

SOBRE O CONCEITO DE TEATRALIDADE OBSCURA (T) NAS ARTES VISUAIS

ON THE CONCEPT OF OBSCURE THEATRICALITY (T) IN THE VISUAL ARTS

*Jorge Luiz Dutra Soledar*¹

RESUMO: O presente artigo, extraído da minha tese de doutorado *Exercícios de imobilidade* (PPGAV-EBA/UFRJ, 2017), manifesta interesses cinéticos, escultóricos e afetivos em torno da problemática da imobilidade corporal, contribuindo, em particular, para uma expansão de significados sobre o estatuto de teatralidade na arte contemporânea. Para tanto, forjo o conceito de teatralidade obscura (T) mediante reflexões sobre proposições artísticas que encenam constrições ou apagamentos da figura humana.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Imobilidade; Teatralidade;

ABSTRACT: This article was extracted from my doctoral thesis *Immobility Exercises* (PPGAV-EBA/ UFRJ, 2017), based on kinetic, sculptural and affective conditions about the issue of corporal immobility, in which I aim to expand meanings of theatricality as a concept in the field of Contemporary Art. In that case, I introduce the new concept I called “obscure theatricality (T)” based on reflections about aesthetic propositions that play constrictions or erasures of the human figure.

Keywords: Contemporary art; Immobility; Theatricality;

¹ Artista-pesquisador e professor adjunto EBA/UFRJ. E-mail: jsoledar@eba.ufrj.br. ORCID: 0001-8663-380X

Em 2011, tive contato com a Cia. Municipal de Dança de Caxias do Sul, a convite da coreógrafa Dagmar Dornelles, no sentido de desenvolvermos uma pesquisa híbrida entre artes visuais e dança.

Uma questão em torno de meu profundo interesse pelo movimento e pela imagem corporal me levou a exercitar modos de imobilidade em cena, com base em modelos corporais baseados em geometrizações — retas, quadrados e triangulações — que provocavam um obscuro cerceamento dos bailarinos.

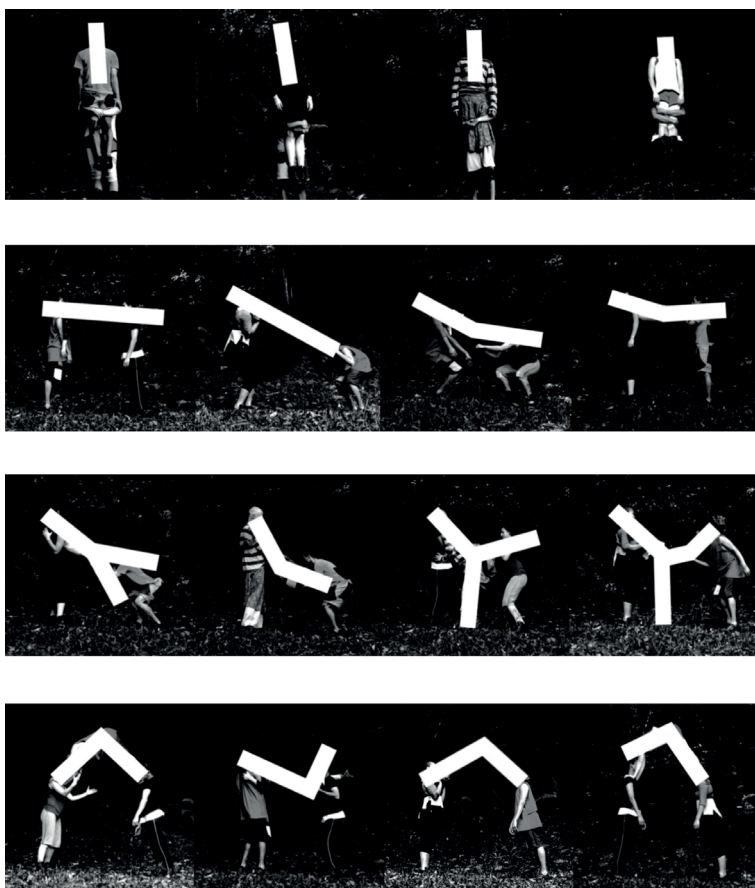
A série “Torre (T), casa (i^i) e ponte (I-I)” (Figura 1), produzida nesse contexto, foi desdobrada como proposição do corpo como substância, aspecto recorrente em meus trabalhos com pessoas, e se configurou a partir de três geometrizações lançadas aos movimentos dos bailarinos: uma encenação física de I (torre), i^i (casa) e i-i (ponte), no intuito de investigar uma instância que hoje considero análoga à obra *L-Beams*, de 1965, do artista estadunidense Robert Morris (Kansas City, 1931-2018).

Antes do reconhecimento de Morris como um dos expoentes da vertente minimalista, o artista também se aproximou do campo cênico ao longo dos anos 1950, sobretudo após seu casamento com a coreógrafa Simone Forti, ainda em São Francisco². Em 1959, ao migrar para Nova York e ao concluir, em 1963, o curso de mestrado em escultura pela Hunter College, Morris se interessou por uma configuração de objetos escultóricos como espécies de estruturas básicas ou morfemas que estimulavam o movimento.

Por contraste, o caráter cinético de seus estudos pode ser visto em *Box for Standing*, originalmente construído em 1961.

² Sobre o importante trabalho da artista Simone Forti, recomendo a leitura de *Notes on Dance*, não desenvolvido aqui em razão de um enfoque no conceito de teatralidade exposto na obra de Morris, com vistas ao estabelecimento de uma sustentação na hipótese centrada em modos escultóricos de encenar a imobilidade ou a perversão dos movimentos.

Figura 1 – Torre - I, Casa i^i e Ponte I-I (com Dagmar Dornelles), 2011.



Fonte: acervo do autor.

Minha leitura desses exercícios evoca a questão de uma *teatralidade* em meus modos escultóricos de operar encenações de imobilidade, proposição que reflito em termos de um pensamento desviante ao debate geral da obra de Morris, sintetizado pelo famoso pressuposto do artista Frank Stella: *what you see is what you see* [o que vemos é o que vemos].

A noção de desvio que abordo com base em minha pesquisa artística se estende sobre um aspecto que a escritora e crítica de cinema Annette Michelson também afirma sobre um *leitmotiv* na obra de Morris. Nas suas palavras:

Robert Morris migrou, em uma década, da criação de objetos a uma mudança de “temperatura” e de terreno, passando através de uma série de estratégias em paralelo com o espaço cênico, alcançando horizontes a um teatro de operações. O interesse central disso, transgressor em vários sentidos, é abordado pela maneira como seus disparos, alternância entre ênfases e direções, extensões e tensões [*contractions*] de escala, tornaram nítidos e revisaram as categorias de processos escultóricos, redefinindo e ampliando a arena do discurso estético [em torno de sua obra] (Michelson, 2013. Tradução livre. Grifos meus).

Com isso, é curioso notar de que modo a transgressão e o desvio no processo artístico geralmente são pensados como questão no debate estético, que insiste em dada ordem ou coesão de linguagem, como se desejos e acasos evocados durante um processo constituíssem negativos descarrilamentos.

Na contramão desse pensamento, Michelson tece uma leitura que corrobora meus interesses *desviantes* do assunto — em particular, segundo misturas entre as linguagens das artes e da cena. Tendo por base a obra *Arizona*, de 1964 (Figura 2), Morris salienta:

Meu envolvimento com o teatro tem sido pelo corpo em movimento. Contudo, esse interesse [pelo movimento] pode ser alterado ou reduzido durante a elaboração dos seus meios, mas o foco continua no movimento. [...] Desde o início, eu queria evitar os termos “puxe para cima”, “tempo esgotado” e dispositivos antigravitacionais que não apenas definem um corpo e um papel de “dançarino”, mas que também qualificam ou delimitam seus movimentos disponíveis. O desafio é encontrar movimentos alternativos. [...] Os objetos que eu usava não tinham nenhum significado inerente para mim, mas eram meios para lidar com problemas específicos. Por exemplo, o estabelecimento de uma relação inversa entre o movimento, o espaço e a duração foi implementado pelo uso de uma forma em alvo [*T-like form*] que eu pudesse ajustar e afastar, ajustar novamente e se afastar, e assim por diante, até a conclusão de uma sequência de movimentos (Michelson, 2013).

Figura 2. *Arizona*, 1964



Fonte: Robert Morris.

Voltando a um dos eixos centrais desta reflexão, ou seja, o de uma *teatralidade antropomórfica e oculta* pelas imóveis colunas de Morris, em *L-Beams* (Figura 3) trato de uma discussão sobre modos escultóricos de encenar algo obscuro ou “retirado de cena” — isto é, o corpo em movimento. Curioso notar que, em termos de uma falta do significante (forma humana) na referida obra, é possível imaginar um paralelo com o conceito de *foraclusão* [*verwerfung*], conforme proposto por Jacques Lacan, *grosso modo*, em torno de um “furo” ou desvio no mecanismo de castração do significante (nome do pai) durante a formação da estrutura neurótica. Embora esse conceito esteja geralmente associado às psicoses, parece-me interessante frisar a ausência da figura humana na obra de Morris, em parte, por esse viés.

Fico interessado em discorrer futuramente sobre o operador *verwerfung* em leituras sobre a questão de evidentes exclusões em significantes visuais — tema de próximos estudos. No entanto, em respeito aos limites deste artigo, isto é, da relação

entre modos escultóricos de encenar a imobilidade, não seria possível desconsiderar essa chave [foraclusão] como potência de estudos futuros³.

Uma questão em torno da figura humana ou do antropomorfismo por detrás das inertes colunas de Morris se mostrou objeto recorrente de minhas leituras, sobretudo como elemento em diálogo do exercício Torre - I, Casa i[^]i e Ponte I-I.

Em *O que vemos, o que nos olha*, o filósofo francês Georges Didi-Huberman explora com profundidade esse tema, à medida que nos alerta sobre o risco de uma “fábula filosófica”, caso pretendêssemos reconstruir o *corpus* teórico da arte minimalista à luz do antropomorfismo, visto que, segundo ele, “nos falta uma história séria, circunstanciada e problemática desse período artístico” (Didi-Huberman, 1998).⁴

Um debate sobre a arte minimalista seria, portanto, tão complexo quanto quixotesco, no sentido proposto pelo teórico, além do que se estenderia para outro escopo de investigação, de maneira que estabeleço apenas um apontamento sobre o assunto, a fim de evitar confusões.

Ainda de acordo com o viés antropomórfico, *L-Beams* pode ser visto como um *desvio* dos pressupostos não ilusionistas da teoria minimalista, conforme Didi-Huberman nos provoca como fábula, à esteira de outra historiografia possível em termos da “ultrapassagem na problemática de seus companheiros minimalistas”.⁵

3 Sobre uma introdução comentada ao assunto, recomendo o artigo de Cristine Lacet, psicanalista e pesquisadora vinculada ao curso de psicologia da Universidade de São Paulo (USP). Em particular para uma leitura mais detalhada do conceito de foraclusão [*verwerfung*], recomendo o livro *Seminários 3: as psicoses*, e o texto “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, de Jacques Lacan.

4 Ver Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Exercício que pretendo realizar como desdobramento de tese.

5 Ver Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. Grifo meu.

Por outro lado, considerando novamente os limites dessa investigação, em vez de aprofundar tal viés antropomórfico como uma ultrapassagem que a obra de Morris representaria junto ao debate da arte minimalista, desejo propor aqui apenas os modos escultóricos de encenar a imobilidade, que me permitam considerar *L-Beams* como material de conceituação do operador estético *teatralidade obscura* (T) a respeito de meus próprios exercícios de imobilidade.

Nas palavras de Didi-Huberman:

A coluna erguida [de um dos objetos específicos em *L-Beams*] se encontra irremediavelmente em face da coluna deitada como um ser vivo estaria em face de um ser *jacente* ou de uma tumba. Isso só é possível graças ao trabalho temporal a que o objeto doravante é submetido, sendo portanto desestabilizado em sua evidência visível. Quisera-se eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim toda uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais. Enfim e sobretudo, quisera-se eliminar todo antropomorfismo: um paralelepípedo devia ser visto, especificamente, por aquilo que dava a ver. Nem de pé nem deitado, mas paralelepípedo simplesmente. Ora, vimos que as *Colunas* de

Robert Morris — mesmo sendo paralelepípedos muito exatos e específicos — eram subitamente capazes de uma potência relacional que nos fazia *olhá-las* de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas (Didi-Huberman, 1998).

Com base no trecho acima, sustento que um aspecto antropomórfico da obra de Morris é tácito, no qual as colunas estariam, de acordo com Didi-Huberman, como “em face de um ser *jacente* [...] que nos fazia *olhá-las* de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas”, de modo que a questão de uma *teatralidade* é vista também pela crítica, e não apenas pela óptica do artista, conforme já expus.

Uma conhecida polêmica, geralmente associada ao assunto, foi popularizada pelo célebre artigo *Arte e objetividade*, de 1967, do crítico norte-americano Michael Fried, no qual

assinala um “ocultismo antropomórfico no trabalho literalista”, motivo pelo qual, de acordo com ele, os trabalhos principalmente de Morris e Tony Smith rumariam numa direção “incuravelmente teatral” (Fried, 2002, p. 131-147).

Se para o autor esse traço é incurável, a meu ver representa uma potência antropomórfica na série *L-Beams* (1965), de Morris, e *For V. T.* (1969), de Smith, aspecto que destaco à guisa de uma encenação de imobilidade corporal.

Segundo Didi-Huberman, por detrás da aparente vacuidade formal desses objetos, uma leitura antropomórfica estaria sobretudo associada a outro artista norte-americano, Tony Smith, cujo modo escultórico, radicalmente austero, nos incita a olhar uma *presença faltante* na aparente concretude da obra. A esse olhar antropomórfico que projeta na coisa inerte, imóvel, uma presença viva, ainda que latente, proponho nomear por uma teatralidade obscura (ou T) como operador nessa trama de estudos de uma imobilidade teatralizada.

Nas suas palavras:

Pode-se imaginar um objeto mais “específico” e “simples” (*single*, no sentido de Donald Judd) que um simples cubo de aço preto? Pode-se imaginar um objeto mais “total”, estável e desprovido de detalhes? No entanto, será preciso admitir, diante dessa forma perfeitamente fechada e autorreferencial, que outra coisa poderia de fato nela estar encerrada. [...] A inquietude retira, então, do objeto toda a sua perfeição e toda a sua plenitude. **A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto.** O inexpressivo cubo, com sua rejeição consequente de todo “expressionismo” estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagens, afetos, intensidades, **quase corpos, quase rostos. Em suma, um antropomorfismo em obra.** (Fried, 2002, p. 118-119. Grifo meu.)

Figura 3 – *L-Beams*, 1965



Fonte: Robert Morris.

Figura 4 – *For V. T.*, 1969.



Fonte: Tony Smith.

Como artista implicado em temas do corpo e do movimento, também recorro a modos escultóricos que se valem de geometrias, porém as opero como instrumentos de imobilidade ou de formas daquilo que designei por *panóplias incorretoras*, descritas em estudos anteriores.

Conforme vimos até aqui, as formas geometrizzantes de Morris e Smith permitem um olhar antropomórfico e de viés *obscuro* em relação aos consagrados discursos de prisma tautológico já consolidados pela teoria da arte minimalista. Por óbvio, tema de uma discussão mais ampla, que enfoca em especial uma proposição artística de teatralidade obscura (T) na encenação de atos perversos ao movimento.

Figura 5 – *Atravessamento (Sol Casal)*, 2015.





Fonte: acervo do autor.

Atravessamento, de 2013, tem geometricamente formas sintéticas como as do cubo de Smith e as colunas de Morris, mas explicitamente aberta a projeções tanto de natureza figurativa quanto afetiva. Trata-se ainda de uma proposição do corpo em substância, que sustentou a reflexão da proposição T exposta anteriormente.

O corpo como obra está vivo, ainda que encene — com a panóplia em gesso — uma presença obscura baseada num estado de completa imobilidade ou morte. Entretanto, somente os tornozelos estão atravessados pelo bloco, liberados duas horas depois por mim. O bloco fraturado, então, deixa exposto ao público uma marca antropomorficamente negativa do exercício abaixo.

Figura 6 – *Atravessamento (negativo do exercício)*, 2015.



Fonte: acervo do autor.

Com base nessas articulações de vieses teórico-processuais, proponho contribuir com ampliações de significados da questão da teatralidade nas artes visuais, mediante a interface com temas da subjetividade. Por outro lado, reservo o foco sobre sintomas sociais em estudos posteriores, de modo a aprofundar a conceituação da teatralidade obscura (T) como operador crítico e estético por detrás das proposições antropomórficas supracitadas, como em Morris e Smith.

Por fim, reforço o viés da corporeidade como eixo transdisciplinar acerca do real, em particular percebendo em encenações perversas um modo crítico de estranhar o olhar diante de maneiras cada vez mais elipsadas de condicionar corpos e almas.

REFERÊNCIAS

Didi-Huberman, G. (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Fried, M. (2002). Arte e objetividade. Em G., Ferreira, P. Venancio Filho. (Orgs.). *Arte & Ensaios*, 9, 131-147.

Jorge, M. A. C. (2005). *Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan. As bases conceituais* (Volume 1). Rio de Janeiro: Zahar.

Kehl, M. R. (2005). Eu e o corpo. Em Seminário – Corpo Representado, 2005. Catálogo da exposição *O Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, 110-118.

Michelson, A. (2013) Robert Morris – An Aesthetics of Transgression. In J. Bryan-Wilson (Ed.). *Robert Morris, October Files 15*. Cambridge: The MIT Press.

Morris, R. (2013). Notes on Dance. In J. Bryan-Wilson (Ed.). Robert Morris, October Files 15. Cambridge: The MIT Press.

