

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE DESENHO INDUSTRIAL
ESPECIALIZAÇÃO EM CENOGRAFIA**

GINA MARA AGE DO AMARAL

**A APROPRIAÇÃO POR GERALD THOMAS DAS OBRAS DE MARCEL
DUCHAMP**

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

**CURITIBA
2015**

GINA MARA AGE DO AMARAL

**A APROPRIAÇÃO POR GERALD THOMAS DAS OBRAS DE MARCEL
DUCHAMP**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial – DADIN – da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista.

Orientador: Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto

CURITIBA
2015

TERMO DE APROVAÇÃO

A APROPRIAÇÃO POR GERALD THOMAS DAS OBRAS DE MARCEL DUCHAMP

por

Gina Mara Age do Amaral

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Cenografia pelo Curso de Especialização em Cenografia do Departamento Acadêmico de Desenho Industrial da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. A banca examinadora considerou o trabalho aprovado.

Prof. Dr. Walter Lima Torres Neto (UFPR) - Orientador

Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR)

Profa. MSc. Simone Landal (UTFPR)

Curitiba, dezembro de 2014.

A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

RESUMO

AMARAL, Gina Mara Age do. *A apropriação por Gerald Thomas das obras de Marcel Duchamp*. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

O propósito deste artigo é compreender a apropriação feita por Gerald Thomas, diretor brasileiro de teatro, das obras de arte de Marcel Duchamp, com enfoque na *Roda de Bicicleta* (1913). Thomas utiliza-se desta obra na criação do espetáculo *Carmem Com Filtro 2* (1986), por meio do procedimento de fragmentação artística, com grande atenção aos detalhes e à plasticidade de seu trabalho, deixando também em voga o estilo de apropriação por ele adotado. Desse modo, será estudado como foi feito tal espetáculo, em relação aos objetos apropriados. Foram utilizados a abstração de espectadores que assistiram à peça, relatos de críticos, vídeo e livros opinativos acerca da Arte para fazer esta pesquisa.

Palavras-chave: Apropriação teatral. *Roda de Bicicleta*. Gerald Thomas. Marcel Duchamp.

ABSTRACT

AMARAL, Gina Mara Age do. *The appropriation by Gerald Thomas of the works of Marcel Duchamp*. 2015. 20 f. Monografia (Especialização em Cenografia) – Departamento Acadêmico de Desenho Industrial, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2015.

The purpose of the present article is to understand the appropriation made by Gerald Thomas, a Brazilian theater director, of the works of Marcel Duchamp, focusing *The Bicycle Wheel* (1913). Thomas uses it on the creation of the play *Carmem Com Filtro 2.5* (1986), by the procedures of artistic fragmentation, with great attention to details and plasticity of his work, also leaving highlighted the style (of appropriation) adopted by him. Thus, it will be studied how the play was made and as it relates to the proper objects.

Keywords: Theatre appropriation. *The Bicycle Wheel*. Gerald Thomas. Marcel Duchamp.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	06
2 DESENVOLVIMENTO	08
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS	17
REFERÊNCIAS	19

1 INTRODUÇÃO

A arte reinventa a si mesma, num processo ininterrupto e perene, no qual o artista revisa seus próprios conceitos, os mescla com o conceito de outrem – seja um ser, uma sociedade ou uma ideia – e os apresenta novamente. A interação que a arte possui consigo mesma pode ser, muitas vezes, subjetiva, o que torna importante seu estudo detalhado, que se dá por meio da observação empírica.

Gerald Thomas Sievers (1954), mais conhecido como Gerald Thomas, é um diretor de teatro brasileiro que possui uma polêmica e ampla carreira. Originalmente formado em Filosofia, aprofundou-se no estudo do teatro no La MaMa Experimental Theater de Nova Iorque. Suas peças já foram apresentadas em vários países, em teatros como o Lincoln Center em Nova Iorque, o Teatro Estatal de Munique, o Wiener Festwochen de Viena e em eventos como o Festival de Taormina, além de ter recebido três Prêmios Molière e 18 outros prêmios.

Thomas admite a paixão pelo trabalho de Marcel Duchamp (1887-1968) várias vezes. Duchamp – pintor, escultor e poeta – trabalhou com a crítica à arte moderna, com o excesso de virtude visual em detrimento da “alma” da arte. Essas críticas aproximam o brasileiro do trabalho de Duchamp. Em seu blog, Thomas cita que “Duchamp é aquele que mais amo, que mais admiro, que ri de tudo, que desmembrou tudo há exatos cem anos! Não houve mais ‘arte’ depois dele, no entanto não entendemos mesmo a mensagem: e o que fazemos? Arte. Ou pensamos que fazemos?” (THOMAS, 2009). O ápice da admiração de Gerald Thomas por Duchamp só poderia ser expressado por meio de seu trabalho, o teatro. O *ready-made*, que é justamente a crítica de Duchamp em seu modo mais brutal, um estilo criador ele mesmo, é corriqueiramente apresentado nas obras e releituras de Thomas, que também se utiliza de outras características das obras do autor.

No ano de 1986, Thomas apresenta a peça *Carmem Com Filtro 2*, em que trata especificamente do problema da desconstrução e do esvaziamento do “mito Carmem”, do questionamento dos conceitos de personagem, persona, figura no teatro contemporâneo.

No caso do mito Carmem, um dos filtros são os segmentos de personagens que agem como camadas superpostas a um núcleo inicial. Esse núcleo começa a construir-se com o gesto da primeira Carmem de Prosper Merimée, criada num conto breve de 1845, onde o escritor romântico francês fixa a vida dos ciganos espanhóis, destacando a figura da mulher fatal que destrói a vida de um tenente denominado José; e especialmente no enredo da ópera de Bizet. Na sequência de reinterpretções começa pela vulgarização romântica de George Bizet, que immortalizou a cigana através dos leitmotive da ópera, com libreto

de Meilhac e Halévy composto em 1875. Thomas se baseia especialmente no enredo da ópera de Bizet e agrega às citações da narrativa operística a Helena grega, mítica causadora da Guerra de Tróia, e a Helena do Fausto de Goethe (FERNANDES, 1996, p. 107-108).

A *Carmem com Filtro 2*, protagonizada por Bete Coelho, é completamente diferente da original; uma releitura feita com diversos elementos da justaposição que Thomas propõe, enquanto quebra os paradigmas mitológicos sobre a personagem e o teatro como um todo.

Thomas faz a apropriação, cuja definição exata será abordada em seguida, da obra *Roda de Bicicleta* de Marcel Duchamp – que se tornou famosa por ter inaugurado o estilo *ready-made*, que consagrou seu criador. A interação dos elementos de Duchamp com o cenário de Thomas é uma reverberação, cuja interação será melhor compreendida com a conceituação do termo “apropriação”, desenvolvida a seguir nesse artigo.

2 DESENVOLVIMENTO

Conceito citação e apropriação

Diz-se que “apropriação”, em termos gerais, refere-se ao ato de alguém se apossar de algo que não é de sua autoria como se assim o fosse. Na arte contemporânea, essa expressão pode indicar que o artista incorporou à sua obra materiais mistos e heterogêneos que, no passado, não faziam parte do seu fazer artístico, como imagens, objetos do cotidiano, conceitos e textos. Pode indicar também que o artista se apropriou de partes ou da totalidade de obras de autores que ocupam lugar consagrado na história da arte.

A apropriação, enquanto forma de trabalhar a arte, difere de outros conceitos semelhantes por terem vieses extremamente diferentes: a releitura e o citacionismo. Segundo Barbosa (2005), “apropriar-se concerne ao ato de retirar imagens ou objetos de seus locais de origem, utilizando-os para construir uma obra (ou outra obra)” (BARBOSA, 2005, p. 71). Releitura, por sua vez, significa “ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez” (BARBOSA, 2005, p. 73). Posição em concordância assume Pillar (2003, p. 11), ao afirmar que reler é “um fazer a partir de uma obra, é recriar o objeto, reconstruindo-o num outro contexto com novo sentido; é uma criação com base num referencial”.

Já a citação indica “o uso, em determinada produção, de elementos que se relacionam a artistas, situações e movimentos consagrados pela história da arte, admitindo-se que seja empregado, até mesmo, o modo de trabalhar ou a cor mais comum utilizada pelo artista citado” (BARBOSA, 2005, p. 91). É notável que, de acordo com a autora, a citação utiliza-se de múltiplas referências, que podem ser interpretadas, inclusive, como ironia.

Dentro do trabalho de Gerald Thomas, em alusão às obras de Marcel Duchamp, o que se percebe a princípio é que não se trata de citação, e sim de apropriação. Ao reutilizar elementos como a *Roda de Bicicleta*, Thomas dá à sua peça o valor artístico que Duchamp impregnou às suas obras. Além disso, por tal apropriação fazer parte da cenografia do espetáculo, incorpora-se ao teatro o que antes eram obras de exposição; derrete-se a estaticidade do objeto, colocando-o em movimento subjetivo.

É válido frisar que Thomas faz de sua cenografia parte viva do espetáculo; não como decoração ou mera “diversão visual”, mas como elemento da obra, como conceito artístico. Pavis (2011, p. 45), no Dicionário do Teatro, define: “a cenografia marca seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria necessário acrescentar a dimensão temporal), e não mais uma cena pictórica de tela pintada, como o teatro se contentou em ser

até o naturalismo”. Assim, Thomas concretiza o parecer moderno em seu espetáculo teatral, interagindo com elementos de outro artista, fazendo o cenário ser parte da obra tal como um personagem, muito além de ser, unicamente, parte visual. Isso concorda exatamente com a noção de Marcel Duchamp e do *ready-made*, conforme veremos a seguir.

Duchamp

Marcel Duchamp foi um pintor, escultor, enxadrista e poeta, nascido na França, porém com cidadania nos Estados Unidos. É um dos precursores da arte conceitual e introduziu a ideia de *ready-made* como objeto de arte, sendo esta ideia definida como uma retirada, ou envio, de elementos da vida cotidiana para o mundo das artes, ou ainda, nas palavras de Argan, “os *ready-mades* podem ser lidos como gesto gratuito, como ato de protesto dessacralizante contra o conceito ‘sacro’ da ‘obra de arte’, mas também como vontade de aceitar na esfera da arte qualquer objeto ‘finito’, desde que seja designado como ‘arte’ pelo artista” (ARGAN, 1992, p. 114). Duchamp apropriava-se de objetos comuns, industriais, cotidianos e levava-os às galerias, elevando-os à categoria de arte.

Percebe-se, dentro deste comportamento criativo, uma forte crítica à idealização da noção comum de obra de arte. Duchamp diz que a arte não tem alma, trata-se de mera exposição visual e, por isso, quaisquer objetos industrializados servem ao seu propósito de artista; ele não pretendia criar objetos belos ou interessantes, estendendo a crítica, portanto, à dicotomia entre bom e mau gosto artístico e também à arte “apenas visual”. Essa concepção foi expressada também em relação à obra *Pá de Neve* (1915), o primeiro *ready-made* americano, que era um produto de massa, um objeto feito por máquina, sem qualquer pretensão estética, escolhido por ser indiferente aos olhos e ao mesmo tempo pela ausência de bom ou mau gosto.

A obra que inaugurou o *ready-made* de Duchamp foi a *Roda de Bicicleta* (1913), constituída pela roda da frente de uma bicicleta, que tinha a forquilha reta e estava montada de cabeça para baixo, sobre um banquinho comum de cozinha: este, porém, não era um objeto indiferente aos olhos, mas poderia passar despercebido ao crivo artístico. Como afirma Tonkins (2004, p. 178), “O próprio Duchamp disse que ao olhar para a *Roda de Bicicleta* sentia o mesmo prazer que ao contemplar o fogo numa lareira”. Ele achava maravilhosamente relaxante girar a roda e ficar observando os raios confundirem-se, tornarem-se invisíveis, depois irem reaparecendo devagar enquanto o movimento perdia força; alguma coisa nele era tocada, como havia dito, pela imagem de um círculo que gira em torno do seu eixo, continuamente, onanisticamente. Duchamp pretendia “captar a mente, e não o olho”

(STAFFORD, 2008), e criou vinte e um *ready-mades*. O mais emblemático deles, depois da sua morte, foi *A Fonte* (1917), que consistia em um urinol comum invertido com 60 cm de altura, assinado por R. Mutt. 1917, marca da indústria que o produziu.

Embora largamente relacionado com o *ready-made*, o trabalho de Duchamp não se resume a esta prática. Influenciado por várias escolas de arte, ele também criou pinturas, que decorrem de seus conceitos de “perspectiva” e “movimento”, e alguns de seus trabalhos feitos em vidro ficaram especialmente famosos, como *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, que representa um moinho feito com complexas engrenagens e uma mulher. A obra é composta por duas lâminas de vidro, uma sobre a outra, onde se vê uma figura abstrata na parte de cima, que seria a noiva, e, na parte de baixo, percebe-se uma porção de outras figuras (feitas de cabides, tecido e outros materiais), dispostas em círculo, ao lado de uma engrenagem (retirada de um moinho de café), que seria uma recriação de seu próprio quadro *A noiva*. Mesmo não sendo adepto de nenhum estilo de arte propriamente dito, Duchamp deixou legados importantes para várias “escolas”, sendo reverenciado e homenageado por vários artistas. Apesar disso, ele nunca assumiu uma postura crítica diretamente, inclusive preferindo permanecer recluso durante a maior parte de sua vida.

Marcel Duchamp não vivia exclusivamente de arte. Também era um entusiasta do jogo de xadrez, tendo dedicado parte da vida ao estudo deste jogo, tendo, aparentemente, mantido uma distância polida da arte durante o período em que secretamente trabalhou (de 1946 a 1966) na construção de uma espécie de quarto, um ambiente tridimensional, que deveria ser visto através de uma fresta na porta. Essa obra, *Étant donnés*, ficou conhecida apenas depois de sua morte. Ela representa uma mulher nua, com as pernas abertas, deitada de costas e segurando uma lâmpada de gás. O título completo, em tradução livre, seria *Étant donnés – 1. A cachoeira 2. O gás que ilumina*, que representam as duas partes da obra em questão. A obra de Duchamp, apesar de não ter uma quantidade tão expressiva, é uma atitude, um gesto crítico radical; uma desconstrução, uma remodelagem no conceito do que seria arte. Também é interessante como o artista faz releituras de si mesmo, deixando claro seu imperativo artístico: “Será arte tudo o que eu disser que é arte” (GULLAR, 2013). A atitude crítica de Duchamp ainda repercute, tantos anos depois de suas criações.

Gerald Thomas

Gerald Thomas é um diretor e ator de teatro brasileiro. Ao longo de sua carreira, longamente vivida no exterior, ficou conhecido pela mídia por suas polêmicas, como mostrar as nádegas no espetáculo *Tristão e Isolda* em 2003, e pelas suas releituras, apropriações e

recriações no cenário artístico. Thomas, conforme consta em seu blog, acredita que “destruiu tudo que se há para destruir no século XX, e colocou sob lentes microscópicas muito precisas todos os cacos de mosaico”. Thomas também contestava todo o cenário artístico-teatral, sendo por vezes, devido a isso, ostracizado dentro deste meio.

Silvia Fernandes escreve que “as ideias dele [Gerald Thomas] provêm, às vezes, de desenhos, os quais se transformam em cena” (FERNANDES, 1996, p. 101). A partir dessa ótica podemos voltar a definir a cenografia de Thomas como algo vivo, incorporado à interpretação de cada um dos atores, tal como um personagem.

Thomas, portanto, apropria-se, cita e cria parataxes artísticas, definidas por Teixeira Coelho (2011, p. 120) como “um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une”; uma aglutinação de experiências artísticas que compõe o espetáculo. Isso concorda com a ideia apresentada de “filtro” criado no modernismo, porém adaptado – por meio dessa parataxe – para o pós-modernismo por vários outros artistas. Conforme Silvia Fernandes descreve:

Os espectadores foram convidados a mergulhar no meio de dezenas de citações de filósofos, artistas plásticos, escritores, cineastas, músicos, todos democraticamente fervidos no caldeirão de referências do diretor. Marcel Duchamp, Samuel Beckett, Tadeusz Kantor, os dois Richards – Wagner e Foreman – Dante Alighieri, Christo e Cristo, Francis Bacon, James Joyce, Proust, Shakespeare e Haroldo de Campos passaram a ser “incestuados” na ópera seca de Gerald Thomas (FERNANDES; GUINSBURG, 1996, p. 13).

A carreira teatral de Thomas é extensa, pontuada por opiniões críticas da mídia e de si mesmo. Produtor de diversos estilos, incluindo musicais e óperas, ele fez parceria com atores consagrados pela mídia, como Ney Latorraca. O resgate artístico e a “destruição” do conceito de arte como algo estático são propostas do diretor que estão presentes em todas as suas peças.

Gerald Thomas teve crises profissionais, como em 2009, quando declarou que abandonaria suas atividades teatrais, com uma “carta de abandono ao teatro”. Porém, continua em atividade – ainda em abril de 2014 apresentou sua nova peça, *Entredentes*, em que estão presentes várias de suas releituras, além da constante música de características minimalistas, que é também marca registrada do diretor.

Interação de Thomas com Duchamp

Ao observar as propostas de Thomas dentro do teatro, especialmente no que concerne à cenografia, podemos perceber direta similaridade com o artista francês Marcel Duchamp; ambos possuem uma proposta artisticamente contundente, destrutiva, que busca a liberação dos paradigmas.

A escolha de Duchamp por Thomas é compreensível. Este nutre admiração ímpar por aquele, conforme denota em notas de seu blog pessoal, uma espécie de diário. Ele também define Duchamp como “um semideus mefistofáusicos”, em alusão à obra *Fausto* (FERNANDES; GUINSBURG, 1996, p. 101), em que estão presentes tanto a *Roda de Bicicleta* quanto outros elementos de Marcel Duchamp. Não por acaso, Gerald Thomas cita e apropria-se das obras de Marcel Duchamp em vários dos seus espetáculos, mas existe pouco material referencial que se possa utilizar para pesquisa. Apesar disso, o autor, quando questionado diretamente por e-mail, afirma que se apropriou da *Roda* nos espetáculos *Navio Fantasma* (1986), *Carmem Com Filtro 2* (1986), *Um Processo* (1988), *Dr. Fausto* (1995), *M. O. R. T. E* (1989), e “em outros também”, que declara de maneira tácita não se recordar completamente.

O grande motivo para tal apropriação está na interpretação do espectador. Ao se utilizar de Duchamp, Thomas quebra o mito que cerca os personagens usados em suas releituras e adaptações. Especificamente quanto à *Carmem Com Filtro 2* (1986), obra que analisarei abaixo, Thomas assume a cenografia original, mas muda completamente o sentido; expande seus limites geográficos. A mistura com o imperativo artístico de Duchamp faz de Carmem, a personagem central desta peça – anteriormente prostituta, parecendo forte em suas escalas de fraqueza – uma miserável, um reles ser humano, já que está sendo relacionada justamente com a desconstrução do artístico, o industrial, feito em massa, comum, o que Duchamp tanto criticava. Será explicitado como e quando Thomas retira e desmitologiza Carmem, abaixo.

Carmem Com Filtro 2

Thomas foi mais um dos encenadores que, na década de 1980, produziu releituras da *Carmem* de Merimée, consequência do brilhante espetáculo *A Tragédia de Carmen* (1981), dirigido por Peter Brook. Sobre isso, Edélcio Mostaço (1986, p. 59) pontuou à época:

Buscando o fluxo de sentidos que alimenta o banco da memória, a realização pretende construir uma metáfora incessante sobre Carmem.

Usa do minimalismo o método (se assim podemos referir as pausas exasperantes, a desrealização espaço-temporal, os gestos diminutos, as repetições obsessivas) e da síntese melodrama/expressionismo a configuração externa (se assim podemos dizer dos desempenhos dos atores, das ressonâncias cenográficas, dos contrapontos narrativos criados entre os protagonistas).

Outro ponto reforçado pelo diretor é o resgate dos elementos pós-modernos, que se tornam o “filtro” que o título da obra acusa:

Materializa para nós, brasileiros, quinze anos de pesquisas teatrais que, por variados motivos que vão da censura ao provincianismo, deixamos de acompanhar em relação ao resto do mundo. Daí, talvez, sua chocante novidade, mas agradável convite, para o público repensar seus padrões teatrais, agora com os filtros trazidos pela pós-modernidade (MOSTAÇO, 1986, p. 59).

A obra é feita em um estilo de fragmentação, um conceito do teatro aplicado à idade pós-moderna, que Desgranges (2006, p. 61) descreve como:

[...] a arte teatral na contemporaneidade não é uma síntese aberta à conclusão, mas fragmentos que propõem uma atitude analítica ao espectador, não busca construir um consenso acerca da leitura do mundo, mas sim que o espectador contemple e analise a obra a partir de seu ponto de vista. A arte recente apresenta-se de forma desconexa, em justaposições de elementos que não se harmonizam, contraria a noção de organicidade do modernismo, em que as partes formavam um todo e esta disjunção das partes e a multiplicidade de estilos, propõe uma atitude criativa ao interlocutor.

Essa síntese de desconstrução da personagem Carmem é apresentada por Thomas durante todo o espetáculo. Bornheim (1996, p. 228-229), nesta mesma linha, aponta que “o processo de fragmentação talvez seja o pressuposto básico de todas as criações de Gerald Thomas [...]. Com isso, de certa maneira, o leitor compõe o livro.”

O mito-mulher Carmem é desconstruído por meio da apropriação do *ready-made*, uma vez que este estilo, conforme apresentado, denotava uma falta de essência na arte; uma arte industrial, sem alma. A personagem protagonizada por Bete Coelho gira a *Roda de Bicicleta* diversas vezes, tal como fizera Duchamp em seu estúdio. É perceptível que esse seja um gesto de escárnio, tal como, segundo Bornheim (1986), “seu tempo passou, Carmem, seu tempo passou, mito”. Percebe-se também uma crucificação de Carmem, o que resulta na ideia de morte do personagem, para então ressuscitá-lo no terceiro dia; tudo isso é uma alusão à ideia de Duchamp de que o que deve ser captado é a mente, não apenas os olhos; com uma

intersubjetividade clara, existe então a apropriação mencionada, dando à sua obra parte do que Duchamp quis passar.

Outra obra de Duchamp que é representada no espetáculo *Carmem* de Thomas é *Étant Donnés*, a última criação do francês. Ao passar uma mulher nua, com a genitália exposta para a plateia, Thomas novamente resgata Duchamp, e mostra que *Carmem* já foi destruída.

O espetáculo é transparente; consegue realmente dizer tudo que pretende e transmiti-lo ao público. Mas há uma condição: é que o público logre desvencilhar-se do coloquialismo naturalista que caracteriza quase a totalidade da literatura burguesa. E é aqui que as coisas se adensam. Recusada a temática da prosa vulgar, prejudica-se também os possíveis locutores dessa prosa. Impõe-se até mesmo a pergunta: qual é a personagem central do espetáculo? *Carmem* ou o *Filtro*? *Carmem* é com toda a evidência apenas um pretexto, acويمado, de resto, por um processo sistemático de esvaziamento – tudo, aliás, é esvaziado. (BORNHEIM, 1989, p. 229-230).

Isto se mostra de aguda complexidade para o ator: “O processo de desconstrução principia com a desestruturação dos esquemas corporais rotineiros e a desestabilização dos códigos de interpretação já introjetados” (FERNANDES, 1996, p. 98).

A apropriação dentro de *Carmem* com *Filtro 2*

O espetáculo *Carmem com Filtro 2* começa de maneira a já centralizar a *Roda de Bicicleta*. *Carmem* entra no palco, gira a roda e desfigura sua expressão. A *Roda de Bicicleta* é um objeto da cenografia que entra e sai de cena e interage com *Carmem* de modo a dar a entender que é parte da personagem, parte de seu desespero e opressão. A atriz jaz petrificada no chão, depois de girar a roda com muito vigor. E então é possível compreender o uso da *Roda de Bicicleta* como uma busca por uma nova vida, uma *Carmem* diferente; busca que esbarra no empecilho proposto por Duchamp: a *Roda* não tem vida, não tem alma. O desespero da personagem vem do fracasso da busca de uma nova essência no objeto proposto; e, com o desencontro, entende-se que ela não tem mais essência, perdeu a que já possuía e não conseguiu um novo sentido ao encontrar Duchamp. Assim vem a quebra do mito, a não existência de *Carmem* enquanto *Carmem*. Duchamp aparece como um filtro – ganhando evidência à medida em que a peça avança – que depõe contra a existência desta *Carmem*. Um objeto de decoração, conforme descrito pelo seu criador, que lhe causava relaxamento, assim mencionado, ao invés de toda a intensidade da personagem.

A análise de Fernandes é bastante completa: “A cena provoca atritos na figura de Carmem, pois a iluminação, o cenário, os objetos de cena, e as demais personagens auxiliam sua contrafação.” (FERNANDES, 1996, p. 122). Todos os elementos da encenação auxiliam na composição do discurso ao redor da atriz/personagem. A contrafação de Carmem é auxiliada pelo enxerto de situações visuais, musicais ou verbais que nem sempre têm a ver com sua trajetória. É como se atores e objetos fossem elementos constritores que figurassem um ou mais contrapontos à imagem da mulher (Fotografia 1).

A Roda de Bicicleta de Marcel Duchamp, a capa do toureiro, a imagem santificada de Micaela que se mostra em breves aparições no nicho do cenário, os cortejos de personagens inválidas em cadeiras de roda, o punhal de José, os comentários sarcásticos da dupla beckettiana, que desta vez aparece com nomes emprestados às personagens da ópera (Morales e Zuniga), a música sincopada de Philip Glass, as mulheres de luto que brigam com ela ou os homens encarregados de desfigurá-la com apalpações, agredi-la com safanões milimetricamente arranjados, conduzi-la em procissão pelos cantos do palco como santa crucificada (FERNANDES, 1996, p. 128).



**Fotografia 1 – Cena final da peça *Carmem com Filtro 2*. Foto de Ary Brandy.
Fonte: Página da internet.**

Tudo cria um invólucro no qual a personagem é limitada pela gestualidade imposta pelo encenador. “[...] Carmem é oprimida por um cenário, acuada por personagens, crucificada por objetos, perseguida por uma iluminação que investiga sua postura, perscruta seu gesto ou apaga seu corpo para pôr em evidência um rosto deformado.” (FERNANDES, 1996). A autora continua:

[...] não há lugar para as Carmens num espetáculo que ritualiza a perda do referente simbólico universal. Há lugar para a *Roda de Bicicleta*, um signo de orientação (ou desorientação) colocado no centro do palco. Uma mulher cobre a roda com um véu negro. Jose II/Escamillo retira o véu da roda e transfere para Carmem. Como se passasse por um ritual de des-vestimento simbólico, ela recebe de volta sua matriz caracterizante, desta vez associada à *Roda de Bicicleta* – “um niilismo que gira sobre si mesmo e se refuta” – e volta a abrir os braços, reassumindo a postura crucificada (FERNANDES, 1996, p. 137-138).

A apropriação também advém de um exercício de repetição, dado que a *Roda* possui interação constante com a peça, que é girada, mas não leva a nenhum lugar. Entretanto, Duchamp é apropriado de diversas outras maneiras, assim como a dissolução do personagem Carmem é, também, feita de outras formas.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entende-se a partir do exposto que Thomas obtém êxito no objetivo de atrelar Duchamp com a sua desconstrução de personagem, especialmente de Carmem. Isso se dá porque ocorre uma parataxe.

A parataxe contradiz a ideia de silogismo, o simplismo lógico; ela é densa, voltada ao público que conhece a Arte, sendo meramente exposta como uma cadeia que “parece” ter relação, mas não necessariamente fazer sentido. Frisa-se que “[...] a parataxe não é uma invenção do pós-modernismo, claro. [...]. Mas parece existir grande uso do processo na atualidade” (COELHO, 2011, p. 120).

Compreender a parataxe criada por Thomas em seus espetáculos não é uma tarefa fácil para o espectador comum, porque ele usa novos signos justapostos com os velhos. A *Roda de Bicicleta* carrega o símbolo da roda original, comum, mas a obra em si é carregada de referências de um artista emblemático que muda o cenário da arte mundial, e o próprio Thomas a classifica como um *ready-made* relido. Muitas vezes pode ocorrer por parte do público o reconhecimento de um único símbolo em relação à roda, ou ainda, o público pode entender que o banco é uma espécie de pedestal, ou que esse objeto está deslocado do seu contexto, ou enfim, toda a subjetividade artística, o que pode ocasionar um olhar simplista diante do espetáculo.

Gerald Thomas usa outros elementos de fragmentação e destruição, que, por vezes, gera frustração ao espectador desprovido da estética de cada obra. Com isso, parece que ele elitiza o teatro, concebido para um público erudito. Ou para os que adoram sua construção plástica. Mais uma vez, nos defrontamos com as ideias de Duchamp. Na entrevista com Cabanne, ele afirmou que o que o fascinava nos espetáculos teatrais era “a loucura do inesperado” (TONKINS, 2004, p. 109).

Conforme biografia de Duchamp escrita por Tonkins: “E que a ideia que faço de arte é a que tanto ela pode ser ruim, como boa, como indiferente, mas de qualquer modo continua sendo arte, da mesma maneira que uma emoção pode ser ruim, não deixa de ser uma emoção” (TONKINS, 2004, p. 518).

Thomas se apropria da *Roda* e faz uso dela como mecanismo de condução de Carmem e ainda usa as ideias de Marcel Duchamp fundamentando a construção de seu espetáculo. Ambos tornam o material, o industrial, em um objeto de Arte; ambos recriam e reinventam o conceito do artístico, permitindo explorar o que há de mais humano na nossa

civilização; mais do que isso, permitindo ao interlocutor que veja cada uma das suas pedestalizações depostas.

Tanto para Thomas quanto para Duchamp, o que importa é o ato criativo, ficando para o público a tarefa árdua de compreender e definir o sentido estético. Para eles, os graus dos conhecimentos do espectador são indiferentes.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Porto Alegre: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, Ana Amália. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae. *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

BRANDY, Ary. Cena final da peça *Carmem com Filtro 2*. Disponível em <http://geraldthomas.net/drawings_paintings.html>. Acesso em: 27 jul. 2014.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Tradução: Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BORNHEIM, “Thomas Muda o Sentido do Teatro Clássico e Faz o Averso de Carmem”, Folha de São Paulo, 24.2.1989.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec: Mandacaru, 2006.

FERNANDES, Silvia. *Memória & Invenção: Gerald Thomas em Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, Jacó (orgs.). *Um Encenador de Si Mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Será Arte?* Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/1228152-sera-arte.shtml>>. Acesso em 27 out. 2014.

MOSTAÇO, Edécio. “*Carmem*”, a ousadia volta aos palcos após 15 anos. Folha de São Paulo Ilustrada. São Paulo, p. 59. 19 jun. 1986.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 3. ed. Tradução: Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PILLAR, Analice Dutra. Leitura e releitura. In: PILLAR, Analice Dutra. *A educação do olhar no ensino das artes*. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2003.

STAFFORD, Andrew. *Making Sense of Duchamp*. Página em inglês. Disponível em: <<http://www.understandingduchamp.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2014

THOMAS, Gerald. *Biografia completa de Gerald Thomas*. Disponível em: <<http://geraldthomasblog.wordpress.com/perfil-completo/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

THOMAS, Gerald. *Peças que utilizei a Roda*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <gmaamaral@terra.com.br>. em 12 jul. 2014.

TONKINS, Calvin. *Duchamp: Uma Biografia*. Tradução: Teresa de Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2004.