



AS MÁQUINAS DO MUNDO DE LAURA VINCI E A TRADUÇÃO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

***LAURA VINCI'S MÁQUINAS DO MUNDO AND THE
TRANSLATION IN THE CREATIVE PROCESS***

***MÁQUINAS DO MUNDO DE LAURA VINCI Y LA TRADUCCIÓN
EN EL PROCESO CREATIVO***

Guilherme Meletti Yazbek

Guilherme Meletti Yazbek

Mestrando em Artes Cênicas no PPGAC/USP. É diretor, ator e professor do Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Sesi — improvisação em Viewpoints — e da Escola Móvil. Este artigo é parte da pesquisa em andamento na linha Texto e Cena, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

E-mail: guiyazbek@gmail.com

Resumo

O presente artigo tem impulso na afirmação de Michael Fried em “Arte e objetividade” (1967) de que o teatro é o que se encontra entre as artes. Virando a hipótese do crítico — aventada em chave negativa — do avesso, apontamos tal característica fluida e híbrida do teatro como o caminho percorrido por muitos artistas contemporâneos em significativas obras. Considerando essa premissa, o artigo tem como objetivo reconstituir — com entrevistas, principalmente — um longo processo de criação centrado na figura da brasileira Laura Vinci, artista visual envolvida também em processos teatrais. Partimos, então, da obra *Máquina do Mundo* (no singular), obra no campo das artes visuais, chegando às artes da cena com *Máquinas do Mundo* (no plural), criação da artista junto à mundana companhia. Para tal reconstrução, apoiamo-nos, principalmente, nos conceitos de tradução, de Josette Féral, e *work in progress*, de Renato Cohen.

Palavras-chave: Drummond, instalação, mundana companhia, performance, work in progress

Abstract

This article starts from Michael Fried's statement in "Art and objecthood" (1967) that what lies between the arts is theatre. Turning the hypothesis of the critic inside out – he suggested it in a negative way –, we point out this fluid and hybrid characteristic of theatre as the path taken by many contemporary artists in significant works. Based on this premise, the article aims to reconstitute – mainly from interviews – a long creation process centered on the figure of Brazilian artist Laura Vinci, a visual artist who is also involved in theatrical processes. We start with *Máquina do Mundo* (in the singular), a work in the field of visual arts, reaching the performing arts with *Máquinas do Mundo* (in the plural), created by the artist together with mundana companhia (a theatre company). For such reconstitution, we mainly rely on the concepts of translation, by Josette Féral, and work in progress, by Renato Cohen.

Keywords: Drummond, installation, mundana companhia, performance, work in progress

Resumen

Este artículo parte de la afirmación de Michael Fried en "Arte y objetualidad" (1967) de que el teatro es lo que se encuentra entre las artes. Dando la vuelta a la hipótesis del crítico -que la sugirió de forma negativa, señalamos esta característica fluida e híbrida del teatro como el camino recorrido por muchos

artistas contemporâneos em obras significativas. Partindo de esta premissa, o artigo pretende reconstituir, principalmente a partir de entrevistas, um longo processo de criação centrado na figura de la brasileira Laura Vinci, artista visual também involucrada em procesos teatrales. Comenzamos, entonces, con la obra *Máquina do Mundo* (en singular), una obra de artes visuales, llegando a las artes escénicas con *Máquinas do Mundo* (en plural), creada por el artista junto a la mundana companhia de teatro. Para tal reconstitución nos apoyamos principalmente en los conceptos de traducción, de Josette Féral, y *work in progress*, de Renato Cohen.

Palabras clave: Drummond, instalação, mundana companhia, performance, work in progress

Em seu famigerado texto “Arte e objetividade” (1967), Michael Fried criticou obstinadamente a abertura de muitas obras minimalistas — ou literalistas, como prefere o autor — para as dimensões de tempo e do corpo (do observador). Defendendo a hipótese, em chave negativa, de uma teatralização das artes visuais, o autor chegou a afirmar que “o teatro é hoje [década de 1960] a negação da arte” (FRIED, 2002, p.134).

É possível reconhecer em Fried uma espécie de predição do futuro¹. Aquilo que o teórico, na esteira do formalismo greenberguiano, apontou como a grande ameaça à arte, naquele momento — “A arte entra em degeneração à medida que se aproxima da condição de teatro” (FRIED, 2002, p.142) —, foi, inferimos, a abertura para um profícuo e rizomático caminho que ainda seria percorrido por muitos artistas: a fricção entre linguagens e as infinitas combinações entre matéria, espaço, corpo e tempo. Fried (2002, p.142) afirmou que “aquilo que se encontra entre as artes é o teatro”, e o que se apresenta neste artigo vai ao encontro deste argumento, porém, em oposição à crítica de Fried. Acreditamos que, se o teatro é efetivamente aquilo que está entre as artes, é neste território mutante de encontro de linguagens que vem

¹ Para um debate sobre a relação entre o escrito do crítico norte americano sobre o minimalismo, a teatralidade e Diderot, sugerimos a leitura do capítulo “Teatralidade e antiteatralidade nas artes visuais” (RAMOS, 2015, p.67-87).

acontecendo nas últimas décadas muitas das mais potentes expressões artísticas.

Este artigo leva em conta tal predição de Fried — lida pelo avesso — para apresentar o processo de criação de *Máquinas do Mundo*, da mundana companhia². Para tal, utilizamo-nos de 1) nossa experiência enquanto espectadores da obra, 2) aporte teórico e 3) entrevistas.

Criada por um agrupamento multidisciplinar, a obra que é objeto central deste artigo “não é propriamente teatro, instalação ou performance, mas uma combinação dessas modalidades, em que se juntam atuação, cenografia, iluminação, figurino e música num todo sem hierarquias”³. A artista visual Laura Vinci⁴, integrante e, ademais, proponente do projeto, é colaboradora da mundana companhia desde 2008, participando de diversos processos como cenógrafa. *Máquinas do Mundo*, entretanto, diferenciou-se dos outros processos criativos da companhia pela ausência da figura de um(a) diretor(a) e, ainda, por sua pretendida horizontalidade dos elementos constituintes da cena. Outrossim, a obra de autoria coletiva já contava naquele momento com, digamos, “capítulos” anteriores centralizados na figura de Vinci.

O presente artigo tem por objetivo reconstituir tal trabalho em processo enquanto uma sucessão de traduções, como sugerimos, partindo da vivência da artista com sua *Máquina do Mundo* (no singular), obra no campo das artes visuais, e chegando nas artes cênicas com *Máquinas do Mundo* (no plural). Por “tradução” entendemos o processo — prático ou teórico — de “entender, traduzir, comunicar” o mundo à nossa volta e seus elementos, como explica Josette Féral (2015, p.26-27): “Seu procedimento [do teórico] é a interrogação, o questionamento do saber, de nossos modos de conhecimentos, de nossa

²O nome da companhia teatral de São Paulo criada por Aury Porto e Luah Guimarães deve ser utilizado inteiramente com letras minúsculas, conforme orientação de seus integrantes no website da companhia: <http://www.mundanacompanhia.com/historico.php> (acesso em: 17 mar. 2021).

³A obra *Máquinas do Mundo* foi apresentada no Sesc Pinheiros, em São Paulo, nos meses de novembro e dezembro de 2018, no espaço expositivo, contando com nove apresentações em seu formato teatral e dezessete dias aberta à visitação como uma instalação. A citação é de José Miguel Wisnik, um dos integrantes do projeto, em seu perfil na rede social Facebook: <https://www.facebook.com/ZeMiguelWisnik/posts/2099893883406106/> (acesso em: 17 mar. 2021).

⁴Laura Vinci (1962-) é paulistana, formada em Artes Plásticas pela Faap (1987) e mestre em Artes Visuais pela ECA-USP (2000). Iniciou sua prática artística como pintora, mas desde a década de 1990 trabalha majoritariamente com escultura e instalação. Desde 1998 colabora com grupos teatrais e produções cinematográficas na área de cenografia e direção de arte.

maneira de apreender as coisas, de exprimi-las, de traduzi-las”. E segue: “O artista escolhe como veículo de tal expressão sua arte; o teórico escolhe os conceitos”.

No singular, *Máquina do Mundo* é uma obra de Laura Vinci no território das artes visuais, tendo o título sido transportado diretamente do poema de Drummond “A Máquina do Mundo” (*Claro Enigma*, 1951). Sua [primeira versão](#) data de 2004 e foi exposta no Centro Arte Contemporânea de Siena⁵. A obra consistia em uma esteira industrial que transportava mui lentamente um fino pó de mármore branco saindo de uma espécie de armário de ferro e chegando até por volta de dois metros mais ao centro da sala — um cofre⁶ —, criando neste ponto um monte do tal pó. Foi nesse espaço palimpsesto — cujas paredes guardam memórias da Igreja, do Capital e da Arte — que foi apresentada a *Máquina do Mundo*. Tal sobreposição semântica parece representar com acuidade o argumento de José Miguel Wisnik⁷ (2018, p.226-231) acerca da inextricável relação entre a Máquina do Mundo — que se apresenta como epifania mítica, a “total explicação da vida” — e a Grande Máquina — a lógica técnico-industrial moderna.

Em entrevista⁸, Vinci contou-nos que foi a máquina quem se apresentou a ela, anteriormente, surpreendendo-a, como no poema: “a

⁵ Com curadoria de Lorenzo Fusi. O espaço cultural existiu entre 2000 e 2008 no Palazzo Delle Papesse, inaugurado em 1495. No período do funcionamento como centro de arte, o cofre — construído no século XX, quando o edifício abrigou um banco — passou a ter uma série de artistas convidados a ocupá-lo.

⁶ Em 2002, na exposição *Estados*, com curadoria de Marcello Dantas, Vinci encheu o cofre do Centro Cultural Banco do Brasil, antiga agência central de São Paulo, de pó de mármore branco — um episódio anterior desta mesma história, acreditamos.

⁷ Concomitantemente ao processo com a mundana companhia, Wisnik escrevia seu livro *Maquinação do Mundo*, publicado em 2018, no qual o professor analisa a obra de Drummond, mais detidamente o poema “A Máquina do Mundo”, à luz da história da mineração na cidade natal do poeta, Itabira do Mato Dentro. O autor dedica o livro “A Laura Vinci, que intuiu artisticamente a questão de que trata este livro na sua instalação Máquina do mundo, de 2004” (WISNIK, 2018, s.p.).

⁸ A artista concedeu-nos duas entrevistas; a primeira, em 25 de agosto de 2020, em seu ateliê em São Paulo, e a segunda, em 22 de outubro de 2020, através de videochamada. Quando não especificado diferentemente, as citações da artista presentes neste artigo foram extraídas destas entrevistas.

máquina do mundo se entreabriu/ para quem de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia.// Abriu-se majestosa e circunspecta”. A apresentação deu-se através da virtualidade de uma imagem:

Eu ia num lugar... numa empresa de ímãs, eu acho, e tinha uma foto destas transportadoras. (...) E eu pensei “um dia eu vou fazer alguma coisa com essa máquina aí”... Aí um dia eu assisti a uma palestra do Zé Miguel sobre “A Máquina do Mundo”. (...) Ali naquele momento ele fazia uma análise do poema... — Olha aí, é essa a máquina! Daí, então, pronto! Eu conheci a máquina primeiro e depois me dei conta do sentido dela, que foi o poema que trouxe. Primeiro veio a estrutura, a materialidade, o mecanismo, o maquinário.

Foi através do duplo gesto de apropriação e deslocamento de um objeto real — incomum em sua produção — que a artista iniciou a obra. Uma tradução em sentido inverso, uma vez que a obra de arte se apresenta justamente como o negativo vagaroso da máquina em situação industrial, inserida no sistema capitalista da velocidade e da produção otimizada. Nas palavras da artista: “Esta máquina justamente é uma inversão da lógica para a qual ela foi construída. Você inverte a lógica, você reduz. Ela vai trabalhar no mínimo possível”.

É possível inserir a *Máquina* de Vinci em uma linhagem de máquinas inúteis — porque não objetivam a produção de uma mercadoria — já criadas na história recente da arte⁹. No mais, é também possível inseri-la numa linhagem interna da produção da artista, num *continuum* de suas obras¹⁰, no que concerne à materialidade delas — o uso do mármore e outros materiais naturais como areia, água, gelo, galhos e folhas —, bem como aos temas que as atravessam. Um marco em tal *continuum* é certamente a [obra sem título](#), comumente referida como *Ampulheta*, apresentada pela artista no Arte/Cidade III¹¹, em 1997. Foi a partir desta obra que o trabalho da artista

⁹ Destacamos *A Noiva Despida Pelos Seus Celibatários, Mesmo* (1915-1923), de Marcel Duchamp, e as engrenagens autodestrutivas de Jean Tinguely *Homenagem a Nova Iorque* (1960) e *Estudo para o fim do mundo 1 e 2* (1961-2).

¹⁰ Em seu ensaio “Monalisa no meio do redemoinho”, Rodrigo Naves sugere inclusive que as instalações da artista devem ser vistas em conjunto.

¹¹ Com curadoria de Nelson Brissac, a obra de Laura Vinci aconteceu junto à de outros artistas nas ruínas do abandonado Moinho Central das Indústrias Matarazzo, no bairro dos Campos Elíseos, em São Paulo.

entrou em fricção com a arquitetura, deixando amiúde de serem trabalhos instalados em espaços para serem trabalhos criadores de espaços (na esteira do artista Michael Heizer), muita vez, de caráter também temporal. Suas obras materializam temas como a transformação e a mudança de estado da matéria, além da transitoriedade das coisas e dos seres, como é consenso nos escritos a seu respeito, bem como em suas próprias falas. Marcello Dantas (2002, p.9) afirma que Laura “tensiona o estático e paralisa o movimento”.

Seguindo um caminho criativo de dimensão espacial e temporal, logo após o Arte/Cidade III, a artista participou da montagem de *Cacilda!* do Teatro Oficina, sua primeira experiência como cenógrafa. Ou seja, Laura Vinci é certamente um exemplo da predição de Michael Fried sobre a abertura das artes visuais para as dimensões do tempo e do corpo (ou da teatralidade), tendo a artista, inclusive, efetivamente migrado parcialmente para as artes da cena, mantendo seu trabalho artístico em múltiplos territórios¹².



Máquina do Mundo no Instituto Inhotim (2010). Crédito: Eduardo Eckenfels

¹²Do cenário de Nova Iorque na década de 1960, no qual escreveu Michael Fried o texto referido, reconhecemos tal vivência artística tão intensamente interdisciplinar em figuras como Robert Rauschenberg (em sua colaboração com Merce Cunningham) e Robert Morris (com suas criações em dança e performance, sua participação ativa no contexto do Judson Dance Theater).

No que toca ao tempo em *Máquina do Mundo*, trata-se de um cíclico movimento de inícios e fins em *loop* contínuo¹³:

A transferência da matéria pó é feita horizontalmente e através da máquina (...) [como no] poema “A máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade: “no sono rancoroso dos minérios,/ dá volta ao mundo e torna a se engolfar,/ na estranha ordem geométrica de tudo”. A minha máquina transporta quase que unitariamente cada grão de mármore, num silêncio de minério, como se carregasse para lá e para cá, em pó, a história da escultura. Todo aquele mármore talvez guarde, na sua pilha, possíveis esculturas eternas. E talvez comente, grão por grão, a nossa precária transitoriedade¹⁴.

Sendo assim, o tempo técnico-industrial é apresentado na *Máquina* dialeticamente, contendo em si sua própria crítica. Após a primeira versão, a obra aumentou de tamanho¹⁵, mas seguiu sendo ontologicamente uma obra em transição, em duas esferas, pois, 1) como considera a artista, ela “é uma máquina do mundo industrial; só que ela é transposta para uma outra situação e está falando da escultura tradicional, sem ser uma escultura. Então, ela está comentando justamente isso”. Ou seja, apresenta-se um limite-fricção entre arte e não-arte. Além disto, 2) quando questionada se considera a obra uma escultura ou uma instalação, diz: “Eu tenho as esculturas de mármore que são mais o jeito tradicional de se fazer escultura. E tenho as peças mais instalativas, que são de outra natureza, que têm a questão de se estruturar na arquitetura. (...) e eu fico transitando...”. Sintomaticamente, a resposta é uma não resposta para uma pergunta, quiçá, obsoleta.

¹³ Cf. Entrevista de Laura Vinci concedida a Guilherme Wisnik e Luisa Duarte (Mammì *et al.*, 2013, p.206).

¹⁴ Texto de apresentação da obra no site da artista: <https://www.lauravinci.com.br/exposicoes#/2004maquinadomundo> (acesso em: 17 mar. 2020).

¹⁵ Para as edições seguintes da obra de arte, outra máquina foi encomendada, de maior tamanho. Em 2005, na V Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, *Máquina do Mundo* foi instalada no edifício do antigo cais do porto, junto ao Rio Guaíba, e foi utilizada na obra areia do próprio rio. Em 2006, na Paralela, em São Paulo, com curadoria de Daniela Bousso, voltou a transportar pó de mármore, assim permanecendo posteriormente, tendo sido adquirida pelo Instituto Inhotim em 2010.

II

No plural, *Máquinas do Mundo* é o nome da [peça-instalação](#)¹⁶ da mundana companhia — uma confluência entre o desejo individual de Laura Vinci (de reunir as artes visuais com o teatro) e o desejo coletivo da equipe de realizar um processo teatral com ênfase na visualidade/materialidade e desierarquizado, sem um(a) diretor(a). Foi na fricção das várias linguagens e com três fontes textuais que se deu o processo criativo de *Máquinas do Mundo*.

As linguagens das diferentes artes são assumidas como máquinas de dar a ver (ideia que está na origem da palavra *theatron*), buscando-se diminuir a distância entre narrativa e plasticidade, ação e instalação, visando a uma dramaturgia visual em que o teatro, as artes visuais e os textos literários possam se combinar numa só máquina de ver mundos. (MUNDANA, 2018, s.p.)

O projeto nasceu em 2016, quando a equipe criativa — basicamente cenografia, figurino e iluminação — uniu-se para propor um projeto cuja criação dar-se-ia de maneira distinta da usual. “Foi o núcleo de arte da mundana que se juntou e foi fazer um experimento à parte. (...) Porque a mundana normalmente chama um diretor, escolhe um texto... A gente tomou uma outra iniciativa. Foi uma pesquisa muito mais aberta na forma de trabalhar”. Laura seguiu:

Na verdade, foi justamente porque eu queria juntar esses dois lugares [das artes visuais e do teatro]. Então, eu achei que eu tinha que partir de algum lugar que eu já estive nas artes visuais, que é meu. Eu pensei “Bom, vamos retomar o Drummond. Vamos fazer o Drummond de um outro jeito agora. Pensar de um outro jeito”. Daí a junção com os outros textos foi com o Zé Miguel ali, próximo. Ele entra no processo. Toda a pesquisa e análise dos textos foi feita com ele.

¹⁶ O termo “peça-instalação” foi encontrado no guia online da Veja São Paulo de 2018 (data imprecisa). Adotamos o termo pois este aproxima precisamente as duas naturezas da obra — teatral/perfomática e instalativa — em uma única expressão, aglutinada com o hífen. Cf. <https://vejasp.abril.com.br/atracao/maquinas-do-mundo-experiencia-dramaturgica-e-fisica/> (acesso em: 17 mar. 2020).

O processo criativo de *Máquinas do Mundo* já nasceu dialético, cremos, na tensão entre dois polos-vetores, “buscando-se diminuir a distância” entre eles, como se lê no programa da peça. De um lado, o desejo e o foco nas linguagens visuais. Do outro, a matéria textual proveniente de três dos maiores autores brasileiros: Drummond, com o poema que dá nome ao projeto; Machado de Assis, com o capítulo “O Delírio” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; e Clarice Lispector, com trechos de *A Paixão Segundo G.H.*¹⁷. São três diferentes linguagens e contextos que apresentam, no entanto, situações análogas: uma epifania, um lapso temporal-espacial através do qual o eu-lírico acessa uma espécie de fugaz compreensão da vida — nas palavras de Machado de Assis (2004, p.24), “a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago”. Certamente, neste caso, não se tratando de textos dialógicos, o fantasma do textocentrismo do teatro ocidental seria menos assombroso. Contudo, mesmo se tratando de linguagens poéticas — mais abertas —, parece-nos de saída um desafio assumir os textos em horizontalidade com os outros elementos teatrais.

A obra de Vinci com a esteira industrial foi deixada para trás, e o grupo de artistas iniciou então uma criação que foi se desdobrando como um *work in progress*¹⁸. Cada linguagem criativa contou com mais de um(a) profissional envolvido(a), como já acontecia na companhia; tendo sido, neste caso, a cenografia “liderada” por Laura Vinci e os estudos literários por José Miguel Wisnik¹⁹. Em cena: Luah Guimarães, Roberto Audio, Mariano Mattos Martins e Wellington Duarte²⁰.

¹⁷ A definição dos textos foi feita por Laura Vinci e José Miguel Wisnik, exclusivamente, nos preâmbulos do projeto. Parece-nos relevante apontar que, além da parceria, neste caso, artística, a artista visual e o músico, ensaísta e professor universitário são casados desde 1985.

¹⁸ Renato Cohen (2006) reuniu sob o termo *work in progress*, nas artes da cena, grosso modo, uma miríade de obras caracterizadas por seu hibridismo, por sua operação através de linhas de força e pelo paralelismo entre o processo e o produto.

¹⁹ Além da profunda análise dos textos no início e no decorrer do processo, Wisnik participou da criação da trilha sonora, emprestou sua voz para o texto de Machado de Assis e orientou a gravação dos textos em estúdio, conforme falaremos mais à frente.

²⁰ Luah Guimarães é atriz e fundadora da mundana companhia. Roberto Audio e Mariano Mattos Martins (que não esteve fisicamente em cena no Sesc Pinheiros, mas foi a voz em *off* da poesia de Drummond) são ambos atores colaboradores da mundana. Wellington Duarte é artista da dança. É fundamental listar aqui todos os artistas envolvidos no projeto (além dos já citados). O fazemos como consta no programa do Sesc Pinheiros, sem a especificação das competências: Flora Belotti, Yghor Boy, Guilherme Calzavara, Lucas Cândido, Beatriz Camelo, Diogo Costa, Alessandra Domingues, Bia Fonseca, Ivan Garro, Flora Kountouriotis, Cesar Lopes, Renato Mangolin, Rafael

Como o grupo todo é da materialidade... a gente fez várias experiências só com luz, por exemplo, de tingir a gente, tingir o espaço... Foram vários experimentos, quase que instalações. Porque a gente montou mesmo a estrutura. Esse processo todo de pesquisa a gente fez no Espaço Teatro Querosene. A gente ensaiava lá. **Tudo era muito das coisas. Mas, para ser franca, a gente partiu do texto.** A gente fez toda a pesquisa com o Zé. O estudo, mesmo, literário. A gente analisou cada texto. Depois disso, nós fizemos um recolhimento, que é um sistema que a gente inventou de extrair palavras significantes para cada um de nós dos textos. Palavras, frases ou intenções. E isso deu em um vocabulário que depois nós reorganizamos. E nisso a gente chegou em alguns temas. Aí misturou todos os textos. E nesses temas a gente propunha experimentos.

O grifo acima é nosso e tem o intuito de reiterar a dialética que reconhecemos presente no processo de *Máquinas*: um embate dinâmico entre materialidades e palavras. Voltando ao processo, primeiramente, transcorreu o estudo dos textos com Wisnik. Em seguida, todos “recolheram” palavras dos três textos, como disse Vinci, com as quais foi feito um primeiro guia, dividido em seis temas: espaço-trajeto; tempo-som; umbral; carnaval; máquina olho; e esgotamento²¹.

A equipe, então, dividiu-se em grupos de trabalho (para cada tema), misturando os vários *métiers*. “A gente se subdividia em pequenos grupos e cada um organizava [e roteirizava] um experimento e propunha para o resto do grupo o que ia acontecer”. A equipe de cada linguagem, em seguida, reunia-se e propunha uma tradução material (ora mais óptica, ora mais háptica) dos experimentos propostos. Os primeiros ensaios práticos foram, portanto, experiências concretas, visuais, táteis e sonoras — instalações ou vivências de que ora todos participavam, ora apenas os performers, enquanto os outros criadores operavam as “máquinas” propostas. Além disso, todos foram proponentes, assim, a autoria esteve de fato pulverizada, como almejavam. Durante esse período:

Matede, Jean Carlos Menezes, Diego Moschkovich, Rogério Pinto, Aury Porto, Joana Porto, Tarina Quelho, Roberta Schioppa, Marília Teixeira, Marcelo Von Trapp.

²¹ Esse guia ainda não contava com uma ordenação temporal, causal, algo próximo a um roteiro. Somados aos seis temas, havia subtemas e questões de ordem filosófica. Havia, ainda, as seções “procedimentos” — subdividida em “corpo”, “procedimentos” e “peso”, cada qual com uma pequena lista — e “elementos”, que contava com vinte e um itens.

Não se falava o texto. A gente foi construindo essas imagens... (...) Teve uma que era uma coisa de terra. Eles pegavam sacos de terra e criavam montes de terra, depois ficavam cavando essa terra, entravam e tiravam objetos. Então, tinha muita ação com matéria. Depois, teve uma que só foi luz! (...) Depois teve outra mais corporal. A gente chamou o Doni²² para propor uma vivência corporal com os atores, focada, então, na movimentação. Daí “o figurino” fez um figurino específico para essa situação. Eu lembro que dessa vez tinha as galinhas da II [Abigail Tatit, fundadora do Teatro Querosene] — a II tinha galinhas lá no teatro —, a gente pôs as galinhas da Clarice²³.

Levou-se à cena, por vezes, o que se tinha à mão, e Vinci testou materialidades com as quais já vinha trabalhando — fato condizente com sua vontade de “juntar os lugares”, como já dito. Há de se levar em conta que a artista trabalha há aproximadamente vinte anos no mesmo ateliê: as materialidades ali presentes — em diferentes graus de acabamento — não deixam nunca de pulsar em constante devir. Entraram, por exemplo, na criação das imagens de *Máquinas*, inúmeras peças de mármore vistas em [Por Enquanto](#)²⁴ e as esculturas douradas de formas bojudas de [Todas as Graças](#)²⁵.

É possível concluir, como vimos construindo, que o trabalho de criação em processo aconteceu como uma sucessão de traduções²⁶. As três matérias literárias foram traduzidas — via recolhimento — nas listas de palavras. Estas, por sua vez, foram traduzidas em materialidades e movimentações nos experimentos cênicos — ópticos, hápticos, acústicos —, experimentos estes chamados na companhia de “travessias”²⁷. Com todo o material “levantado”,

²² O ator Donizeti Mazonas, que já havia colaborado anteriormente com a mundana companhia.

²³ Entrevista com Laura Vinci realizada em 22 de outubro de 2020.

²⁴ A exposição de 2013 contou com obras de Laura Vinci e Ana Paula Oliveira, na Galeria Marcelo Guarnieri, em Ribeirão Preto.

²⁵ Laura contou-nos que levou para os ensaios/experimentos peças escultóricas que haviam sido testes no processo de criação de *Todas as Graças*. Posteriormente, o material teria sido alterado, mas os testes permaneceram em seu ateliê, sendo reutilizados na ocasião de *Máquinas do Mundo*. A referida exposição *Todas as Graças* ocorreu no Instituto Ling, em Porto Alegre, em 2018, com curadoria de Virginia Aita. As esculturas bojudas metálicas — de latão banhado a ouro — aparecem anteriormente em *Por Enquanto*, exposição já citada.

²⁶ Cf. Josette Féral, *Além dos Limites*, parte I, capítulo 2, “Que Pode (ou Quer) a Teoria do Teatro? A Teoria Como Tradução”.

²⁷ Luah Guimarães descreve em detalhes o desenvolvimento de tal procedimento de criação — chegando a se referir a ele como um “sistema de improvisação” — em sua dissertação de mestrado *Animalidade na mundana companhia: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota – uma novela teatral*, capítulos II.2 e II.3. Uma diferença importante, porém, é que no processo de *O Idiota* ali descrito tais experimentos eram abertos ao público.

um novo processo de tradução se deu: a organização temporal-espacial de ações e formas, a *mise-en-scène*, ainda que instável, *in progress*. O próprio exercício teórico aqui em ação é — podemos acrescentar — mais um processo de tradução.

Depois de uma abertura de processo ocorrida no Teatro Oficina, em julho de 2017, e de experiências em espaços de galerias²⁸, praticamente um ano depois²⁹, quando se preparava para as apresentações no Sesc Pinheiros, o grupo convidou o diretor teatral Diego Moschkovich para auxiliar na organização do material cênico.



Roberto Audio em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

²⁸ Nestas situações, parte do processo com a mundana companhia foi trazida para dentro da galeria, no contexto da exposição *morro mundo*, de Laura Vinci, o que nos parece a via oposta complementar do processo que a artista estava vivenciando com a companhia: Roberto Audio fez uma performance na Galeria Nara Roesler no Rio de Janeiro e Wellington Duarte na Galeria Nara Roesler em São Paulo.

²⁹ Entre a primeira abertura de processo no Teatro Oficina e os ensaios focados nas apresentações do Sesc Pinheiros, o grupo voltou a estudar os textos com Wisnik, além de questões de ordem filosófica que atravessavam os textos e a pesquisa com Rafael Matede. Também foi pensada uma nova organização dramática — diferente daquela experienciada no Oficina —, enquanto as experimentações cênicas seguiram acontecendo.

III

Teceremos alguns breves comentários acerca da *mise-en-scène* e da recepção de *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros³⁰. É possível dizer que a obra foi organizada de maneira compositiva, com a justaposição de sons, elementos materiais e movimentos. A camada auditiva — as três matérias literárias somadas a uma quase ininterrupta paisagem sonora — advinha exclusivamente de caixas de som, sem grandes entrelaçamentos entre os textos. Nada foi proferido pelos performers quando em cena.

Esta estrutura do ator total — o ator que faz, que fala, que age — a gente desmembrou, dividiu ela. (...) O texto é o texto. É literatura. A decisão pela gravação [dos textos em estúdio] tinha muito a ver com a melhor forma de comunicar o texto para o entendimento dele. Não pôr o texto na ação do ator, porque isso o deixava pouco claro, pouco inteligível. A gente tentou, mas não funcionou bem³¹.

O resultado lembrou-nos a sonoridade de um texto quando no espaço mental, ainda antes de ser proferido. Havia variações a cada voz, a cada texto, claro, mas sempre com uma prosódia que parecia de uma voz interna, de uma “mente exausta de mentar”, como diz Drummond.

O local onde ocorreram as apresentações é destinado, a princípio, a exposições. O amplo, embora baixo, espaço contava apenas com alguns elementos esparsos. Após adentrarmos o ambiente por um corredor feito de escoras e fortes luzes intermitentes, sentamo-nos em duas longas fileiras de cadeiras em “L”. A divisão palco/plateia era clara e, embora estivéssemos próximos da área de cena, não nos sentíamos dentro dela. O início da peça foi como a observação de uma tempestade elétrica devido às potentes luzes brancas piscantes, majoritariamente advindas de lâmpadas tubulares instaladas geometricamente no grid técnico no teto do espaço. Viam-se, aqui

³⁰ Não integra o escopo deste artigo as especificidades da versão exclusivamente instalativa da obra, que ficou aberta à visitação entre 23 nov. e 9 dez. 2018, período no qual aconteceram as nove apresentações da peça. O foco aqui é na versão teatral do trabalho.

³¹ Entrevista com Laura Vinci em 25 ago. 2020. A experiência dos performers proferirem os textos ao vivo aconteceu na primeira abertura de processo, no Teatro Oficina. Ali a equipe percebeu que não era possível sustentar a almejada potência da literatura com a qual lidavam ao vivo e partiram para um trabalho de gravação dos textos em estúdio, com a orientação de Wisnik.

e ali, algumas escoras, as peças de mármore supracitadas dispostas precisamente em pequenos montes, tubos transparentes ao fundo e algumas roupas penduradas também ao fundo, entre outros elementos. O piso era preto, de linóleo, e as paredes, brancas. Todos os equipamentos de iluminação estavam à vista.

Reconhecemos como ação principal de Roberto Audio a distribuição das peças de mármore pelo piso, formando um grid, talvez a “estranha ordem geométrica de tudo” (ANDRADE, 2015, p.268)³². “E aí a relação — disse Vinci — com a materialidade era de fato um negócio brutal, um negócio de impacto, de ele carregar... O peso é o peso”, não sua ideia ou símbolo. Já Luah Guimarães pareceu ter a linha de ação de matriz mais dramática, ainda que muito sutil: pequenos ou interrompidos gestos que denotavam certa incerteza e um caminhar para lá e para cá — na parte inicial — enquanto ouvíamos sua voz em *off* declamando trechos de Clarice. A impressão era de que toda a visão epifânica apresentada pelo texto estava de fato acontecendo à sua frente, aturdindo-a: “Dali eu contemplava o império do presente. (...) então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu” (LISPECTOR, 2009, p.105-106).

Posteriormente, a atriz foi ao encontro da materialidade talvez mais significativa da peça: a fumaça. De início, um cigarro; depois, a fumaça que saía de dentro de sua camisa — imagem potente! —; por fim, a densa fumaça que saía dos tubos transparentes ao fundo do espaço, instaurando um turvo nevoeiro, de visibilidade meândrica. Tal fumaça já havia sido anteriormente explorada por Vinci em obras como *No Ar*³³ e — com a mesma tubulação transparente — *Cubo Branco*³⁴ e *morro mundo*³⁵.

³² Ação que aparentava uma obra de arte serialista minimalista sendo criada perante o público, algo como *The 2000 Sculpture* (1992), de Walter De Maria, ou as inúmeras obras de chão de Carl Andre, muitas delas com um incansável trabalho em ângulos retos.

³³ A primeira versão ocorreu em 2009 no Equador — X Bienal Internacional de Cuenca, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti.

³⁴ Em 2016, no Edifício Louvre, em São Paulo, no Museu do Louvre Pau Brazyl, com curadoria de Guilherme Giufrida e Jéssica Varrichio. A materialidade dos tubos (e a relação destes com a fumaça) perpassava à época tanto a práxis individual da artista quanto a teatral, coletiva — presente desde as primeiras experimentações cênicas do processo junto à mundana companhia.

³⁵ Ver nota 29.



Luah Guimarães em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

As branquíssimas matérias (fumaça e mármore) em composição pareciam afigurar um processo de sublimação — e tudo indicava que Guimarães a qualquer momento poderia também desfazer-se em vapor. A alva atmosfera instaurada remetia àquela visitada por Brás Cubas em seu delírio: “(...) planície branca de neve, com uma ou outra montanha de neve, vegetação de neve e vários animais grandes e de neve. Tudo neve; chegava a gelar-nos um sol de neve”.

A figura que reconhecemos como diretamente ligada à narrativa de Machado de Assis é a de Wellington Duarte. O bailarino e coreógrafo, em uma linha de ação mais próxima à linguagem da dança, justamente, movimentava-se mais ampla e sinuosamente, percorrendo todo o espaço em topografias curvilíneas — em oposição ao palmilhar seco e linear de Audio. Mãos e braços estavam constantemente envolvidos na dança e, no momento que escutamos o texto de Machado em *off* (na voz de Wisnik), permaneciam semicobertos por uma sobreposição de muitos paletós de cores sóbrias — figurino-hipérbole a que facilmente associamos a personagem machadiana, pertencente à elite patriarcal brasileira.



Wellington Duarte em *Máquinas do Mundo* no Sesc Pinheiros (2018). Crédito: Renato Mangolin.

Descrevemos nos últimos parágrafos, mui grosso modo, algumas das linhas de ação dos performers durante os aproximadamente 50 minutos de peça no Sesc Pinheiros. Outras performances do *work in progress* ocorreram posteriormente, em locais como a [Casa do Parque](#) e a [Igreja Matriz de Paraty](#) (Flip 2019): outras conformidades espaciais e organizações temporais para as mesmas linhas de ação, mesmas ideias traduzidas em cena.

A fruição de *Máquinas do Mundo* foi decerto um deleite para a visão e para a escuta, com um complexo de sensações e sentidos atravessando corpo e mente do espectador. Os textos se associavam a outros elementos da cena em um jogo de consonâncias e dissonâncias. “A grande escritura que se tece é a do texto espetacular, matriz de sonoridades, paisagens visuais e intensidades performatizadas” (COHEN, 2006, p.6-7). Os diversos elementos apresentados polissensorialmente convidavam cada espectador a criar sua própria sintaxe e semântica.

Muita gente reclamava: “Ai, eu não entendi nada do texto, mas eu adorei”, agora, muita gente conseguia... O que tudo bem, também, né? Não precisa. (...) Como a gente gravou, o texto tinha o seu percurso enquanto a cena estava acontecendo meio descolada, embora muito colada também. A gente não estava interpretando o texto. A gente extraiu do texto imagens... A gente reconstruiu a

partir... Não foi uma reconstrução... Foi uma construção a partir de estímulos dos textos.

Parece-nos condizente com a poesia de Drummond que os espectadores tenham por vezes saído da experiência de *Máquinas do Mundo* confusos, carentes de maiores entendimentos, com a sensação de uma fruição — tradução! — falha: “a máquina do mundo, repelida,/ se foi miudamente recompondo,/ enquanto eu, avaliando o que perdera,/ seguia vagaroso, de mãos pensas”. Talvez seja precisa a colocação de Clarice, através de G.H.: “A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei” (LISPECTOR, 2009, p.110).

Como breve conclusão, reiteramos o caráter preditivo da afirmação de Fried de que o teatro estaria entre todas as artes. No entanto — como aventamos inicialmente e vimos continuamente ilustrando —, é neste território híbrido e maleável que se encontram muitas das mais potentes obras da arte contemporânea, seja no teatro, *stricto sensu*, seja com elementos de teatralidade. Em sua produção, a artista Laura Vinci faz fumaça das fronteiras entre linguagens e erige com matérias e durações variadas — além de um apuro estético ímpar e frutíferas parcerias — obras de diversas camadas de significações e sensações. Sua(s) *Máquina(s) do Mundo* lança(m) luz sobre a inexorabilidade do tempo e a efemeridade da vida e, com precisão que carrega o processo plasmado nas formas apresentadas, faz(em) da eternidade questionável e do instável preciso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Barueri: Gold, 2004.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **Work in progress na cena contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- DANTAS, Marcello (curador); HARA, Helio (editor). **Estados**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. (Catálogo da exposição individual de Laura Vinci.)
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Tradução de J. Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. Tradução de Milton Machado. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, p. 131-147, 2002.
- GUIMARÃES, Luciana. **Animalidade na mundana companhia**: vestígios de uma experiência no espetáculo O Idiota – uma novela teatral. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, 2019.
- LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MUNDANA COMPANHIA. **Máquinas do Mundo**. Programa da peça e instalação cenográfica realizadas em São Paulo. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2018.
- NAVES, Rodrigo. “Monalisa no meio do redemoinho”. In: MAMMÌ, Lorenzo (*et al.*). **Laura Vinci**. São Paulo: APC; Cosac Naify, 2013, pp. 47-61.
- PEIXOTO, Nelson B. (Org.). **Intervenções urbanas: Arte/Cidade**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições SESC SP, 2012.
- RAMOS, Luiz Fernando. **Mimesis performativa**: a margem de invenção possível. São Paulo: Annablume, 2015.
- VINCI, Laura. Entrevistas concedidas a Guilherme Meletti Yazbek em 25 ago. 2020 e 22 out. 2020. Não publicadas.
- _____. Entrevista concedida a Guilherme Wisnik e Luisa Duarte. In: MAMMÌ, Lorenzo (*et al.*). **Laura Vinci**. São Paulo: APC; Cosac Naify, 2013, pp. 191-209.
- WISNIK, José Miguel. **Maquinação do Mundo**: Drummond e a mineração. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. Palestras ministradas no projeto Máquinas do Mundo, da mundana companhia. São Paulo, 2016 e 2017. (Transcrição de Rafael Matede. Não publicada.)