

O QUE PODEMOS APRENDER EM UM TEATRO SOBRE ARTE CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO INTERDISCIPLINAR DE ENCENAÇÕES PORTUGUESAS DA PEÇA “ARTE” DE YASMINA REZA

ON WHAT WE CAN LEARN IN A THEATRE
ABOUT CONTEMPORARY ART: AN INTERDIS-
CIPLINARY STUDY ON PORTUGUESE ENACT-
MENTS OF THE PLAY “ART” FROM YASMINA
REZA

Leonardo Verde Charréu¹

Juliana Zanini Salbego²

¹ Licenciado em Artes Plásticas (Pintura) pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1990). Mestre em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (1995). Doutor em Belles Arts pela Universitat de Barcelona, Espanha (2004) e Doutor em Ciências da Educação pela Universidade de Évora (2004). Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, da Universidade Federal de

Santa Maria, RS, Brasil. Nesta Universidade atua na Graduação nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós Graduação em Educação na Linha de Pesquisa Educação e Artes.

² Graduação em Comunicação Social Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Santa Maria (2004) e Mestrado em Comunicação Midiática pela UFSM (2008). Tem experiência na área de Comunicação visual, atuando principalmente nos seguintes temas:



Resumo: Pretende-se, neste texto, refletir sobre o que o conhecimento da arte contemporânea pode aprender com o teatro contemporâneo, neste caso, tomando como estudo algumas encenações portuguesas da peça “Arte” da dramaturga francesa Yasmina Reza (1994). A partir de alguns princípios básicos da chamada Pedagogia Cultural, propõe-se um conhecimento das artes visuais conectado com a vida mutante diária que povoa o habitat cultural dos alunos. Sublinha-se a importância desta forma de pedagogia nas escolas atuais tendo em conta que ela considera outras funções no quotidiano docente e, sobretudo, um outro olhar para o que acontece fora da escola.

Palavras Chave: arte contemporânea; pintura, teatro; pedagogia cultural.

Abstract: It is intended, in this text, to reflect on what contemporary art knowledge can learn from contemporary theatre, in this case, taking as study some Portuguese enactments of the play “Art” from the French playwright Yasmina Reza (1994). Starting from some basic principles of the so-called cultural pedagogy, it proposes visual art knowledge connected with the changing daily life, which populates the student’s cultural habitat. It emphasizes the importance of this mode of pedagogy within current schools having in mind that it considers other teacher’s daily functions and, nevertheless, another look to what happens outside the school.

Keywords: Contemporary art; painting, theatre; cultural pedagogy.

Dedicado aos atores portugueses
Paulo Claro³

composição, sintaxe e significação da imagem, criação, projeto e produção gráfica; e Estética e história da arte. Atualmente é doutoranda da Programa de Pós-Graduação em Educação da UFSM na linha Educação e Artes e professora da Universidade Federal do Pampa - Campus São Borja.

³ O ator Paulo Claro (20-10-1971/05-05-2001) terminou em 1993 a sua formação de ator no CENDREV (Escola do Centro Dramático de Évora). Teve uma curta e fulgurante carreira tendo sido um dos mais promissores atores da sua geração. Estreou-se no Teatro Garcia de Resende de Évora com *Da Manhã à Meia Noite* de Georg Kaiser (encenação de Valen-

(1971-2001) e
António Feio
(1954-2010)

Introdução

A peça *Arte*, da dramaturga francesa Yasmina Reza (1994), estreou em Paris no dia 28 de outubro de 1994, no teatro La comédie des Champs-Élysées. Traduzida para inglês por Christopher Hampton, estreia nesta língua, dois anos mais tarde, em 15 de outubro de 1996. O sucesso foi tão grande que ficou por oito anos em cena no London’s West End. Os êxitos seguintes fazem chegar a peça, em 1998, à Broadway - um lugar mítico para qualquer ator - em Nova Iorque, onde estreia a 12 de fevereiro. As 600 repetições nesse espaço emblemático das artes cênicas provam a aceitação da peça entre o exigente público nova-iorquino (MATEO, 2006).

tím Lemos). Continuou mais algum tempo no Centro Dramático de Évora, interpretando o *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente (encenação de Mário Barradas), *Seis Rapazes, Três Raparigas* de Jorge Silva Melo, *Cornos de D. Friolera* de Valle-Inclán (encenação de Alvarez Osorio) e *O Barbeiro de Sevilha* de Beaumarchais (encenação de Luís Varela). Fez no Teatro Experimental do Porto *A Paixão do Jardineiro* de Jean Pierre Sarrazac (encenação de Fernando Mora Ramos). Em Lisboa, no Teatro da Malaposta, integrou o elenco de *Traduções* de Brian Friel (enc.: Antonino Solmer). Trabalhou com Jean Jourdeuil em *Germania 3* de Heiner Müller e com Rosa Coutinho Cabral em *O Príncipezinho* de Saint-Exupéry. Estreou-se no cinema em *Unexpected* (C.M.) de Vítor Moreira e participou em António, *Um Rapaz de Lisboa* de Jorge Silva Melo. Na televisão participou em *Camilo e Filho* e em *O Diário de Maria*. Na sua terra natal, em Glória do Ribatejo, mostrando a sua faceta de ativista cultural, fundou o grupo de teatro “Os Rapazes da Aldeia” com quem encenou *Desencosta-te da Parede* estreado na Casa do Povo da Glória do Ribatejo a 21 de Abril de 2000. Paulo Claro morreu aos 29 anos de idade, na madrugada de 5 de Maio de 2001 num acidente de estrada perto da vila de Glória do Ribatejo. Ironicamente, ensaiava nessa altura o papel de Merik em *Na Estrada* de Anton Tchekhov com encenação de Jorge Silva Melo e com estreia prevista para 17 de Maio na Capital.



Nesse mesmo ano de 1998 recebeu o famoso prêmio Tony para a melhor peça de Comédia, para além de outros prêmios⁴ e continuou depois a fazer um trajeto pelo mundo latino, com reposições frequentes, que foram sendo realizadas até aos dias de hoje. Este texto procura dar conta de duas encenações portuguesas, vistas não só pelo viés da análise do texto e da práxis teatral, mas também pelo lado daquilo que na contemporaneidade se pode teorizar como pedagogia cultural.

O contexto das encenações portuguesas da peça “Arte”

Se há algum mérito da dinâmica teatral portuguesa, foi o do reconhecimento, algo precoce, do potencial da peça. Em Portugal foi encenada pela primeira vez pelo malogrado ator António Feio (1954-2010), que também participou na peça com os atores Miguel Guilherme e José Pedro Gomes⁵ (Figura 1). Representaram-na em 1998 (no mesmo ano que estreou nos EUA!) no Teatro Nacional de S. João, no Porto, e depois em Lisboa, no teatro Villaret. Em 2003 teve nova apresentação. Nas duas primeiras encenações teve um público de 180.000 espetadores, um número verdadeiramente notável para o teatro em Portugal.⁶

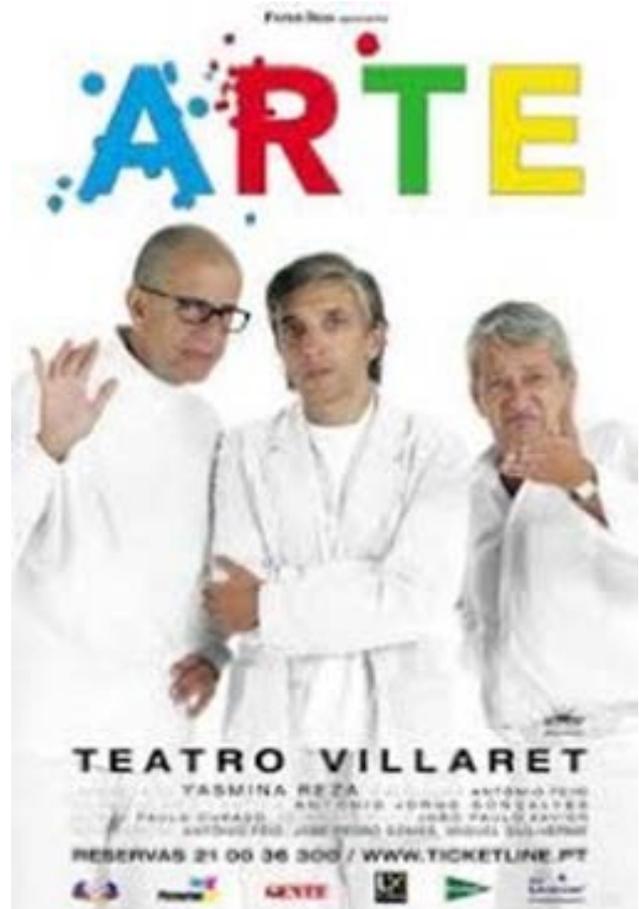


Figura 1: Cartaz da Encenação portuguesa da Peça “Arte” de Yasmina Reza com os atores António Feio, Miguel Guilherme e António Pedro Gomes. Disponível em <http://portefolio-de-psicologia-b0.webnode.com/news/sugest%C3%B5es-2%C2%BA-periodo/> <acesso em 31 de maio de 2016.

Em 2016, “Arte” com a ajuda de Carla de Sá, voltou à cena pela mão de Adriano Luz que também participou contracenando com João Lagarto e Vítor Norte. A coreografia e figurinos tiveram assinatura de Rui Francisco, sendo a música de João Loio e o desenho de luz de Paulo Sabino. Nesta reposição, para além da presença de atores diferentes, que sempre “alteram” a teatralidade da peça, fica evidente, a senioridade da representação.

Apesar de o texto ser o mesmo, a terceira encenação conduz necessariamente a um espetáculo diferente, garantiu à imprensa especializada portuguesa (CAETANO, 2016) o ator-encenador Adriano Luz: “Decidimos fazer isto com atores de uma outra geração, na casa dos 50 e 60 anos, e isso faz toda a diferença, porque este é um espetáculo sobre três amigos que discutem por causa de um

⁴ Só nesse ano, de 1998, para além do *Tony*, recebeu mais quatro prêmios: o prêmio *Lawrence Olivier* para a Melhor Nova Comédia, o prêmio *Molière*, para a melhor produção comercial, o prêmio para a melhor peça teatral do círculo dos críticos teatrais de Nova Iorque, e o prêmio *Evening Standard* para a melhor comédia.

⁵ Ver excerto da encenação de 1998 em https://www.youtube.com/watch?v=oGEgs79_HO0. Na página do youtube tem acesso às outras oito partes da peça (com aproximadamente 15 minutos cada).

⁶ No corrente ano de 2016, “Arte” vai para a sua terceira encenação, em Portugal, com os veteranos atores Adriano Luz (que também encena), João Lagarto e Vítor Norte.

quadro. E quando três homens quase acabam a sua amizade aos 60 anos isso ganha uma outra dimensão. Por exemplo: há uma cena onde dois dos amigos andam à luta. Quando se tem 40 anos é uma coisa, mas ver dois homens feitos, de 60 anos, à pancada, já quase não sabem como é que se faz, é bastante ridículo", comenta o encenador (CAETANO, 2016).



Figura 2: Cartaz da terceira e última encenação portuguesa da peça

Com os atores. João Lagarto, Vitor Norte e Adriano Luz. Disponível em < <http://ticketline.sapo.pt/evento/ARTE-12390> >

Acesso em 31 de maio de 2016.

“Não vamos complicar as coisas por causa de um quadro; a vida é muito curta” é um dos diálogos que surge a um dado momento da peça, proferida precisamente nessa altura tensa em que os três amigos, reunidos à volta dessa problemática pintura contemporânea, adquirida por um deles (que gastou uma pequena fortuna!) praticamente se agriem fisicamente depois de esgotarem, aparentemente, todos os argumentos pessoais, numa suposta conversa de amigos.



Figura 3: Cartazes das peças encenadas e em encenação (de 1998 a 2016)

no espaço cultural Latino-Americano: Espanha, México e Brasil)

Disponíveis em:

<http://www.lacajadecanarias.es/artede-yasmina-reza-con-jose-caballero-manuel-wood-ricardo-ducatenzeiler-en-el-cicca/> > Acesso em 31 de maio de 2016

<http://arteycultura.uanl.mx/2016/02/29/12682/> > Acesso em 31 de maio de 2016

http://www.deguate.com/artman/publish/entretete_teatro/escenarte-a-festival-francofono.shtml#.V04R8PPmrIU > Acesso em 31 de maio de 2016 http://teatroemmovimento.art.br/wp-content/uploads/2013/06/jpg-Cultura-12-de-maio_Rubim-Produ%C3%A7%C3%B5es_espet%C3%A1culo-Arte.jpg > Acesso em 31 de maio de 2016.

O texto da peça, Yasmina Reza apresenta-nos uma visão (feminina?⁷) sobre a amizade entre três

⁷ Ainda assim parece discutível se a *amizade feminina*, será assim tão diferente da amizade masculina, considerando o nível etário dos intervenientes. Para Adriano Luz, o encenador da terceira versão portuguesa desta peça “é uma peça sobre arte contemporânea e sobre os



homens, disparada a partir das particularidades discursivas que pertencem, por assim dizer, à estética contemporânea, em particular à que se desenvolve à volta das artes visuais. E é esta característica da peça que a torna interessante sobre o ponto de vista pedagógico, em particular, quando o que está em jogo é, entre outras coisas, a discussão sobre os critérios valorativos e mercadológicos da obra de arte contemporânea e das estéticas radicais com que o modernismo foi povoando o espaço da criação plástica durante todo o século XX, desde pelo menos o cubismo dos anos 10 do século passado.

Sérgio, médico bem-sucedido, compra por uma pequena fortuna⁸ uma tela completamente branca que logo a exhibe a Mário, um dos amigos mais chegados. Dizer que foi “pintada” por Antrios (hipotético artista) seria um exagero, porque na realidade a tela de 1,60 por 1,20 metros, é... completamente branca. Na verdade, no texto original, parece que possui umas riscas... brancas, que exigem esforço visual ao observador para se poderem descortinar.

A peça revela, em primeiro lugar, uma das dimensões mais discutíveis da arte contemporânea, que é a dimensão econômica e mercadológica, frequentemente traduzida em valores de custo exorbitantes, quando o nome do artista tem uma alta “cotação” no mercado, como se fosse uma ação de uma empresa cotada em bolsa ou uma moeda

meandros do mercado de arte, mas é, acima de tudo, uma peça sobre a amizade destes homens e sobre as pequenas e grandes zangas entre amigos". "Vê-se que é uma peça escrita por uma mulher. Este é um olhar feminino sobre os homens, e é por isso que eles são tão parvos e inconscientes. São uns rapazolas." (...) "Eles dizem coisas medonhas uns aos outros. As pessoas riem-se de coisas que estão no limiar do insulto. Mas depois vão jantar e tudo se resolve. Se fossem mulheres isto nunca aconteceria. A amizade terminava ali" In <http://www.dn.pt/artes/interior/tres-amigos-e-um-quarto-branco-isto-e-arte-4998572.html> baixado em 16/03/2016>.

⁸ O quadro “vale” 30 mil euros nesta encenação de 2016, seis mil contos (equivalem a 6 milhões de escudos na moeda corrente anterior ao Euro), na primeira encenação de 1998 e 200 000 francos franceses no texto original!. Em termos de mercado da arte, seria o que vale hoje a obra de qualquer artista já bem reconhecido e institucionalizado.

qualquer. Então é o “investimento” bastante elevado feito pelo médico aquilo que vai influenciar no relacionamento entre os três amigos e, de alguma maneira, funcionar como detonador de uma série de conflitos e tensões que vão modificar profundamente a relação entre os três. “O quê! Deste 30 mil euros por esta... merda!?” Explode Mário, no início da peça, depois de uma longa gargalhada sarcástica.

A aquisição e exibição da tela vai então revelar um mal-estar e uma espécie de inveja, ou um ciúme, que vão afastando o comprador rico dos amigos menos abonados - Mário e Ivo⁹ - que, até aí, partilhavam a sua vida. A arte, enquanto objeto de troca e de valor, funciona aqui como um elemento de diferenciação social, revelando segmentos dentro de uma mesma classe social (média) que por vezes emergem no diálogo. Mário é engenheiro, mas Ivo é um simples funcionário numa papelaria (que pertence ao tio de Catarina, a mulher com quem irá casar! Casamento que os amigos tentam, indiretamente, evitar!)

Há então, nos diálogos da peça, um registo contínuo de uma divertida conversa de amigos, com ironias e sarcasmos à mistura. É desse exemplo o modo como Ivo, na primeira encenação portuguesa, de 1998, imita a voz da própria mãe, e a sua ironia sobre os convites de casamento, para além de outras situações próprias das tensões que atravessam um homem que “vai casar”.

A peça corporiza então uma tensão tripartida entre três personagens. De um lado, a consideração dos critérios valorativos da arte (e das “filosofias subjacentes!” como ironiza Mário num dado momento do diálogo), do outro, algumas questões de fundo das sociedades contemporâneas, nomeadamente a diferenciação cultural e social que o poder econômico aquisitivo pode proporcionar e... a amizade.

O radicalismo estético pictórico minimal da peça teatral e suas possíveis inspirações

Se nos colocarmos de *dentro* do mundo da arte contemporânea, concretamente da pintura, dos

⁹ “Aportuguesaram-se” os nomes da peça original: Mário é Marc e Ivo é Ivan.

seus movimentos e das suas teorias que atravessaram todo o século XX - um século notável de criação artística - chegaremos a alguns artistas que poderiam ter inspirado o radicalismo minimalista de Antrios, esse artista inventado por Yasmina Reza. Mais do que o De Stijl (“O Estilo”) do holandês Piet Mondrian, também conhecido como *Neoplasticismo*, surgido em 1917, em Amesterdam, parece ter sido mais o *Suprematismo* russo de Kasimir Malevich, o movimento de arte que mais se aproxima da proposta desse quadro branco sugerido pela dramaturga francesa. Em particular, o famoso “*Quadro branco sobre fundo branco*” de 1918 (Figura 4). Este quadro (a óleo!) de 78,7 x 78,7 cm, que tem um lugar de destaque na coleção do Metropolitan Museum of Modern Art, de Nova Iorque – o famoso MOMA - também é, afinal, totalmente branco, apesar de, na verdade, se descortinar um quadrado, levemente inclinado, pintado, num outro tom de branco, que contrasta ligeiramente com o branco do fundo.

Na teoria e crítica de arte contemporânea, estes movimentos são fundamentais para compreendermos outras propostas que se irão desenvolver décadas mais tarde (como o minimalismo, a arte conceitual e outros movimentos inspirados na simplicidade radical destes movimentos da segunda década do século XX).

Datam de 1913 os primeiros esboços suprematistas de Malevich e não deixam de ser espantosas a rapidez e a precocidade com que surgiram estes movimentos que advogam a total ausência da referencialidade figurativa com o mundo real. Sobretudo, se nos recordarmos que, mesmo depois de 1918, muitos outros movimentos figurativistas continuaram o seu desenvolvimento.

O teatro contemporâneo como pedagogia cultural: um entrelaçamento com a pintura contemporânea.

Para alguns autores que escrevem a partir de outros territórios da pedagogia, que não o escolar, (FERNÁNDEZ & DIAS, 2014, p.101) “existe uma pedagogia cultural de fronteira de visualidades, uma pedagogia da diferença e dissidência porque se situa num espaço entre, no qual as coisas não são umas ou outras, mas umas e outras”. O

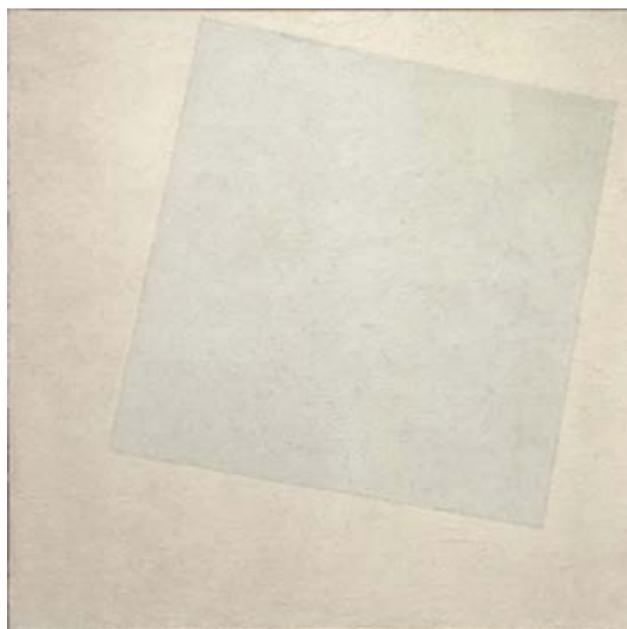


Figura 4 – “*Quadro branco sob fundo branco*” (78,7x78,7cm, óleo sobre tela),
(Na legendagem do próprio MOMA “*White on White?*”)
Museu Metropolitano de Arte Moderna de Nova Iorque
(Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/80385?locale=pt.>>
Acesso em 12/02/2016)

texto teatral mostra uma espécie de interseção entre visões não coincidentes de três pessoas, em que o espectro de possibilidades (de a tela ser arte ou não) fricciona o próprio relacionamento entre os três personagens, originando um conflito que rompe uma espécie de consenso que poderia existir entre os três amigos. Mas a verdade é que eles pertencem a universos estéticos diferentes e a tela abre uma fenda estética que rompe tradições visuais (figurativas, metafóricas) fruto de certas ordens instituídas pelo senso comum e que revelam, no fundo, uma forma de produção de subjetividades que podem originar-se a partir do confronto com produtos culturais.

Pode-se então dizer que a peça de Yasmina Reza funciona como uma forma de pedagogia cultural, não só porque não emerge de um espaço escolar formal, mas porque intersecta uma área importante do pensamento cultural contemporâneo.

(...) Como uma forma de capital político, a cultura também ganha espaço como meio de produção, circulação e divulgação de informações, ideias, imagens e artefatos capazes de influenciar e transformar as práticas sociais e institucionais



redesenhando nossa noção de futuro. Instituições e empresas que produzem cultura ocupam um lugar de destaque e abrem enormes cavidades simbólicas para adentrar lugares que fazem desmoronar crenças e destronar relações sociais que reinavam como dominantes e agora se veem embaralhadas em situações distintas e complexas (MARTINS e TOURINHO, 2014, p.11).

É um pouco a abertura dessa “cavidade simbólica”, no campo da visualidade e da apreciação estética contemporânea, que esta peça de teatro inscreve num espaço público, como é um teatro. Um espaço que também é, afinal, de aprendizagem. Onde se exerce, portanto, uma forma de pedagogia cultural que pode ser bem potente e, inclusive, transdisciplinar.

Algo de fato existente no teatro contemporâneo é a ampliação das possibilidades da cena, ou do que pode ser feito no teatro. Rompendo com os limites do drama – característica do teatro moderno –, ele transborda qualquer tipo de conceito, ao instaurar um teatro dinâmico, capaz de dialogar com diversas manifestações artísticas, flertando com as artes visuais, com a dança e muitas vezes questionando as fronteiras entre elas. (GUIMARÃES, 2011, p.3).

Como já se assinalou atrás, a peça em análise propõe – com o pretexto de uma conversa de amigos - pensar também sobre um tema candente da arte contemporânea: o “valor” mercadológico da obra de arte e o desajuste entre a simplicidade formal radical e a complexidade teórico-conceitual subjacente à produção da obra. Por isso, na arte contemporânea, a aparência formal de uma proposta plástica – mesmo a mais minimal - pode não fazer justiça a todo o investimento conceitual requerido a montante, como atesta os escritos de Malevich dos inícios dos anos 20, cuja obra continuamos a achar um bom referente para relacionarmos com a proposta de Yasmina Reza. Para o pintor russo (como poderia ser para o pintor imaginário Antrios)

(...) a tela suprematista representa o espaço branco, não o espaço azul. O Azul não permite a representação real do infinito. Os raios da visão se

chocam, digamos, com uma cúpula e não conseguem penetrar no infinito. O infinito suprematista branco permite que os raios visuais avancem sem encontrar um limite (...) (MALEVICH, 1920 cit. por LICHTENSTEIN, 2014, p.95-96).

(...) o quadrado branco carrega o mundo branco (a construção do mundo) afirmando o signo da pureza da vida humana criadora (MALEVITCH, 1920 cit. por LICHTENSTEIN, 2014, p.99).

E chegados a este ponto transitamos para a pedagogia formal, em particular, para a que acontece no interior das atuais academias de arte. E para o que acontece no chamado “mundo da arte”. Se há por vezes perigos, nas várias manifestações da pedagogia cultural, alguns passem pela possibilidade real de transmissão de conceitos de forma enviesada, incompleta, ou como melhor se adapta a uma espectacularidade da sua apresentação pública, como a que é muitas vezes veiculada pelo teatro contemporâneo.

Assim, por acentuada, (ou exagerada) carga sarcástica ou irônica se pode, de algum modo reduzir ou inferiorizar, a importância daquilo que demorou muitos séculos a atingir. No caso da arte contemporânea, e em especial da pintura, a chegada a uma possibilidade de, pelo minimalismo e radicalidade, expressas em uma espécie de vazio absoluto, se atingir outras dimensões que ultrapassam uma espécie de tirania figurativa que sempre ocupou a superfície pictórica. Ou seja, de uma possibilidade da pintura sempre representar uma “coisa” visível da realidade, uma narrativa, uma história, uma qualquer metáfora, atingiu-se, com o advento da arte abstrata, uma forma de se pensar outras dimensões “independentes” de uma função representacional e, no fundo, intrínsecas à própria natureza física e matérica da pintura.

Na arte de raiz abstrata as cores não pretendem exprimir nem significar nada senão... as próprias cores, mas na medida em que representam de um modo inteiramente puro o seu próprio valor, elas provocam, ao mesmo tempo, uma forma artística que se transforma em um outro fenômeno que se origina simplesmente a partir de uma nova organização da superfície pictórica (HESS, 1961). Por outras palavras:

a cor e a forma eram detentoras de uma expressividade própria, independente do modelo. A natureza – tema principal – não estaria reproduzida, mas interpretada através da composição pictórica. As sensações subjetivas assumiam-se como significantes do mundo real representadas na obra pictórica (NOGUEIRA, 2012, p.58)

Quando, na peça, Sergio afirma ver uma ‘espessa gama de cores’ no quadro, inicialmente em uma conversa com Ivo e depois em um monólogo, comenta: “a vibração que o monocromatismo produz não se consegue sentir com a luz artificial, embora ele não seja realmente monocromático (!) (...) para mim objetivamente não é branco... tem um fundo branco, mas com uma vasta gama de cinzento... até tem vermelho... pode dizer-se que bastante pálido... mas se fosse branco eu não gostava dele (...)”.



Figura 05 – Frame da Peça “Arte”, de Yasmina Reza, encenada em 1998.

Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3bmG1162TCA> > Acesso em 31 de maio de 2016.

Como se pode ver na imagem acima que revela o momento em que Ivo é apresentado ao quadro - e tenta disfarçar o seu espanto - o Antrios, adquirido por Sérgio é, fatalmente, quase que desprovido de materialidade pictórica. O que esta perspectiva quer assim apontar, para além do fato da comicidade do diálogo, é exatamente o fato de que a sensibilidade ou a ‘vibração’ (como o termo que fora reiteradamente usado na peça por Sergio para explicar à Mario a maneira pela qual aquela obra lhe atingira) que determinada obra é capaz de provocar aparece como centro da arte contemporânea, qual seja, a sua relação com o espectador, prescindindo da necessidade de um signo de linguagem expressa, e abrindo espaço para a sensação por parte do espectador.

O filósofo italiano Giorgio Agamben se utiliza de duas categorias de Jean Paulhan, nas quais:

“distingue entre os escritores, os Retóricos, que dissolvem todo o significado na forma e fazem desta a única lei da literatura, dos Terroristas, que se recusam a se dobrar a essa lei e perseguem o sonho oposto de uma linguagem que não seja mais que sentido, de um pensamento em cuja flama o signo se consuma inteiramente colocando o escritor diante do Absoluto” (AGAMBEN, 2013, p.29).

Para Agamben, o terrorista é misólogo, ou seja, tem aversão à lógica, ao que se prende à estrutura pura e assim foge constantemente de quaisquer tentativas de representação ‘do real’. Se apropriando destas categorias e aproximando-as do universo das ‘visualidades’, significa que o artista retórico seria aquele em que o significado é dissolvido na forma e a forma se sobrepõe ao conteúdo. Ao contrário, o artista terrorista é aquele que trabalha com a linguagem-sentido; em que a matéria se apresenta sobreposta à forma, em que a linguagem aparece como um meio de materialização do sentido. Assim, libertando-se de uma clausura da arte representativa, as produções artísticas contemporâneas, como a revelada no quadro de Antrios, poderiam indicar algo que o artista vê mas que a linguagem já não mais dá conta. O silêncio e o apagamento das formas e cores como maneira de facultar a entrada do imprevisto e o registro do poético e do artístico a partir da vivência do espectador.

Conforme aponta Guimarães,

Não se podem analisar as formas de percepção envolvidas no teatro contemporâneo sem levar em consideração sua correlação com outras expressões artísticas. Não seria exagero dizer que o movimento nas artes visuais que tem seu início no urinol exposto por Duchamp é o antecedente direto do aumento das possibilidades da cena e da emancipação do espectador em relação a um suposto sentido intrínseco de uma obra. Duchamp chamou atenção para o fato de que o artístico não pode ser considerado o objeto em si, e sim contextos que efetuam modificações perceptivas nas maneiras de olhá-lo. (GUIMARÃES, 2011, p.3).



Desde o advento dos *Ready Mades* (CAUQUELIN, 2005), a possibilidade do simples deslocamento dos objetos, em detrimento de um processo de produção destes mesmos, criou uma nova condição, não só para os produtos artísticos, mas para os próprios artistas que passam a dar ‘novas roupagens’ a objetos antes impensados e concedendo-lhes, assim, o rótulo de obras de Arte. A Arte parece ter feito um retorno ao mínimo e serve muito mais para provocar: que tipo de gesto artístico desconcerta?

Prosegue Guimarães refletindo sobre a obra de Duchamp,

Ao retirar o urinol do banheiro (supostamente seu habitat natural) para inseri-lo em um museu, o que ele faz, no fundo, é explodir com a naturalidade do objeto. Não seria errado dizer que, destruindo o “objetivismo do objeto”, o contemporâneo desvaloriza a unicidade semântica e privilegia o olhar do espectador sobre a obra, mediante um simples gesto de deslocamento. Em outras palavras, o produto artístico deixa de aparecer com significados fechados e desponta como um contexto que chama o espectador a compor sua visão particular sobre ele. Sem espectadores, não há nada, apenas uma polissemia desenfreada e a busca de solução, ou melhor, soluções. Assim, a estrutura fragmentária das artes contemporâneas é um convite à imaginação e à disponibilidade do espectador (GUIMARÃES, 2011, p.3).

Isso se pôde observar na peça, uma vez que a ação de Sergio ao sentir o ‘magnético’ quadro branco a ‘vibrar’ garantia-lhe uma experiência estética, para ele, única. O que não chegou a acontecer com nenhum de seus amigos, sobretudo com Mário que afirmou, desde sempre, que ali nada havia além de uma tela branca.

Perceber a arte como experiência estética é problematizar as separações entre arte e vida, e ver na primeira não uma imitação, e sim uma forma expressiva da realidade, algo que não representa, mas efetivamente inventa a vida. Essa perspectiva nos livra tanto da corrente kantiana, que enxerga a arte como mero deleite estético, sem nenhum alcance na vida prática e totalmente descolada dela, como daquela que trata a arte como algo

que possui um sentido a ser logicamente apreendido e extraído pelo espectador. Ao concebê-la como experiência, a arte passa a ser algo intrinsecamente ligado à vida – não como imitação, mas como potencialidade – e detentora de significados múltiplos, através do jogo de interação entre espectadores e artistas. Ao não reproduzir o real tal como se apresenta, a arte continua com ele conectada, ao invocar potencialidades, coisas que fazem parte das nossas vidas, porém as quais nos desacostumamos a olhar. (GUIMARÃES, 2011, p.4).

A partir destes pensamentos, podemos observar o quanto a peça ‘Arte’ vista enquanto uma forma de pedagogia cultural pode incidir no sentido de provocar reflexões sobre o sentido da arte hoje, e sobretudo das formas de nos relacionarmos com ela. Conforme assevera Guimarães, a maneira contemporânea de se relacionar ativamente com a obra, será (re)criando-a também. Segundo este autor não somos observadores passivos, mas fazemos parte da criação ao vivenciá-la:

Desta maneira, observar não remete somente a um estado de passividade, mas pode efetivamente ser também um ato criador. Para Rancière (2010), todos nós somos, em geral, espectadores. Quando estamos na rua, em casa ou no trabalho, sempre estamos na posição de observar, de assistir. Mas isso não significa situar-se em uma posição inferior em relação ao que se passa em volta. Pelo contrário, ser espectador não significa estar numa posição menor à daqueles a que se assiste, à daqueles que fazem. (GUIMARÃES, 2011, p.7).

Se bem que uma boa parte da arte, sobretudo aquela que é legitimada pela própria História e Crítica de Arte possa ser considerada ‘crítica’ (e por isso só determinadas obras são selecionadas para fazer parte do leque restrito das que são musealizadas), a arte produzida na contemporaneidade aparece como arte ‘crítica’ na medida em que nos desafia a enfrentar novos regimes de visibilidades e de possibilidades. Esse enfrentamento se faz sutilmente por meio de caminhos de sugestão que não estão, de todo, dados à partida. No caso, por meio da imersão na espetatorialidade de uma peça de teatro. Quase ninguém (a não ser os críticos

teatrais) lê um argumento antes de ir ver a peça. O estado de expectativa, quase permanente, que o teatro nos permite, vai acabar por nos obrigar a fazer as perguntas que nos permitem perceber aquilo que Canclini designa de “outros pactos de verosimilhança” (CANCLINI, 2010).

A ideia geral, contando que estamos perante uma pedagogia cultural sutilmente imersiva – como nos parece ser a que Yasmina Reza consegue com o texto da peça - é escapar de interpretações uniformizantes e homogeneizadoras. Daquelas que vão ao encontro de uma reconhecimento confirmatória da obra de arte (autor, movimento, data, caracterização geral) validada pelas disciplinas acadêmicas, como as que referimos atrás.

Poderemos apreciar o ‘confronto’ entre os três personagens da peça, sem que necessariamente tenhamos necessidade de adotar um ponto de vista dominante, também nos facilita a entrada em um regime de desconstrução e isso permite-nos enxergar de outra maneira o que está em jogo. Essa atitude vai ajudar-nos a perceber que, afinal, não existem verdades absolutas e os relatos gerados a partir de um artefato cultural – como uma pintura contemporânea minimal - são múltiplos. Em suma, o dissenso cognitivo e perceptivo-sensorial trabalhado pela arte contemporânea acaba por ser um fenômeno não só libertador, como também democrático, na medida em que nos faz sair dos lugares comuns, obriga-nos a pensar, entre iguais, a partir de lugares e posicionamentos onde jamais imagináramos estar um dia.

O duplo papel ‘pedagógico’ que identificamos no entrelaçamento entre a arte contemporânea – pintura - e o teatro, conduz-nos então a uma dimensão política da arte contemporânea. Essa dimensão pode abstrair-se da sua intervenção na “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p.17). É a partir de uma perspectiva que considera mais esse anônimo ‘polites’ (cidadão individual) do que considerando a política, como é entendida em termos de senso comum (hoje em dia cada vez mais desconsiderada, por razões que dariam uma outra reflexão, mas noutro lugar) onde encontramos numa abertura de um campo de ‘possíveis’ que propicia, de certo modo, uma espécie de emancipação do espectador.

Se há uma coisa que a peça ‘Arte’ também proporciona é o nosso questionamento sobre o que não sabemos ainda e, se aparentemente sabemos, ou passamos a saber a partir de uma experiência cultural, como a que advém de assistirmos a uma peça de teatro, aprendemos que no contexto dos artefatos simbólicos humanos – como é uma obra de arte – muita coisa (política) se pode gerar que não tem que ser, necessariamente, estética, uma vez que a percepção e, sobretudo, as vivências envolvidas em muitas das práticas artísticas contemporâneas, propõem uma redefinição das relações do espectador com os objetos culturais e com os outros sujeitos. Ou, se ainda se insistir ser de ordem estética essa relação do sujeito com o objeto, então será de uma outra estética que estamos a falar.

Considerações finais

Conectadas a estas ideias e a estas reconceitualizações anteriores, as pedagogias culturais aparecem como oportunidades de problematizar questões importantes do cotidiano a partir de produtos de arte embebidos das mais diversas sensações, nos mais diversos locais e das maneiras mais inesperadas e naturais possíveis, assim como ocorre com o teatro. Aprende-se sem pretender fazê-lo, quase que involuntariamente. As pedagogias culturais arrancam dos sujeitos incautos possibilidades de aprendizado e autoconhecimento. E tudo isso, fora dos ambientes de educação tradicionais e institucionalizados como tal.

As pedagogias culturais, no contexto das práticas artísticas e do ensino de arte, são uma alternativa ao discurso institucional academizante que despolitiza o fazer docente e educacional, reduzindo-o a uma técnica, ou seja uma ênfase na transmissão do conhecimento “de certezas” e de verdades. Esse tipo de discurso opera apoiado/sustentado por pedagogias que reforçam a ideia de um indivíduo autónomo em contraposições ao coletivo, aos grupos, valorizando a individualidade em detrimento de participação e ações conjuntas e solidárias. (MARTINS & TOURINHO, 2014, p.12)

Por serem encontradas e construídas em espaços alternativos, as pedagogias culturais são manei-



ras de subverter as pedagogias tradicionais e criar efeitos dinamizadores na capacidade de reflexão e autoconhecimento dos sujeitos. São capazes de propor, a partir das problemáticas abordadas, tensões e conflitos que se processam grandemente a partir das imagens e da cultura da visualidade, proporcionando novas formas de ver, se ver e de ver o mundo circundante.

(...) as pedagogias culturais aspiram empossar as práticas educativas com a energia e eficácia das coisas vividas, tomando partido dos efeitos, usos e rumos que elas são concebendo e projetando em nossas identidades e subjetividades. É um campo que não se aparta da escola, porém, vê a “escola” para além de um lugar fixo com fins pré-determinados. (MARTINS & TOURINHO 2014, p.12)

A partir da escola, no seu exterior (mas que podem também, por vezes, serem trazidos para dentro), os produtos da Cultura Visual que podem ser entendidos como pedagogias culturais ultrapassam os limites do ensino tradicional e podem alcançar altíssimos níveis de reflexão e consciência.

Alarga-se com as pedagogias culturais, a consciência de onde, como e por que se aprende, pois elas enfatizam que, querendo ou não, continuamos aprendendo, independentemente do lugar que estejamos, dos recursos que dispomos, e manipulamos, das pessoas com as quais interagimos (MARTINS & TOURINHO, 2014, p.12)

As imagens desafiam. As imagens espantam, e ao espantarem, educam. Então, “como podemos gerar vias educativas a partir da educação da cultura visual e das pedagogias culturais?” (BERTÉ & TOURINHO, 2014, p.85). O entendimento da educação e visualidade como uma relação emancipadora para provocar novos caminhos para a margem, caminhos que propaguem visões alternativas e singulares.

Na Educação, em visualidade, arte e educação não devem ser entendidas como territórios fixos e cenários previstos, mas como paisagens em fluxo e hibridação que produzem territórios existenciais em movimento, novas performances epistemológicas (FERNÁNDEZ & DIAS, 2014, p.101)

Nestes contextos, a importância do teatro e da arte contemporânea está, não apenas naquilo que ambos efetivamente são e significam, para quem profissionalmente se move no meio (artistas, agentes culturais, críticos...) mas, sobretudo, naquilo que podem fazer e suscitar nos sujeitos espectadores.

De Zygmunt Bauman (1998, 2001) a Manuel Castells (2016), passando por outros sociólogos e filósofos contemporâneos, aprendemos que as novas formas políticas não estão (todas) dadas apesar de um certo discurso conformista e homogeneizante. O impasse (político) a que se chegou em muitos países (e o Brasil atual pode ser um bom exemplo) traduzido, também, em uma espécie de alheamento dos cidadãos pela causa pública, parecem justificar que essas novas formas políticas têm ‘mesmo’ que ser inventadas. E talvez aqui os artistas tenham uma palavra a dizer. O caminho da arte é o da sugestão, da provocação e não tanto o da proposição. Ela torna-se propaganda quando é demasiado propositiva. Ainda assim, acreditamos que políticas propositivas possam gerar-se a partir de propostas estético-artísticas particulares. Para não cairmos no vazio e no beco sem saída onde nos encontramos, temos de partir do princípio que não existem fórmulas prontas, e muito menos relatos únicos, hegemônicos, ou diretrizes gerais a seguir cegamente. Como sugeriu premonitivamente Lyotard (1989) há quase três décadas atrás, as grandes narrativas caíram e já não podem servir-nos de roteiro para problemas atuais que também já não se podem enquadrar dentro das concepções de política, de conhecimento e de cultura dos longínquos anos 80, em que parecem basear-se, ainda, uma boa parte dos discursos e das propostas dos decisores políticos atuais.

Assim, cremos que essa nova atitude política, a ser corajosamente tomada, há-de passar, inevitavelmente, pela negação dos processos que conduzem aos determinismos generalizantes, tão do gosto de uma certa mídia homogeneizadora (quanto não, julgadora!). Também há-de passar pela afirmação política do que se tem convencionalmente definido como ‘singularidades’. Isto é, tudo o que diz respeito não só o direito de cada sujeito escolher a sua sexualidade, o seu modo de vestir, o seu modo de representar o mundo e de vivê-lo, mas também tudo aquilo que é da ordem do irrepitível, do úni-

co e do contingente. Se, muitas vezes a partir de um posicionamento pedagógico, buscamos, desde quase sempre, uma função para a arte, certamente ela não pode ser a de mudar, mas a de disponibilizar condições subjetivas para a mudança. Ela não é (nunca foi) um ponto de chegada, ela é apenas o ponto de partida para territorialidades que teremos que ser capazes de inventar. Mesmo que essas territorialidades passem por um teatro ou que subvertam um teatro em um museu e vice-versa. Ou, ainda, mesmo que essas territorialidades sobreponham mapas que, em vez de se gerarem a partir de territórios, criem antes novos lugares imaginários onde se possam encontrar outros sentidos que não encontramos no materialismo contemporâneo dominante.

No sentido das pedagogias culturais, podemos ver e entender o teatro como um campo coletivo de indagação que questiona os sujeitos e a sociedade sobre as mais diversas questões. Sendo este teatro mais ou menos performático ou mais ou menos representacional, assim como acontece na peça “Arte”, o espectador é facultado a sair do espetáculo com suas ferramentas de olhar e experimentar a realidade renovada, sujeito a fazer deslocamentos, sai minimamente provocado e (muito provavelmente) sujeito a novos pensamentos.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2013.
- BERTÉ, Odailso; TOURINHO, Irene. Entre madonas virgens e eróticas: corpo, imagem e afetos como investimentos nas pedagogias culturais. In MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias Culturais*. Santa Maria: Edufsm, 2014, p. 73-99.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CAETANO, Maria J. Três amigos e um quadro branco. Isto é Arte. 2016. Disponível em <<http://www.dn.pt/artes/interior/tres-amigos-e-um-quarto-branco-isto-e-arte-4998572.html>> Acesso em: 2/02/2016.
- CANCLINI, Nestor. *Sociedad sin relato: antropologia y estética de La inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2016.
- CAUQUELIN, Anne. *O que é arte contemporânea*. São Paulo, Martins, 2005.
- DIAS, Belidson; FERNÁNDEZ, Tatiana. Pedagogias culturais nas entre viradas: eventos visuais & artísticos In MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias Culturais*. Santa Maria: Edufsm, 2014. p. 101-137.
- GUIMARÃES, Gustavo Lourenço Jorge. *O teatro fora de si: considerações sobre a importância do espectador na política da arte contemporânea*. PROA: Revista de Antropologia e Arte, v. 1, n. 3, 2011/2012. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/03/?page_id=251>. Acesso em: 22/02/2016.
- HESS, Walter *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, 1961.
- LE BRETON, David. *As paixões ordinárias*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.) *A pintura, textos essenciais*. Vol.14 Vanguardas e rupturas, São Paulo: Editora 34, 2014.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Pedagogias Culturais*. Santa Maria: Edufsm, 2014.
- MATEO, Marta. *Successful strategies in drama translation: Yasmina Reza's "Art"*, Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal, vol. 51, nº 1, p. 175-183, 2006.
- NOGUEIRA, Isabel. *Teoria da arte no século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- REZA, Yasmina. “Arte”, Barcelona, Ed. Anagrama, 1998.

