares), boa sorte, ciúmes, ganância, esperança;
- ❖ **Amarelo:** velocidade, concentração, timismo, alegria, felicidade, idealismo, riqueza (ouro), fraqueza, dinheiro.

Dentro de um conceito ainda psicológico encontraremos as chamadas cores quentes e cores frias. Quando falamos em luz quente ou fria, não estamos nos referindo ao calor físico da lâmpada, e sim à tonalidade de cor que ela apresenta ao ambiente. Luz com tonalidade de cor mais suave torna-se mais aconchegante e relaxante, luz mais clara mais estimulante. A temperatura de cor é uma analogia entre a cor da luz emitida por um corpo negro aquecido até a temperatura especificada em Kelvin e a cor que estamos comparando. A temperatura de cor expressa a aparência de cor da luz emitida pela fonte de luz. A sua unidade de medida é o Kelvin (K). Quanto mais alta a temperatura de cor, mais clara é a tonalidade de cor da luz.

Assim, se observarmos o círculo de cores (FIG. 14) notaremos que o ciano - um azul mais - claro será considerado uma cor fria, enquanto o vermelho e o laranja são cores quentes. Assim um objeto iluminado de ciano aparentará estar mais frio que um

objeto iluminado de laranja. É desnecessário enfatizar a importância e a influência da cor na iluminação de uma exposição.

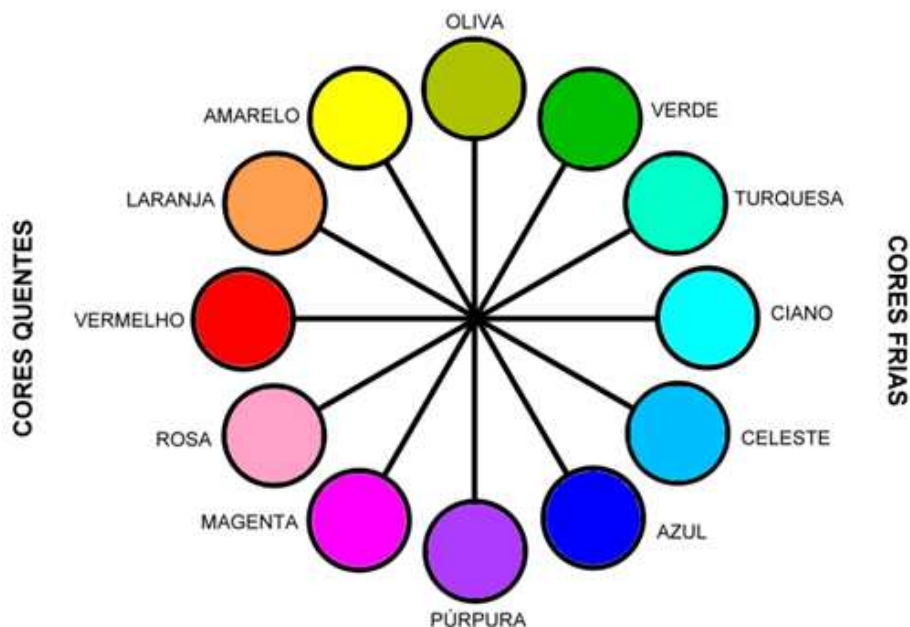


FIGURA 15 – Círculo de cores.
Fonte: Giovanni, 2009²⁰.

8.6 ESCOLHA DO SET E CENÁRIO

O cenário é no teatro o principal elemento de ambientação, não apenas uma ambientação naturalista, uma reprodução de um espaço, mas uma ambientação que provoque no espectador uma leitura, uma resposta. Seja um cenário pintado, ou uma arquitetura elaborada, o cenário modifica uma mesma peça e certamente em uma exposição influenciará bastante a percepção do objeto.

²⁰ Disponível em: < http://www.giovani.com.br/imagem/imagem_clip_image001.jpg >. Acesso em: 20 set. 2008.



FIGURA 16 - Quatro propostas de cenário para o Tartuffe de Molière. 1 e 2 William Temple Davis-Denver University, 3 Richard Finkelstein-Denver University, 4 Christopher Noble- Dallas University.

Fonte: fotomontagem²¹ da autora, 2008.

²¹ Fotomontagem da autora. Disponível em: < <http://www.rfdesigns.org/>>. Acesso 1 abr. 2008.

Na exposição podemos considerar cenário toda a área de exposição, então cabe ao expositor decidir tudo: o tamanho da sala, sua forma, seu revestimento, seus acessos, sua cor, se serão montados praticáveis, se o piso terá diversos níveis, enfim, todos os detalhes do local onde será feita a exposição. Conjuntamente com a composição que já vimos anteriormente, o cenário, determinará o ambiente, que poderá ou não ser incrementado com a luz, e os efeitos sonoros.

8.7 EFEITOS SONOROS

Objetos de tribos ribeirinhas, gamelas, potes, facas, pequenos utensílios de uso cotidiano, as paredes forradas de folhas reais, verdes, cheiro de terra molhada (ver olfato) ao fundo... ouve-se o murmúrio das águas do rio escorrendo, nos ambientando sem dúvida na localidade em que os objetos expostos eram utilizados. Efeitos sonoros são ruídos, chuva, trânsito, mar, vento, fenômenos naturais ou artificiais que remetem a uma memória conhecida ou que ajudem a induzir um estado de espírito. A exploração de efeitos sonoros enriquecerão a exposição.

Dentro do campo dos efeitos sonoros, isto é, explorando as respostas auditivas, não há sombra de dúvida de que a música seja um potente instrumento de indução a uma resposta afetiva. O ritmo, a melodia desde sempre foram utilizados como ferramentas que nos atingem sensivelmente. Hinos, trompas, marchas, a música é talvez a forma de comunicação não verbal mais antiga do mundo, por isso não pode ser deixada de lado no campo da exposição.

8.8 OLFATO

O odor é um recurso ainda pouco explorado no teatro, talvez por ser um sentido pouco privilegiado dos seres humanos e ainda por ter sido o olfato maltratado nas grandes cidades em função da poluição e de uma vida isolada em salas com ar condicionado. Certamente um silvícola isolado na floresta deve ter um olfato mais sensível e mais apurado que o nosso olfato metropolitano.

Nada impede e talvez na exposição a experiência olfativa seja mais rica que no teatro, em função do tempo de visitação, do nível de concentração e a possibilidade de deslocamento do visitante, alternando assim os cheiros com mais facilidade que um

espectador sentado em um teatro. Cremos que a exposição conforme o caso poderá explorar as reações olfativas com melhores resultados que os conseguidos no teatro.

CONCLUSÃO

Em doze de janeiro de 2007 o jornal Washington Post fez uma proposta inusitada; pediu a Joshua Bell, virtuose do violino, e este aceitou, que tocasse seu violino Stradivarius, avaliado em 3,5 milhões de dólares, numa estação de metrô em Washington. Após uma hora de concerto ninguém se deteve para apreciar o violinista que lota teatros de seiscentos lugares com ingressos de no mínimo cem dólares. Exposto como artista de rua Joshua Bell atraiu poucos olhares e faturou apenas trinta e dois dólares após uma hora de trabalho.

Fora de contexto e sem explicação, exposto de maneira errada Joshua Bell passou despercebido pelo público. Se colocassem uma tela de Miró em um desses restaurantes em que os quadros tem etiquetas de preço a R\$ 200,00. Talvez também a tela passasse despercebida. Quem sabe um ou outro conhecedor dissesse que se parece com um Miró, mas ninguém se importaria muito.

Bell deixou de ser um artista ou a tela de Miró deixou de ser arte? Evidente que não, apenas foram expostas de forma propositalmente equivocada. Sem um aparato, um palco, uma iluminação, uma direção para sua performance, ainda que feita por ele mesmo, Joshua Bell não perde seu talento, mas não consegue atingir as pessoas como costuma fazer, não deixa de ser arte, mas esta arte ainda está incompleta. Seria incorreto afirmar que a arte de Joshua Bell só atinge sua plenitude quando exposta da maneira correta? E quem expõe não seria então um pouco artista?

Quem decide qual tela, qual posição, qual luz, deverá incidir sobre determinada coleção, não está realizando um trabalho complementar? Um trabalho de valorização à percepção de uma obra? Quem atribui valor, atribui significado e atribui um discurso a um determinado objeto, fazendo com que aquele objeto passe a ter importância na sociedade, não estaria fazendo o papel de artista?

Como numa obra teatral, onde diversos artistas contribuem para um resultado, o museólogo não tem consigo o poder de modificar o objeto através de suas escolhas? Cremos que sim, o museólogo tem instrumental artístico, recursos variados, som, luz, espacialização, cenário, poder de decisão. Só falta a ele reconhecer a si mesmo como artista e ousar, como fizeram os artistas de teatro.

DECLARANDO-SE UM ARTISTA

Nos dias de hoje é difícil determinar quem é artista e quem não é, grande parte dos artistas que conhecemos são artistas simplesmente porque se declararam assim. Se perguntarmos a um jovem fotógrafo, recém saído da faculdade, com pouco mais de dois anos de experiência em fotografia, se ele é um artista, ele provavelmente responderá que sim (e pode ser que seja mesmo). Se fizermos a mesma pergunta ao fotógrafo J.R. Duran, famoso por seus ensaios na publicidade e nas revistas masculinas, ele provavelmente dirá o mesmo, que é um artista. E ainda, se perguntarmos ao fotógrafo Sebastião Salgado se ele é um artista, a resposta também será positiva. Todos são fotógrafos, todos são artistas, embora apresentem trabalhos diferentes. Ao contrário do fotógrafo de documentos, que talvez encare seu ofício como algo simplesmente técnico, esses profissionais da foto encaram seus trabalhos como arte. É possível que o tempo venha a dizer se eles foram artistas relevantes, medíocres ou se nem mesmo foram artistas, mas esse reconhecimento não importa para o nosso estudo.

O que importa é uma atitude artística, a questão do talento não é importante em um primeiro momento, pois o talento é reconhecido ou não através de diferentes prismas. Cremos que o museólogo pode se declarar artista. Ele pode achar que o que ele faz é arte, ele pode encarar seu trabalho como uma função artística, e não meramente técnica.

Existem artistas que fazem trabalhos técnicos, alguém pode reproduzir uma imagem com perfeição, e podemos considerar puramente técnica aquela reprodução. No entanto, não é porque se realiza um trabalho técnico que se deixa de ser artista, não é o domínio da técnica que impede a arte. Um museólogo domina a técnica, pode fazer um trabalho meramente técnico, ou um trabalho artístico.

E é justamente nesse ponto que surge nosso posicionamento, a exposição é essencialmente arte, é encenação. Ao compararmos uma peça de teatro com uma exposição, encontraremos mais semelhanças que diferenças. Uma peça mais vinculada a um discurso é bem parecida com uma exposição dentro do museu vinculada a um discurso. Enquanto uma exposição menos vinculada a um discurso estará mais próxima a um teatro atual.

A cena quer dizer alguma coisa, visa ser compreendida. Logo este é um teatro mais tradicional, que tal e qual uma exposição mais tradicional, procura seguir um

discurso. As coisas foram colocadas ali e pensadas para serem compreendidas de uma maneira, para que se tenha uma leitura direta, objetiva, não subjetiva, para se extrair um significado preciso. E o diretor nesse caso, tem um papel semelhante à quem organiza uma exposição. O trabalho do museólogo pode ou não ser arte, dependendo da abordagem. Ao adotar uma abordagem artística este museólogo agirá como um diretor de teatro, um encenador.

REFERÊNCIAS

ANCIENT Greek Theater. *Partes de um teatro grego*. Formato JPEG. Disponível em: <<http://academic.reed.edu/humanities/110Tech/Theater.html#staging>>. Acesso em: 10 out. 2008.

ANDY IN NYC. *David Blaine do Times Square*. Formato JPEG. Altura: 158 pixels. Largura: 240 pixels. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/andyinnyc/302952098/>>. Acesso em: 15 set. 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.

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

_____. *Ouvres Completes I* Paris: Galimard, 1984.

_____. *Van Gogh – O Suicida da sociedade*, Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

ASENSIO. *Siguen siendo los dioramas una alternativa efectiva de montage?* Revista de Museologia. Asociacion Española de Museólogos n.8, pp 12-23, 1986. IN: Marandino, Martha. Martins, Luciana Conrado. O pequeno cientista amador. Um dia no museu: A ação educativa através de uma visita.

BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes Editora. 1998.

BARTOLOMÉ, Murillo. *Meninas vendendo frutas*. Formato JPEG. Disponível em: <http://curente.artline.ro/module.php?module=detaliu_lucrare_curent&lucrare_id=709464&l=1>. Acesso em: 3 set. 2008.

BELLAIGUE, Mathilde; NONAS, Richard. *Museologia e arte*, ICOFOM LAM, 1996.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo, o último instantâneo da inteligência européia. In: *Obras escolhidas I*, São Paulo, Brasiliense. 1985.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira. 1991.

BRAGA, Maria do Rosário de Assunção. *Relações entre arte e ciência em museus e centros de ciência*. Dissertação de Pós Graduação em História das Ciências, FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego Origem e Evolução*. São Paulo: Ars Poética, 1992.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi da. *Medusa*. Formato JPEG. Altura: 633 pixels. Largura: 650 pixels. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/0/00/Medusa_by_Caravaggio.jpg>. Acesso em: 8 maio 2008.

CAZELLI, Sibebe; GOUVÊA, Guaracira; FRANCO, Creso; SOUSA, C. N. Padrões de interação e aprendizagem compartilhada na exposição laboratório de astronomia. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, Brasília, v.78, n.188/189/90, p.413-471, 1997.

CAZELLI, Sibeles; QUEIROZ, Glória; ALVES, Fátima; FALCÃO, Douglas; VALENTE, Maria Esther; GOUVÊA, Guaracira; COLINVAUX, Dominique. *Tendências pedagógicas das exposições de um museu de ciência*. In: II Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências - ENPEC, 1999, Valinhos - São Paulo. CD-ROM do II ENPEC, 1999.

CAZELLI, Sibeles; MARANDINO, Martha; STUDART, Denise. Educação e comunicação em museus de ciência: aspectos históricos, pesquisa e prática. In: GOUVÊA G.; MARANDINO, M.; LEAL, M. C. (Orgs.). *Educação e museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência*. Rio de Janeiro: Access, 2003, p.83 -106

DAVID, JacquesLouis. *A morte de Marat*. Formato JPEG. Altura. 165 cm. Largura: 128 cm. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Imagem:Jacques-Louis_David_002.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2008.

_____. *Napoleão Bonaparte cruzando os Alpes*. Formato JPEG. Altura: 271 cm. Largura: 232 cm. Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d2/Jacques-Louis_David_007.jpg/300px-Jacques-Louis_David_007.jpg>. Acesso em: 5 jan. 2008.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Vol. 1*. Introdução: Rizoma, São Paulo, Editora 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; FREITAS, Verlaine; KANGUSSU, Imaculada. *Kátharsis: Reflexos de um conceito estético*. Belo Horizonte, C/Arte, 2002.

ESSLIN, Martin. Artaud. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Uma Anatomia do Drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

FINKELSTEIN, Richard, *Quatro propostas de cenário para o tartuffo de Moliere*. Formato JPEG. Fotomontagem da autora. Disponível em: <<http://www.rfdesigns.org/>>. Acesso em: 1 abr. 2008.

FIOCRUZ. *História Ciências Saúde: Manguinhos V.1*, Rio de Janeiro, Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança, um reencontro com a pedagogia do oprimido*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1997.

GALENO, Alex. *Antonin Artaud: a Revolta de um Anjo Terrível*. Porto Alegre: Sulina Editora, 2005.

GOMBRIGH, Ernst H. *A História da arte*. São Paulo: LTC. Editora, 2000.

GORGAS, Mônica Risnicoff. *Museologia y arte* ICOFOM LAM, 1996.

GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; LEAL, Maria Cristina. *Educação e Museu: A Construção Social do Caráter*; Rio de Janeiro: Access, 2003.

GREGOROVA, Anna. *Museology: Science or just practical museum work?*. *MuWop Museological Working Papers*. n.1, p.19-21. Stockholm, 1980.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Crítica de Teatro*. Tribuna de Santos 27 mar. 1993.

- ICOM. *Development of the Museum Definition according to ICOM Statutes (1946 - 2001)*. Disponível em: <http://icom.museophile.org/hist_def_eng.html>. Acesso em: 15 out. 2008.
- KANDINSKY, Wassily. *Moscovo I*. Formato JPEG. Altura: 51.5cm. Largura: 49.5cm. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/K/kandinsky/kandinsky29.html>>. Acesso em: 17 ago. 2008.
- LESKY, Albin. *A tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. O futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 1993.
- LOPES, Thelma. *Luz, Arte, Ciência...Ação!* FIOCRUZ, Rio de Janeiro, 2005.
- MARANDINO, Martha; MARTINS, Luciana Conrado. *O pequeno cientista amador. Um dia no museu: A ação educativa através de uma visita*. 2005.
- MARTINS Marcelo H. *Museologia com Arte: Uma ponte entre o homem e o "fazer artístico"*. ICOFOM LAM, 1996.
- MATTOS, Rita de Cássia. *Museologia e Arte*. ICOFOM LAM, 1996.
- MIRO, Joan. *Constelação: despertando ao amanhecer*. Formato JPEG. Altura: 46 cm. Largura: 38 cm. Disponível em: <<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1208>>. Acesso em: 10 out. 2008.
- OLINTO, Luisa. *Rodrigo Matheus*. Formato JPEG. 2008. Arquivo pessoal.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*; São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIENEMAN, Jan Willem. *A batalha de Waterloo*. Disponível em: <http://www.rijksmuseum.nl/aria/aria_assets/SK-A-1115?lang=en>. Acesso em: 14 fev. 2008.
- RIZZI, Christina; CURY, Marília Xavier. *Museu, Museologia e Arte*. ICOFOM LAM, 1996.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- ROUBINE, Jean Jacques. *Introdução as grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- ROYER, L. *Vercingétorix lança suas armas aos pés de César*. Formato JPEG. Disponível em: <<http://www.romanempire.net/romepage/images/ArtGallery/RomeandRomans1/Vercingetorix.jpg>>. Acesso em: 8 maio 2008.
- SCHALL, V. T. *Histórias, jogos e brincadeiras: alternativas lúdicas de divulgação científica para crianças e adolescentes sobre saúde e ambiente: O pequeno cientista amador*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2005.
- SCHEINER, Tereza. *Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos*, Semiosfera - Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, v.4-5, 2003.
- _____. *Museus e Museologia - uma relação científica?*. IN: *Ciências em Museus*. v. 1. n. 1. Belém: CNPq, 1989.

_____. *Apolo e Dionísio no templo das musas: museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro, 1998.

SEPULVEDA, Luciana. *Ciência e Vida Cotidiana: parceria escola e museu*, FIOCRUZ, Rio de Janeiro.

SEPULVEDA, Luciana. *Museu de Ciência Espaço de Formação Continuada*. FIOCRUZ, Rio de Janeiro. 1994.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira . *Superpoderosos, submissos: os cientistas na animação televisiva*. In: Luisa Massarani. (Org.). *O pequeno cientista amador: a divulgação científica e o público infantil*. 1 ed. Rio de Janeiro: Casa da Ciência-UFRJ/ Museu da Vida-Fiocruz/ Vieira & Lent, 2005.

SONTAG, Susan. Abordando Artaud. IN: *Sob o Signo de Saturno*. São Paulo: L&PM. 2.ªed. 1973.

SONTAG, Susan. *Marat/Sade/Artaud*; in: *Contra a interpretação*; Porto Alegre: L&PM. Editora, 1987.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. *Museology: Science or just practical museum work?*. MuWop - *Museological Working Papers n° 02*. Stockholm, 1981.

STUDART, D. C. . *Aparatos Interativos e o Público Infantil em Museus: características e abordagens*. In: Luisa Massarani;. (Org.). *O Pequeno Cientista Amador: a divulgação científica e o público infantil*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent : UFRJ, Casa da Ciência : Fiocruz, 2005.

TIZARD, B. *Play: The Child's Way of Learning?* IN: Tizard, B; Harvey, D (eds). *The Biology of Play*. Spastics International Medical Publications. London: Willian Heinemann Medical Books, 1977.

VALENTE, Maria Esther; CAZELLI, Sibeles; GOUVÊA, Guaracira; MARANDINO, Martha; FALCÃO, Douglas. *Estudo do processo de transposição museográfica em duas exposições do MAST*. In: *III Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências - ENPEC, 2001, Atibaia - São Paulo*. CD-ROM do III ENPEC, 2001

VALENTE, M. E.; CAZELLI, S.; ALVES, F. *Museus, ciência e educação: novos desafios*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, vol. 12 (suplemento), p. 183-203, 2005.

VAN MENSCH, Peter. *Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural*. In: *Boletim ICOFOM/LAM*. 1a. Reunião Anual do ICOFOM/LAM. Ano II, n.4/5, ago 1992.