

## Espectáculo

# ANA MAZZEI

### de cena

des que es comedia nuestra vida  
o de farsa el mundo todo  
da el aparato por instantes  
odos en él somos farsantes  
sco de Quevedo

Segundo andar do pavilhão da Bienal de São Paulo, edifício moder-  
projetado por Oscar Niemeyer e inaugurado em 1954, entre uma  
ão de pilares alinhados, dois volumes perpendiculares sugerem a  
o de um espaço cênico. Uma base semicircular cor de terra indica  
o. Encostado ao diâmetro da base, um paralelepípedo branco verti-  
e não chega a tocar o teto do pavilhão delimita o fundo. Nele está  
lo um semicírculo azul que rebate e duplica a geometria do tablado.  
nchas de cor dos dois volumes, juntas, desenham um grande olho.

alco estão dispostos oitenta e um objetos tridimensionais, essen-  
ente estruturas longilíneas de madeira, todas dentro dos limites da  
ha de cor semicircular da parede. Organizadas por tamanho, as peças  
es estão mais próximas do centro do fundo e conforme o palco  
a no espaço elas se tornam cada vez menores. Um foco ilumina o  
nto. Falta o espectador, fundamental para o funcionamento da peça.

*Espectáculo* (2016), Ana Mazzei coloca-nos frente a frente com a al-  
de e a teatralidade das relações sociais. A artista paulistana parte de  
ncias múltiplas, da história da ciência, da arte, do teatro e da lite-  
, para materializar e encenar uma situação carregada de ambigui-  
Na junção de textos e imagens de distintas épocas e procedências,  
rói sua obra. Todas essas referências são por ela digeridas em um ato  
ofágico e conectadas de maneira fluida à sua realidade, linguagem e  
no, sem notas de rodapé ou tentativas de respostas.

orme o nome indica, *Espectáculo*, obra comissionada para a 32ª edição  
enal de São Paulo, tem como enfoque o especular, o que diz respeito  
o do espectador. O trabalho propõe um jogo no qual o tridimen-  
está emoldurado, no qual olhamos mas também somos vistos. Não  
s intrusos e nem *voyeurs*. A relação se dá de maneira frontal, limpa,  
, mas participamos de maneira restrita, determinada pela artista.

a constitui um ambiente cenográfico, desenhado a partir de deci-  
operações de ordem pictórica, volumétrica, espacial e relacional. À  
ira vista a peça pode ser decupada e descrita a partir dos conceitos  
idos no teatro clássico: *dramatis personae*, cenário e cenas. Suas perso-  
s têm como referência principal o *design* de instrumentos científicos  
erramentas que condicionam nosso estar no mundo. Lembram equi-  
ntos cotidianos, de apoio e extensão do corpo humano, de auxílio à

visão e à navegação. Parecem aparatos de organização, medição e divisã  
do espaço, daqueles usados para ver seres microscópicos ou ler as estrela  
lunetas, óculos, tripés, cavaletes, telescópios, muletas, astrolábios, escada  
cabides e compassos. O conjunto remete ainda a ambientes lúdicos, pa  
escalar, se pendurar e saltar.

Apesar do caráter teatral do trabalho, não há *trompe-l'oeil*, adornos, ilusõe  
ou exageros. Ana defende o preceito associado à arquitetura moderna c  
verdade dos materiais. Os objetos são em sua maioria geométricos, com  
postos por linhas, planos e ângulos vivos, formados essencialmente pel  
encontro de três ou mais barras de madeira, suficientes para mantê-los c  
pé. Em alguns casos apresentam elementos metálicos circulares. São rús-  
ticos e distantes da estética e do acabamento fino da indústria. Com u  
pouco de atenção é possível identificar traços deixados pela mão da artis  
durante sua construção. Suas formas, os materiais usados e a presenç  
pontual da cor dão uniformidade ao todo.

De acordo com Ana, nesta e em outras obras, as variações dentro de u  
vocabulário de formas simples decorrem do tipo de material que utiliz  
no geral, mais rígido e sem grande plasticidade. Neste caso, principa  
mente madeira, mas em outros trabalhos ela também utiliza ferro, feltro  
mais recentemente tecido. Seu processo escultórico está mais próximo c  
adição e da junção de partes do que da modelagem. Segundo explica,  
escolha do material vem antes da definição da forma pois é ele que indic  
a partir da sua dureza ou maleabilidade, do seu aspecto e da sua naturez  
como será a obra. Outra preocupação para a artista é a procedência d  
distintas matérias que utiliza. No caso da madeira, ela só trabalha com  
aquelas que advêm do extrativismo ecológico, de origem brasileira, re  
plantadas e reflorestadas. Cumaru, Garapeira, Itaúba. São madeiras saz  
nais, que acabam por ditar o ritmo de produção.

Os objetos tridimensionais resultam de uma relação corpórea com o es  
paço e a matéria. São objetos construídos, sentidos, manipulados. O pro  
cesso de trabalho de Ana é intuitivo, metódico e matemático. Na manuf  
tura e montagem das peças, prefere realizar a maioria das operações e nã  
recorrer a técnicos ou especialistas —somente quando é imprescindíve  
Também procura deixar claro ao público as etapas deste processo e o mé  
todo utilizado até chegar ao que vemos e experienciamos. Este cuidad  
aproxima-nos da obra.

Neste e em outros trabalhos, a presença do corpo não está apenas n  
fazer. Suas peças escultóricas são ergonômicas e antropomórficas, conce  
bidas a partir das medidas e proporções humanas, das posturas do dia  
dia, dos gestos advindos da iconografia clássica, das metáforas bíblicas  
da literatura psicanalítica. Porém, seu aspecto sintético e essencialment  
abstrato afasta-as de representações e associações diretas. São fragmento  
metonímias, índices.

o palco as diversas partes se encontram. Este, funciona como uma grande base que, à maneira de Brancusi ou Giacometti, está numa relação de reciprocidade com as peças, que apesar de soltas e autoportantes estão integradas em cada fibra da estrutura que as apoia. No entanto, diferentemente da produção escultórica do período modernista, que vai operar o sentido de romper com a lógica da escultura clássica monumental e reivindicar a autonomia da obra<sup>1</sup>, o trabalho de Ana não é móvel, sem lugar e auto-referencial. Ele responde, dialoga e se complementa com o que está ao seu redor.

A artista desenha *in loco* uma organização espacial no qual cada coisa tem seu lugar próprio. A complexidade do conjunto está na narrativa por trás da proposta, que revela sua vontade de organizar — ou chamar atenção para — a entropia do mundo. Diante do seu *Espetáculo* oscilamos entre a posição do espectador, que assiste a uma representação, e do ator, que participa efetivamente da peça. O trabalho nos convoca a interagir de maneira ativa, unindo nosso corpo ao corpo da obra, em uma experiência direta, em uma chave performativa e inclusiva. Ao aceitarmos este convite, assumimos um duplo papel. Nos tornamos público e personagens e os objetos em cena passam a ser companheiros de palco e ao mesmo tempo *close-ups*, ferramentas que aguardam os braços que as irão erguer. Como dizia o teatrólogo brasileiro Augusto Boal, “todos os seres humanos são atores, porque atuam, e espectadores, porque observam. Somos todos ‘espectadores’”. Com a criação do Teatro do Oprimido na década de 1970, Boal introduziu um método baseado na democratização do teatro e na conscientização do seu potencial como ferramenta política.

Além, no *Espetáculo* de Ana os quinze centímetros de altura do tablado onde estão dispostos os objetos são suficientes para marcar uma separação entre eles e nós. Não há possibilidade de contato físico direto. Ainda assim, possível vê-los e a peça, apesar de estática, apresenta um conjunto de atos e partes, que proporcionam uma entrada em narrativas situadas fora, em outro lugar, algures. O tempo parece suspenso e observamos um momento de pausa, de espera. Temos a impressão de presenciar uma ação teatral que está prestes a começar ou a acabar. Um concerto no qual os músicos ainda não subiram ao palco e os instrumentos aguardam para ser tocados. Ou quem sabe estes objetos ganham vida no momento em que ninguém os vê.

A obra acontece no interstício, no espaço/tempo entre e no contato da obra com o espectador. Ana resiste ao conceito do trabalho como um produto acabado e procura mantê-lo ligado à ideia de experiência. O observador que deve decifrar os sentidos e as cenas sugeridas a partir da altura visual na qual está inserido. Há quem diga que os objetos criados pela artista remetem às culturas afro-brasileiras, ao candomblé e à umbanda. Ela, no entanto, deixa claro que esta e outras possíveis associações não são intencionais. O posicionamento de cada um dos objetos, os ângulos e os poucos pontos de cor que introduz narram cenas diversas que conduzem o olhar e o posicionamento do público. A arquitetura do cenário também condiciona nossa visibilidade em relação ao que é apresentado. A parede de fundo do palco rompe com a ideia de um teatro de arena, que permite uma visão em 360 graus, e determina um ponto de observação frontal, que torna a cena bidimensional e enquadrada — ambas características associadas à pintura e à fotografia. O aspecto plano do conjunto é reforçado pela proximidade entre os objetos, que dificulta sua leitura e análise de forma individual, tridimensional e escultórica. Sua disposição hierárquica, piramidal, do menor para o maior, também contribui para a planificação da imagem e contraria o ensinamento da perspectiva renascentista — que sugere que a ilusão de profundidade pode ser conseguida a partir da representação em maior escala do que está mais próximo dos nossos olhos e em menor, do que está mais distante.

A visão humana é frontal e nossa compreensão da profundidade é possível por termos uma visão binocular, na qual ambos os olhos são usados em conjunto. O espaço de encontro entre os campos de visão de cada um deles permite-nos ver uma única imagem. No *Espetáculo* criado por Ana, o grande olho espacializado pela artista, delineado na junção dos dois micrôcosmos — pintado na parede e presente na volumetria do palco —

sugere não apenas a ideia de ver e ser visto, mas também problema de visão monocular e bidimensional que temos do mundo, a partir da representação e apreensão a partir de imagens. Neste aspecto, o trabalho remete ao conceito de “sociedade do espetáculo” descrito por Guy Debord em seu livro homônimo, publicado em 1967. O situacionista definiu o espetáculo como o conjunto das relações sociais mediadas por imagens e sua produção e valorização como instrumento de exercício de poder e de dominação social.

A visão proposta pela artista também lembra a gravura do arquiteto clássico francês Claude-Nicolas Ledoux, *Coup d’oeil du Théâtre de Besançon*<sup>2</sup>. A representação do início do século XIX nos mostra um olho que ocupa toda a moldura retangular da obra. Refletido na sua íris e pupila identificamos o Teatro de Besançon, edifício projetado por ele. Assim, à imagem de um teatro, o olho funciona quase que automaticamente como uma metonímia do espectador. No entanto, Ledoux não representa a caixa cênica, o palco do seu anfiteatro, mas o local ocupado pelo espectador, recordando a etimologia da palavra “teatro”, do grego *θέατρον* (*théatron*), que refere-se ao “lugar para olhar”, ao lugar do público. A imagem criada pelo francês, quem olha é, muito provavelmente, um

Com o tempo, o sentido inicial do termo “teatro” transformou-se e passou a designar o espaço onde são realizados os espetáculos e as apresentações. Segundo Ana, o conceito de teatralidade implica uma metonímia de espetacularização, na qual aspectos da vida cotidiana são ressignificados à maneira de um espetáculo, estabelecendo uma nova relação com o mundo. O teatro permite construir uma realidade ficcional e uma realidade multifacetada, na qual há uma troca constante entre os diversos elementos que constituem a cena. As ações acontecem diante dos olhos dos espectadores, o que os permite ser consciente de todo o processo. *Close-ups* convivem no espaço e temporalmente com acontecimentos que sucedem em segundo plano.

Ana cita a frase que abre o monólogo de William Shakespeare, *As You Like It: All the world’s a stage, and all the men and women merely players*<sup>3</sup>. Seu *Espetáculo* refere-se ao mundo como teatro, uma metáfora que antecede o dramaturgo inglês, utilizada desde a Roma Antiga, passando pelos contemporâneos de Shakespeare, Quevedo e Calderón de la Barca, autores do século de ouro da literatura espanhola, e tão presente no mundo de hoje. A obra coloca em cena, diante de nós, as máscaras sociais que vestimos, os códigos de conduta a que estamos cotidianamente sujeitos e nossa tendência a classificar, enquadrar e sistematizar o tempo/espaço, a arte, o desconhecido e o diferente.

## NOTAS

**1.** Krauss, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Originalmente publicado no número 8 da *October* na primavera de 1979, páginas 31 a 44. Título original *Sculpture in the Expanded Field*.

**2.** Publicada em seu livro *L’Architecture considérée sous le rapport de l’Art et des moeurs da legislação* (1804).

**3.** O mundo todo é um palco e todos homens e mulheres meros atores.





**Mazzei: A game of scene**

des que es comedia nuestra vida  
 o de farsa el mundo todo  
 da el aparato por instantes  
 todos en él somos farsantes  
 sco de Quevedo

On the second floor of the pavilion of the São Paulo Biennale, a modern building designed by Oscar Niemeyer inaugurated in 1954, among a series of aligned pillars, two perpendicular masses suggest the creation of a scenic space. A semi-circular base in an earth tone indicates the floor. Against the diameter of the base, a vertical white parallelepiped that reaches to touch the ceiling of the pavilion, demarcates the backside. In it, a painted blue semicircle that coincides with and doubles the geometry of the stage. The colour blotches of the two masses, together form a great eye.

On the stage one can find a layout of eighty-one three-dimensional objects, mostly slender wooden structures, all within the limits of the circular colour blotch of the wall. Organised by size, the larger pieces are closer to the centre of the background and as the stage moves forward in space they become smaller and smaller. A spotlight lights up the objects. The spectator is missing, a key to the functioning of the play.

*Espetáculo* [Spectacle] (2016), Ana Mazzei places us face to face with the body and the theatrical nature of social relations. The São Paulo artist draws from multiple references, from the history of science, art, theatre and literature to materialise and stage a situation which is loaded with ambiguity. By merging texts and images from different times and sources, she builds her piece. All these references are digested by her in an all-encompassing act and connected in a fluid way to her reality, language and surroundings with no footnotes nor attempts at a reply.

The name indicates, *Espetáculo*, a piece commissioned for the 32<sup>nd</sup> edition of the São Paulo Biennale, focuses on the spectacular, on what attracts the sight of the spectator. The piece proposes a game in which the three-dimensional is framed, in which we see but are also seen. We are not intruders nor voyeurs. The relation takes place in a frontal, clean, direct way, but we participate restrictedly, in a way determined by the artist.

The piece makes up a scenographic environment, designed from decisions and operations of a pictorial, volumetric, spatial and relational order. In any sight, the piece can be divided and described using the concepts of classical theatre: *dramatis personae*, scenery and scenes. Its character is as main reference the design of scientific instruments and tools that condition our being in the world. They remind us of everyday equipment — equipment of support and extensions of the human body which aid sight and navigation. They look like apparatuses for the organisation, measurement and partition of space, the kind used to see microscopically or to read the stars: lunettes, glasses, tripods, easels, telescopes, astrolabe, stairs, hangers and compasses. The set also refers us to different environments, to climb, hang and jump.

Despite the theatrical character of the piece, there is no *Trompe l'oeil* or adornments, illusions or exaggerations. Ana stands by the precept associated with modern architecture of the truth of materials. The objects are for the most part geometrical, composed of lines, planes and living angles, formed essentially by the meeting of three or more wooden beams, enough to keep them up. In some cases, they feature circular metallic elements. They are rustic and distant from the aesthetics and polished finishing of the industry. With a bit of attention, it is possible to identify traces left by the artist's hand during its building. Its shape and the materials used and the occasional presence of colour provides uniformity to the whole.

According to Ana, in this and in other pieces, the variations within a vocabulary of simple shapes are a consequence of the type of material she uses, generally more rigid and without much plasticity. In this case mostly wood, but in other pieces she also uses iron, felt and more recently fabric. Her sculptural process is closer to the inclusion and merging of parts than it is to modelling. As she explains, the choice of material comes before the definition of shape for it is the former that indicates — by its firmness or malleability, from its look and its nature — how the piece will be. Also a concern for the artist is the origin of the different materials that she uses. In the case of wood, she only works with those that come from ecological extraction of Brazilian origin, replanted and reforested. Kumar Garapeira, Itaúba — these are seasonal woods which end up dictating the rhythm of production.

Three-dimensional objects result from a corporeal relation with space and matter. They are objects that are built, felt and manipulated. Ana's work process is intuitive, methodical and mathematical. In the manufacture and assembly of the pieces, she prefers to carry out most of the operations herself rather than to draw on technicians or specialists — doing so only when it is inevitable. She also seeks to make clear to the public the different stages of this process and the method used to arrive at what we see and experience. This care brings us closer to the piece.

In this piece and among her other works, the presence of the body is not only in the doing. Her sculptural pieces are ergonomic and anthropomorphic, conceived from human measurements and proportions; from everyday postures, from the gestures that come to us from classical iconography, from biblical metaphors and psychoanalytical literature. However, their synthetic and essentially abstract aspect moves them away from direct representations and associations. They are fragments, metonymic indexes.

On stage, the several parts meet. This stage works as a large base that, in the way of Brancusi or Giacometti, finds itself in a relation of reciprocity with the pieces, which despite being loose and self-supporting are integrated with each fibre of the structure that supports them. Yet, different from the sculptural production of the modernist period, which operated in the direction of breaking with the logic of classical monumental sculpture and of claiming the autonomy of the piece<sup>1</sup>, Ana's work is not movable, placeless or self-referential. It answers, dialogues and complements what is around it.

The artist draws *in loco* a spatial organisation in which each thing has its own place. The complexity of the set is in the narrative put forward by her, revealing her will to organise — or call attention to — the entropy of the world. Before her *Espectáculo* we oscillate between the position of the spectator, who looks at a representation, and the actor, who in fact participates in the play. The piece summons us to interact in an active way, inviting our own body to the body of the piece as a direct experience, in a performative and inclusive key. By accepting this invitation, we take on a double role; we become the audience and characters. The objects on the stage are now stage companions while at the same time props and tools that await the arms that will raise them. As Brazilian theatrologist Augusto Boal used to say, “all human beings are actors, because they act, and spectators, because they observe. We are all ‘spectators’”. With the creation of the Teatro do Oprimido in the 1970s, Boal introduced a method based on the democratisation of theatre and the awareness of its potential as a political tool. According to him, everyone can be actors.

However, in Ana’s *Espectáculo*, the fifteen-centimetre height of the stage where the objects are laid out is enough to mark a separation between them and us. There is no possibility of direct physical contact. Even so, it is possible to see them and the piece; although static, it features a set of acts, of parts that allow entry into narratives that take place outside, in some other place, somewhere. Time seems suspended and we observe a moment of pause, of waiting. We have the impression of witnessing a theatrical action which is about to start or has just finished. A concert in which the musicians have not yet come up on stage and the instruments wait being played. Or, who knows, these objects come to life in the exact moment when no one is looking at them.

The piece occurs in the interval, in the space/time between and in the contact of the piece with the spectator. Ana resists the concept of a piece as a finished product and seeks to keep it connected to the idea of experience. The observer must decipher the meanings and the scenes suggested from the visual culture in which they are embedded. Some say that the objects created by the artist direct us to African-Brazilian cultures, like candomblé and Umbanda. She, however, makes it clear that this and other possible associations are not intentional. The positioning of each of the objects, the chosen angles and the few colour spots she introduces arrange different scenes, leading the public’s gaze and positioning. The architecture of the scenery also conditions our visibility regarding what is presented to us. The background wall of the stage breaks with the idea of an arena theatre that allows for 360 degrees sight and determines a frontal point of observation, which makes the scene two-dimensional and framed — both features associated with painting and photography. The flat appearance of the set is reinforced by the closeness between objects, which make its reading and analysis difficult in an individual, three-dimensional sculptural way. Its hierarchic disposition, pyramidal from smallest to largest, also contributes to the flattening of the image and counters the teachings of the renaissance perspective which suggests that the illusion of depth can be achieved from the larger representation of what is closer to our eyes and smaller of what is farther.

Human vision is frontal and our understanding of depth is possible because we have binocular vision, in which both eyes are used together. The meeting space between the fields of vision of each allows us to see a single image. In the *Espectáculo* created by Ana, the great eye, spatialised by the artist, outlined in the meeting of two semicircles — painted on the wall and present in the volumetry of the stage — suggests not only the idea of seeing and being seen, but also problematises the molecular and two-dimensional vision we have of the world, from its representation and understanding through images. In this regard, the piece refers us to the concept of “spectacle society” described by Guy Debord in his homonymous book, published in 1967. The French Situationist defined spectacle as the set of social relations mediated by images and its production and valuation as an instrument in the exercise of power and social domination.

The vision put forward by the artist also refers us to the engraving of the French neoclassical architect Claude Nicolas Ledoux, *Coup d’oeil du théâtre de Besançon*<sup>2</sup>. The early 19<sup>th</sup> century representation shows us a stage that takes up the entire rectangular frame of the piece. Reflected in the iris and pupil we can identify the Besançon Theatre, a building designed by Ledoux. Associated to the image of a theatre, the eye functions almost automatically, like a metonymy of the spectator. However, Ledoux does not represent the scenic box, the stage of his amphitheatre, but rather the place taken up by the spectator, reminding us of the etymology of the word “theatre”, from the Greek *Théatron* (θέατρον), which refers to “place to behold”, the place of the audience. In the image created by Ledoux, the Frenchman, he who beholds is most probably an actor.

With time, the initial meaning of the term “theatre” transformed. It began to designate the space where the spectacles and enactments themselves take place. According to Ana, the concept of theatricality introduces a notion of spectacularization, in which aspects of daily life are reified in the way of a spectacle, establishing a new relationship with the world. Theatre allows the building of fictional reality and a multifaceted relation, in which there is a constant exchange between the several elements that make up the scene. The actions take place before the eyes of the spectators, which allows them to be conscious of the whole process. Close-ups coexist spatially and temporally with events that take place in the background.

Ana quotes the sentence that opens the monologue of William Shakespeare’s *As You Like It*: “All the world’s a stage, and all the men and women merely players”. Her *Espectáculo* refers to the world as theatre, a metaphor that precedes the English playwright to Ancient Rome, all the way through to Shakespeare’s contemporaries, Quevedo and Calderón de la Barca, authors of the golden century of Spanish literature, and which is still present in today’s world. The piece stages before us the social relations that we put on, the codes of conduct that we are daily subjected to, our tendency to classify, frame and systematise time/space, art, the known and that which is different.

## NOTES

**1.** Krauss, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Originally published in number 8 of October, in Spring 1979, pages 31 to 44. Original title *Sculpture in the Expanded Field*.

**2.** Published in his book *L’Architecture considérée sous le rapport de l’Art et des moeurs da legislação* (1804).

**3.** All the world’s a stage,  
And all the men and women merely players.