Entrevista com Otávio Donaschi Interview with Otávio Donaschi

Patricia Moran

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil
E-mail: patriciamoran@usp.br

Resumo

Desenhista, cartunista, performer, diretor de arte e com pesquisa poética voltada à tecnologia, Otávio Donaschi é conhecido por suas Videocriaturas. Nesta entrevista o artista partilha com o leitor as surpresas e preconceitos experimentados por inventores que se dedicam à manufatura de suas obras. Percorremos sua trajetória pelo teatro, cabaré e eventos de variedades, atrações marcadas pelo humor, visível no aspecto burlesco das Videocriaturas que estrearam em Campos do Jordão integrando a equipe do consagrado Hans-Joachim Koellreutter, compositor atonal e criador do Música Viva. O profícuo percurso de Donaschi testemunha mudanças na arte, como a centralidade conquistada pelo corpo e pela performance. Seus experimentos, obra e discurso encarnam uma arqueologia da arte e suas relações com a tecnologia e com o mercado.

Abstract

Draftsman, cartoonist, performer, art director and technology Otávio Donaschi is known for his video-creatures. In this interview the artist share with the reader how surprises and prejudices experienced by inventors, who is dedicated to the manufacture of his works. He discusses his career in theater, his interest in cabaret and variety shows, and other attractions notorious for their humor, which is so evident in the burlesque video-creatures, that premiered in Campos do Jordão as part of renowned Hans-Joachim Koellreutter's team, who was himself an atonal composer and creator of Música Viva. Donaschi's fruitful career witnesses changes in art, such as the central place given to the body and performance. His experiments, work and verbal discourse embody an archeology of art and its relations with technology and the marketplace.

Palavras-chave

Performance. Tecnologia. Gambiologia. Teatro. Humor.

Keywords

Performance. Technology. Maker. Theater. Humour.

Introdução

Em julho de 2017, Patricia Moran (P) reuniu na Escola de Comunicações e Artes, na Universidade de São Paulo, o grupo de artistas e pesquisadores Gabriel Borba (GB), Lucio Agra (L.A), Marcus Bastos (MB), interessados em performances artísticas, quando ocorreu esta entrevista com o artista multimídia Otávio Donaschi. Integraram a equipe Alexandre Nascimento e Roderick Steel, do grupo de pesquisa. A conversa com Donaschi parte da investigação de políticas transversais. Moran sobre a performance audiovisual, à época financiada pela FAPESP. Ela lança mão da entrevista como recurso visando criar acervos bibliográficos e torná-los acessíveis a outros interessados no campo. Outro fim visado é adensar a investigação brasileira sobre certos temas a partir de percursos biográficos. É visível na trajetória de Donaschi original inserção em momento em que se consolidava no Brasil a arte do vídeo e performance, espaços em que já goza de reconhecimento. Sua incursão em evento multimídia capitaneado por Hans-Joachim Koellreutter era desconhecida de mais amplo público.

Uma visada na sua produção a partir de seus interesses, bem como escolhas de métodos e materiais retira o inicial estranhamento do seu encontro, com o músico Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) alemão naturalizado brasileiro, que se mudou para o Brasil em 1937. Ambos são espíritos livres, inventores inaugurando modos de fazer. Koellreutter contribuiu para a fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira no Rio de Janeiro, em São Paulo participou da criação da Escola Livre de Música e em Salvador fundou a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, se estabelecendo como um dos nomes mais influentes na vida musical no país, gozando da amizade de Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Formou diversos expoentes de nossa música. Koellreutter fundou em 1939 o grupo Música Viva, tornando-se referência da música brasileira. A fala de Donaschi evidencia seu despudor e o do músico-professor, aproximando pela multimídia as lógicas de criação do vídeo e da música.

A abrangência multi-disciplinar e interdisciplinar das operações poéticas de Donaschi enriquecem o repertório crítico sobre a seminal cena paulistana e brasileira da década de 70, lançando luzes na contemporaneidade para um estado da arte hoje experimentado não sem problemas. Na década de 80 trabalha com o formato Super-8, e o vídeo, e se insere na publicidade como um espaço de experimentação e para viabilizar sua vida material. As videocriaturas originalmente criadas como trabalho pessoal, integraram as performances de José Roberto Aguilar na apresentação de *A Revolução Francesa* (1982), e a leitura dramática do Teatro Oficina em 1986 do texto *O Homem e o Cavalo*, de Oswald de Andrade, nas apresentações do compositor estadunidense John Cage (1912-1992) no Brasil.

A memória repleta de detalhes sobre uma época, reverbera nos dias de hoje e mostra avanços nas práticas da performance apontado a singular contribuição de Donaschi. O leitor experimentará uma aventura de cerca de cinquenta anos dedicados à arte. Na década de 1990 Otávio retorna ao teatro renovado, em companhia do diretor Ricardo Karman para criar as expedições experimentais multimídia: *Viagem ao Centro da Terra* (1992) e *A Grande Viagem de Merlin* (1994), trabalhos que são objeto de sua tese na PUC de São Paulo. As Expedições foram radical experiência envolvendo o espectador de uma forma a lhe retirar as referências do teatro tradicional e de trabalhos experimentais, a entrevista fornece detalhes dos lugares visitados pela peça teatral, bem como da exploração de práticas nada ortodoxas. Como ator e diretor, recebeu em 1984 o Prêmio Apca pelo conjunto da obra.

Figura 1 – Família VCT, década de 80.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi

P: Você começou pelo teatro, certo?

OD: Eu sou basicamente um desenhista, comecei desenhando aos cinco anos até chegar ao cartum, o teatro encontrei no colégio. Tudo amador, principalmente na área de cenografia, onde queria incluir o vídeo na década de 70. O humor acompanhou minha trajetória, um humor *nonsense*. E aí essas estes dois interesses, o desenho e o humor, foram se replicando no teatro, onde eu cuidava do cenário, de escrever, interpretar e até dirigir. Nesta época do meu trabalho havia menos o **corpo** e mais o **espaço** na minha expressão.

Figura 2 – Publicado na Revista Senhor, anos 70, São Paulo.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

P: Como foi o seu encontro com o vídeo?

OD: A televisão está na minha vida desde a infância na década de 1960. Foi a propaganda que me aproximou de toda uma produção multimídia artística profissional como cinema, foto, desenho e vídeo. As primeiras produtoras de vídeo me procuravam, eu era conhecido na direção de arte. O final da década de 1970 e a de 1980 foi período intenso. Eu tive acesso na publicidade à parte da estrutura necessária para fazer videoarte, o U-Matic por exemplo, ninguém tinha, foi a publicidade que possibilitou minha aproximação com a ponta da tecnologia da época.

A primeira videocriatura é de 1981, estreou em Campos do Jordão. Foi acidental. Uma cunhada minha conhecia o Koellreutter¹, ela me apresentou o músico reconhecido internacionalmente por sua experimentação. Ele me convidou para ir a Campos do Jordão como bolsista de música. Eu disse: “Tudo bem, professor, mas eu não toco nenhum instrumento.” Ele respondeu: “Você toca vídeo.” Então tudo bem, vamos, né! A TV Cultura disponibilizou um equipamento VHS. Então peguei dois VHS, e isso já era “wow”, montava as fitas no corte, eu não dispunha de uma ilha de edição. Me deram ainda alguns televisores e me puseram em uma cabana, onde dormiam as cantoras de ópera. Eu ouvia as cantoras de ópera em outros quartos fazendo aquecimento.

O Koellreutter fez o espetáculo “Nova-Mente”, utilizava a partitura planimétrica, um tipo de linguagem musical nova. Eu convivi com o grupo, o Wilton Azevedo era desse grupo... O Koellreutter morreu e deixou de herança uma esfera, na verdade uma partitura. Ela era toda feita de sinais e clusters. Não tinha notação convencional. Eu tinha muita bronca da partitura tradicional, daquela que tem colchete ... nunca gostei, e todo mundo me criticando, falava: “Otávio, você vai querer mudar a música, você vai

¹ Entre 1935 e 50 criou o movimento Música Viva que mesclava tecnologia eletrônica, serialismo e música brasileira. Desenvolveu o Wu-li, uma composição palimétrica, maneira de ordenar a música em unidades de formas que substituem a melodia, harmonia, tempos fortes e fracos, temas e desenvolvimento.

querer mudar a notação?” E aí estudando com o Koellreutter, ele falou: “Não, não precisa, você pode criar notação.” E me ensinou partitura planimétrica e partitura multimídia. Aquela em que você inclui em partitura eventos, uma partitura voltada à performance, se quiser. Eu aprendi tudo isso com ele, maravilhoso. O processo fechava-se com o espetáculo “Nova-Mente”. Tinha uma partitura redonda, em cima de outra partitura redonda transparente cheia de símbolos. Os músicos se sentavam em volta e eu lia daqui para lá, outro lia de lá para cá. Esse lia de lá para cá, aquele lia de lá para cá (aponta diversas direções) ... Os instrumentos tocados eram cello, instrumentos normais de orquestra, e eu dois vídeos ligados a cinco monitores. O Koellreutter ficava lá regendo eles, tirando instrumento, trazendo instrumento, fazendo o trabalho do maestro. E ele me incluía e me tirava. Ele não podia fazer tudo que queria, porque eu não tinha computador. Eu tinha que ter algumas coisas gravadas no vídeo, em imagem que entravam mais ou menos conforme eu quisesse. Era performance.

Ele não sabia o que eu ia colocar, e eu havia pensado uma sequência, mas não sabia que horas elas iriam entrar, era a primeira vez que me apresentava. E não teve uma segunda com o Koellreutter. De repente, um grupo de dança entrava. Sugeriram: “Por que você não coloca a sua Videocriatura?” Eu saí de lá, vesti a Videocriatura e entrei em cena... Fazia uma cena junto com o grupo de dança. O que foi uma gozação com o Maluf, né... O grupo de dança saía pela plateia sussurrando no ouvido de cada um. Eu entrava de Videocriatura e fazia um discurso bestialógico.

LA: O modo como você narrou deixa claro que eram recursos analógicos o tempo todo. O que você está dizendo é que faltavam exatamente esses elementos para suavizar ou intensificar cada uma das entradas? Qual a diferença entre o universo analógico e o digital, com o computador.

OD: Essa transição não aconteceu, na minha área. A Videocriatura nunca precisou do digital, e está cada vez mais no analógico. Ela está fugindo do digital e

se dirige ao corpo. Eu sempre falo que, quando eu criei a Videocriatura, a grande loucura era uma televisão na cabeça de uma pessoa. “Nossa, eu vou lá ver a televisão na cabeça de um cara.” Hoje, é ver um cara debaixo de um aparelho. Falam: “Nossa, esse aparelho tem corpo. Tem! O corpo dele é de carne. A maneira como as pessoas olham o trabalho, mudou. Então, de verdade mesmo, a grande novidade do analógico é que o analógico hoje é espetáculo e o digital hoje é carne de vaca. Agora tem um pessoal vindo à minha casa, encantados com a parte analógica. Olham a Videocriatura e falam assim: “Nossa, ela existe! Tem fio, tem um tubo... E esse tubo dá choque?”

A primeira apresentação foi na Galeria São Paulo, onde eu também fui de gaiato, eu não estava no programa, e os caras do programa eram as pessoas importantes, inclusive o Zé Celso. E eu fiz uma performance meio que selvagem. Isso era 1981. Aparecia uma Videocriatura invadindo a galeria. Era bíblica, parecia um profeta e ganhou posteriormente o nome “Profeta”.

Figura 3 – Profeta 1981, São Paulo.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

As performances que eu fazia não tinham nome... Aí quando começam a te estudar perguntam: “O que que é isso?”. Essa videocriatura se chamava Número 1, a outra, Número 2, outra Número 3 ... Eu atribuí números aos protótipos, porque são

aparelhos. Não eram obras de arte, eram aparelhos. Hoje olham para elas como uma obra de arte. Recebi muita crítica... Falaram assim: “Pera aí, você fez uma coisa de ‘videoteatro’, mas não tem dramaturgia”.

LA: Então, falar de vídeo ou de televisão no teatro dos anos 1970 era criminoso. Você ia com televisão ou com um microfone, e se fosse com microfone já era um escândalo, quem dirá com televisão.

OD: Era uma ferramenta. No catálogo do VideoBrasil² tem algumas bases do que é o “videoteatro,” e a Videocriatura como sendo o aparelho ou a prótese, o sistema que realiza o “videoteatro”. Porque todo mundo nessa época se referia à performance como um tipo de teatro, e o teatro não aceitava. Havia muito medo do corpo se perder na cena. O pessoal de teatro puro ficou muito preocupado com isso e veio trazendo essa tradição de falar: “Não, vamos breçar a multimídia, o teatro é do ator”.

GB: É sagrado, né?

OD: Era em 1981, 1982, 1983 quando desenvolvi diversas criaturas. Aquela da família, por exemplo, vai até 1985, e tem cinco Videocriaturas. E a família foi crescendo, cheguei a vinte figuras. E algumas têm nome, outras nº 1, nº 2, nº 5. A ideia era tirar o peso de um personagem. Ela é um suporte, ela é um ator. Ela é muito mais, ou muito menos, do que um ator, porque na verdade é apenas um componente. Ela é um componente que usa um corpo, não é uma instalação. E, por exemplo, o Guto Lacaz colocava no palco, contracenava com o televisor. O pessoal de teatro também, às vezes falavam assim: “Ah, a minha peça tem vídeo!” Virou moda nos anos 90.

Eu fiz cenário com Super-8 projetado na década de 1970, em 1976. A tela era cenográfica, o Super-8 era projetado em tela desmontável, tinha espelho. Eu precisei fazer diversas cópias porque o filme Super-8 vai estragando. Era uma peça cha-

mada “Todos por todos, um por um”, de um grupo de teatro que eu integrava o “Espaço do povo”. Eu nunca trabalhei com os grandes, sempre trabalhei com o pessoal do teatro perto do amador, os considero mais livres. Não tinha problema de censura. Público tínhamos, mas era plateia da turma, né! Na propaganda preferia agências médias. Eu ganhava mal, mas a gente podia falar: “Vamos criar algo diferente? Vamos.” Ganhei prêmio APCA, Troféu Mamembembe, mas em uma área pequena, o teatro infantil.

Eu queria liberdade e também escapar dos rituais do teatro. Ficou formatado com o palco italiano, um tipo de palco, um espaço sagrado. Pra mim: “o lugar onde você pisa é o palco, quem está vendo é a plateia e você é um ator. Não precisa ser dentro no Teatro Municipal, ou num lugar onde está escrito “teatro” na porta... Você pode transformar qualquer lugar em teatro.”

Eu era o fazedor do meu trabalho, o cara com quem falavam: “Olha, eu só tenho isso para você”. Eu sempre respondia: “Ah, consigo fazer.” Me apresentei em toda espécie de lugar que vocês podem imaginar: boate, rua, cinema, festival, evento de mídia para cliente, para uma pessoa específica, para aniversário de alguém. Então era daí, das circunstâncias, que tirava o resultado. Eu também dava palestra sobre as Videocriaturas, bem no comecinho. E todo mundo tinha muita curiosidade de saber o que era. É engraçado, não é? Naquela época eu não sabia o que era, e eles queriam que eu soubesse. Eu falei: “Gente, eu fiz uma fusão, uma costura. Eu peguei isso e costurei em um corpo.”

P: E o primeiro espetáculo das criaturas.

OD: Fiz sozinho no Rio de Janeiro, a convite do Cândido Mendes Filho, um espetáculo de 50 minutos com vários quadros. Quadro, quadro, quadro. Eu gosto de espetáculos de variedades, de cabaré. O espetáculo chamava-se na época Cabaré Multimídia, Cabaré Videocriaturas. Eu gosto do conceito de Cabaré, porque ele permite que você faça variedades. Gosto de mostrar da diversidade, como se fosse um catálogo.

² http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1689001/Cavaleiro_do_Apocalipse_Otavio_Donasci_1o_Festival.

Figura 4 – Domador e Caceton, 1983. Teatro Candido Mendes, Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo Otávio Donasci.

LA: Você fez isso no Teatro Cândido Mendes?

OD: Fiz em 1982. Tem gravação e foto. Tem uma criatura que só foi feita lá, muito complicada de fazer, chamada Caceton. Fiz no Videobrasil de um jeito mais leve, né. Era um personagem domador, tinha um bicho, e esse bicho era sem vergonha ... era uma tradição do circo, um número que eu criei, não é copiado, mas vem da tradição do circo: palhaço, ladrão de mulheres, etc. e tal. Eu fiz isso, circo, ópera, cinema, etc., com as características das Videocriaturas. Cada espetáculo, cada quadro de Videocriaturas é uma cena que não pode ser feita de outro jeito senão com Videocriaturas. Essa foi a minha contribuição. Se você pegar uma por uma, está lá: isso é como fazer uma banda de uma pessoa só. Na fotografia, você sabe que teve um cara que fez isso, ele fez uma orquestra inteira em foto. Aí depois fizeram em cinema também, já que o cinema permitia esse truque, não é! O Buster Keaton tem algo parecido. Eles filmaram o palco e reproduziram o Buster Keaton fazendo dele todos os membros da orquestra. Eu fiz uma dessas em um comercial para a C&A, onde havia uma banda onde eu era os quatro membros, todos com meu rosto em um comercial. Então tem várias linguagens misturadas e só podia ser feito

com Videocriaturas. Eu geralmente faço/falo assim: um Catálogo Demonstrativo de Possibilidades da Videocriatura. Catálogo é um tipo de dramaturgia?

Figura 5 – Comercial C&A, 1988.

Fonte: Acervo Otávio Donasci.

Figura 6 – Videocriaturas performance Palhaço e Banda.

Fonte: Acervo Otávio Donasci.

MB: Otávio, você está colocando o celular no bolso. Celular este que ficou leve, né? E as Videoscriaturas, eu acredito que tinham um peso, uma dificuldade etc. e tal, e hoje em dia a gente tem a tela de pequeno tamanho como o que você acabou de enfiar no bolso. Como usar aquele equipamento pesado?

OD: Eu tentei várias vezes fazer Videocriaturas com animais menores, só que o peso do tubo de televisão não dava para eu trabalhar com animais, então tinha uma linha inteira das Videocriaturas, que eu parei no cavalo. No cachorro eu não consegui fazer por causa do peso. E hoje em dia daria para fazer tranquilo as criaturas com os animais, até peixe etc. e tal.

Figura 7 – VideoTauro, 1985, III VIDEOBRASIL, São Paulo.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

LA: Mas eu vi uma foto que não é recente de uma menina que estava com uma Videocriatura que era uma placa flexível.

OD: É o LED flexível. É de 1983, 1984. E eu fiz uma Videocriatura, está lá desenhada, bonitinha, feita para o LED flexível. Ela fazia movimento de rodar o rosto perfeito. Está lá o projeto, mas nunca tive acesso a esta tecnologia. Onde é que está? Fizeram uma televisão um pouco curvinha e parou aí, o legal do LED é que ele era flexível, possível de se recortar. O valor financeiro era proibitivo, só tinha no MIT... E não caiu no meu quintal, que era o Paraguai ou a Coreia, Singapura, etc. No Brasil a história da multimídia passa pelo contrabando, pelo pirata, pelo Paraguai, pelas bocas. Eu estava o tempo todo na clandestinidade para fazer multimídia.

Figura 8 – Projeto Videocriatura CristalFlex, 1985.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

LA: O Renato (Renato Cohen) foi quem primeiro relatou você como “videoperformer” no “Performante como linguagem”, em 1989, não é? Foi a partir da análise sobre a performance em São Paulo que você conquistou um primeiro reconhecimento.

OD: Em 1989. A minha relação com ele era muito diferente da relação sua, da Samira. Principalmente por vê-lo como um cara que vinha do teatro. E eu já estava fora do teatro, apesar de ainda não entendê-lo como performer. As Videocriaturas vão até 1990. Ainda criei Videocriaturas em 2000, mas elas foram rareando (eu criava 2...3 por ano). De repente, o Ricardo Karman foi um cara que viu uma Videocriatura chamada “Vídeo Vivo” na 20ª Bienal, que era uma imagem tridimensional saindo da tela, e me rendeu um prêmio, o prêmio Lei Sarney de Multimídia. Ela saía da tela e abraçava uma pessoa. Era absurdo. Foi no MAC do Ibirapuera. Então eu fiz lá uma série de apresentações em parceria com a Analívia Cordeiro que já era conhecida como core-

ografa, dançarina, a filha do Waldemar (Cordeiro)...

Figura 9 – VideoVivo, 1988, 20ª Bienal de São Paulo.

Fonte: Acervo Otávio Donasci.

GB: Você lembra a data disso?

OD: 1989. Quando comecei a participar das histórias da arte eletrônica é que eu comecei a me localizar no tempo. Estava correndo numa pista, o Guto em outra, a gente só se encontrou porque alguém que fez a história da arte eletrônica botou a gente junto. Tipo o Arlindo (Machado)... Ele fez uma história que eu estou nela, o *Made in Brasil*³ e outros livros dele. Estou também pela Christine Mello⁴.

Uma das histórias das Videocriaturas acontece junto com a queda do Muro de Berlim, quando eu fui fazer a primeira apresentação de um espetáculo de Videocriatura em um teatro na Alemanha. Foi o topo para mim. Eu falava: “A Videocriatu-

ra chegou a inventar um teatro, porque eu fiz em um teatro. É lógico que era tirando sarro do teatro, era um cabaré. E o cabaré, de certo modo não é teatro. Era assim: eu unia as experiências anteriores e montava um quadro depois do outro, exatamente como um cabaré. Uma hora passa um cara que assobia, outra hora a dançarina de odalisca.

Quando eu voltei, o Ricardo Karman sugeriu: “Vamos fazer as Expedições Multimídia?” E o Ricardo pensava como diretor, a Analívia Cordeiro pensava parecido. “Ele é um técnico”, pensavam eles. Porque se você opera tecnicamente a parte multimídia, eles estão acostumados a tratar quem cuida da construção dos objetos apenas como um técnico, não um artista, eu era considerado técnico.

Não existia artista multimídia. E eu me ressentia um pouco disso, na verdade eu gostava de fazer uma coisa para encaixar em outra. Na época o que era considerado importante não era o que eu fazia. Eu fazia o cenário, eram essas coisas multimídia para enfeitar, pensava-se. Tinha muito disso e eu ficava muito triste com isso, mas no final deu certo. Ai o Ricardo me chamou para fazer e eu comecei a ter uma relação com ele de processo de criação, de fazer junto. Eu fiz a parte multimídia junto com ele, porque ele é muito bom com isso, e fizemos o espetáculo.

A gente fez o *525 Linhas* que, de verdade mesmo, foi um trabalho muito legal, sem retorno de mídia. E a gente ficou triste com isso. O Marcelo Rubens Paiva tinha uma relação muito boa com o Ricardo, que tinha uma relação boa com a Maria Rita Kehl, todo um pessoal interessante do teatro. Como ele vem do Antunes Filho, na área de teatro, ele circulava em um nível mais alto. E eu gosto do amador, do experimental. Ou seja, ninguém me conhecia, o Guto Lacaz também era desconhecido.

Eu tinha dificuldade com certo grupo. Não gostava de droga, o *underground* era muito isso, um pessoal *beatnik*. Mas o *underground* sempre atrai o artista. O artista gosta de ir mais fundo e o *underground* costuma ir, não sei de onde vem essa atração. Eu era um cara bonitinho, certinho, de óculos, estudava em colégio de padre, casado, com filho, traba-

3 Mostra no Itaú Cultural com a curadoria de Arlindo Machado, e uma coletânea de artigos com análises sobre os trinta anos de vídeo brasileiros. MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: Três décadas do vídeo Brasileiro*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

4 MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: editora Senac, 2008.

lhando em propaganda, era um “coxinha”. Só que, de verdade mesmo, a minha atração pelo *underground* era muito forte. Não era por causa do *underground*, era pelo que se criava lá. Quando eu vi o Renato Cohen pela primeira vez, fazendo um demônio no “Madame Satã”, grudado na parede com o olho virado para cima, eu achei incrível, mas eu queria ir embora de lá. Eu falei assim: “Puts grila, que coisa pesada”.

LA: Você poderia sintetizar como foram as Expedições ⁵?

Figura 10 – Viagem ao Centro da Terra > i expedição Experimental Multimídia, 1992, São Paulo.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

OD: Com o público em uma carreta, íamos para a Anhanguera. E ninguém notava estar na carreta. Aos poucos entrava uma Videocriatura, umas meninas que começavam um teatro de sussurro, feito no ouvido das pessoas, um monte de coisas acontecendo. Coisas gostosas, estranhas, diferentes, sabe. Depois disto abriam a porta da carreta e todos estávamos no Aterro Sanitário de Perus, saindo fogo do chão e cheirando a metano, de dar ânsia de vômito. O cara nessa hora é que falava assim: “Onde é que eu es-

tou? Como eu vim parar aqui?”. Era impressionante. Gente vomitando e gente paralisada, perguntavam: “Onde é isso?”. Fogo saindo do chão, violinista tocando. E aquelas trinta e seis⁶ pessoas saíam e ficavam dispostas em um pequeno círculo. Chegavam uns vinte atores, cada um com uma tocha na mão, procurando o amuleto da pessoa. Chamávamos as cenas de amuleto. Aí o ator pegava a pessoa e ia para o nada. Ele falava assim: “Vamos andar 100 metros?” Lá tinha uma cadeirinha, uma pequena instalação no meio do nada. Aí acontecia uma cena aqui, outra acolá; em torno de vinte. Os espectadores não participavam de todas. E enquanto as cenas aconteciam, outras histórias continuavam simultaneamente: “Havia uma menina grávida do Merlin. E quem deu a gravidez para ela? Foi o demônio que a enganou.” Tinha umas histórias, mas essas histórias não eram contadas. Eu as chamo de fofoca, o público a conhecia pelo cochicho, fofoca. Passava um personagem e falava: “É, foi ela mesmo que deu para o demônio!” E, de repente, aparece o demônio com uma caveira, tudo com o fogo. Eu criava “piro-objetos, piro figurinos. Trabalhei muito com fogo, porque é proibido trabalhar com fogo em teatro, mas eu estava no meio do nada, podia fazer qualquer coisa. Não concordei com uma cena, em que o Tó⁷ colocou relação sexual real. Mas eram dois caras que trabalhavam em teatro de sexo explícito na Boca do Lixo. Eram do teatro de sexo explícito e não tinham relação com a peça (Apocalipse, 1, 11), um caszinho que estava acostumado a trepar junto em cena. Porque era isso que eram as peças, as peças não eram teatrais. Não dá pra ser teatral com sexo explícito para homem.

Então, a gente falou assim: “Vamos tentar fazer isso antes do Tó fazer.” A gente resolveu fazer

⁶ Público transportado para assistir ao espetáculo.

⁷ Antônio Araújo foi fundador e diretor do Teatro da Vertigem. Conhecido por encenar em espaços inusitados e tratar temas contundentes. Com suas experimentações e ocupação de espaços não convencionais, conquistou prêmios no Brasil e percorreu diversos países.

⁵ Expedições Multimídia. Mescla de teatro, deriva e multimídia realizado em parceria com. A tese de doutorado de Otávio Donaschi O processo de criação das expedições experimentais multimídia, defendida em 2017 na PUC-São Paulo, versa sobre o assunto.

uma cena em que o demônio possuía a mãe do Merlin. E como a plateia via isso? A plateia ia andando no meio do mato com uma lanterninha, e lá no meio do mato estava rolando isso. E como é que faz isso com ator? Como é que vai ficar essa relação? Aí é que eu aprendi muita coisa do feminino, da relação de quem é performer e quem não é. De repente, aconteceu o seguinte, de eu falar assim: “Bom, eu não posso pedir isso para vocês. Então quem é que topa?”. E as meninas até que topavam, e os meninos, para não ficar chato, um ou outro topou, nenhum conseguiu. Nenhum deles conseguiu fazer a cena. Ficou ridícula, a fragilidade de uma cena desse tipo feita teatralmente é muito grande. Você via lá que o grande demônio, que devia ter um caralho etc. e tal, não tinha. Lá, quem mandava era ela, na verdade, ficou esquisito.

MB: Achei muito legal como você descreve às vezes as situações como um cabaré, por exemplo, eu acho que você é muito bom para criar certos nomes, você faz e descreve um negócio diferente, hibridizado, não tem um nome certo, etc. e tal e também achei muito interessante a questão do humor ...

OD: É, o humor é importante pra mim

MB: E eu queria juntar isso tudo assim, numa coisa que eu acho que vem do Brasil, vem da antropofagia, vem de Glauber Rocha,

OD: Iconoclastia...

MB: A iconoclastia... E fiquei pensando que o Otávio é uma ideia no corpo, uma tela na cabeça. Né? Por exemplo. E isso tudo me leva à palavra gambiarra. O que você acha do seu trabalho com essa palavra?

Figura 11 – Assemblage da Videocriatura Imer-siva, década de 90.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

OD: Eu achava uma piada, aí descobri que existe gambiologia⁸. É um nome oficial que existe e eu recebo a revista de gambiologia e as pessoas fazem gambiarras. E no teatro, a palavra gambiarra é outra coisa, específica na iluminação. Não consigo imaginar as duas. Tem uma origem italiana. Agora, isso é típico de países da América Latina, países pobres, países que têm o jeitinho brasileiro. Dizem que o jeitinho brasileiro é que fez o Brasil ser tão promíscuo, tão cheio de corruptos. Ao mesmo tempo esse jeitinho fez com que cada um se virasse, e se virar é a gambiarra. Eu adoro uma, mesmo quando há dinheiro, eu me recuso a comprar, porque cada vez mais, as coisas são muito ruins. Me pergunto se vale a pena comprar. Eu prefiro fazer, refazer, remontar, qualquer coisa. Você vai para minha casa, você vai ver que minha casa inteirinha é uma gambiarra: móveis usados, chapéu vira lustre, tudo, tudo que você pode imaginar. É difícil de explicar. Meu problema é que eu não tenho o conceito de lixo há muito tempo, coisa de quem vem da cenografia em país pobre. O cara fala assim: “Eu preciso fazer um castelo. Tenho dez reais.” Eu falo: “O que que eu posso fazer?” “Ah, coloca mais noventa seu e manda bala, né? Então no final das contas eu aprendi a tirar leite de pedra, a ponto de que quando me dão uma vaca eu não

⁸ <http://www.gambiologia.net/blog/>.

consigo fazer. Situação rara! Aí de repente eu fazer tudo virou uma característica do meu trabalho e para quem é da criatividade, isso é um prato perfeito! O péssimo é quando tudo já tem formato e um jeito para acontecer. Eu olhava para uma peça de teatro, teatro americano, inglês, Broadway, é linda. Aí eu via a ficha técnica, tinha mais de cem pessoas. E eu falei assim: “Gente, se eu tivesse tudo isso, faria bem melhor.” E eu comecei a pensar que na década de 1970, 1980, o Brasil não era nada. Você ia para fora, desconfiavam de você, poderia roubar alguma coisa. O brasileiro era um cara latino americano, um trambiqueiro. E hoje, com essa coisa do político ser o top do trambique, o trambique perdeu a graça. Antigamente era legal porque tinha uma coisa assim, de ir por aqui e ir por ali, de explorar caminhos ou de fazer algo escondido, e tudo ficava gostoso. Ajudou na criatividade, por exemplo: “Vamos fazer uma coisa do jeito que ninguém conseguiu fazer?” “Vamos”. Isso é um desafio muito bom para quem é criador.

MB: Fale um pouco do humor.

OD: O humor tem a ver com o fato de que eu venho do *cartoon*. No começo da década de 1970, quando eu ainda estava no colegial, eu entrevistava os humoristas: Manoel da Nóbrega, Chocolate, Durval de Souza... Sobre como é que eles viam o humor. E eles que me deram alguns nomes muito sérios: Kierkegaard, Bergson, e eu vi que eles levavam muito a sério o humor. Eu cheguei a estudar livros como “Humorismo e Deus”, uma série de conceitos sobre o humor, e eu me encantei. O Bergson deu sete regras de como fazer humor, e eu era vidrado nessas coisas. Depois eu comecei a escrever em teatro esquetes. Parti do *cartoon* para escrever o teatro, e comecei a fazer a Videocriatura com quadros de humor. Então tinha coisas que só poderiam ser feitas com as Videocriaturas. Eu não fiz todas, eu fiz só aquelas que tinham algum foco humorístico. Os quadros, se for analisar um por um, ainda não foram estudados, falta uma sistematização sobre as Videocriaturas individualmente.

As Videocriaturas são frágeis em termos materiais, estragam, deveriam estar em acervo. A Pinacoteca fez 100 anos, e eu fiz lá várias coisas, uma delas foi um busto-vídeo. E eu falei: “Gente, compra meu busto ou, sei lá, coloquem em um acervo. “Não, não temos interesse.” E eu falei: “Pô, mas é uma escultura multimídia. Desligada não dá certo, mas vou fazer o quê? A obra do Paik também, desligada não tem sentido, mas está lá no acervo do MOMA.” Esta natureza de trabalho não dá retorno nas artes plásticas, por isso eu migrei para o teatro, depois para a performance, para a propaganda e migrei para dar aula. Sabe aquele raciocínio de que você vai migrando até... para não perder, senão eu vou perder tudo isso. Então, de repente, a minha casa é um museu. Podia ser um museu? Podia. Aí todo mundo me fala: “Ô, Otávio, transforma sua casa em um museu”. “Você acha que eu quero minha casa com um monte de gente vindo visitar? Não tenho interesse.

P: Voltando para o Instituto Radiotécnico.

OD: Você gostou, né? Você gostou porque você gostaria de ter feito o Instituto Radiotécnico Monitor.

P: No final do primeiro grau, tinha especializações em minha escola, eu fiz em eletricidade, fazíamos experimentos básicos. Mas por que é que estou te falando isso? Porque você discute a relação da Videocriatura com o teatro, o palco... mas tem uma construção técnica. Que você começou a falar agora: “Ah, e se ela estragar?” Existe a questão técnica na construção da Videocriatura, o “gambiólogo” é um tipo de *circuit-bendinn* que mescla aparelhos técnicos e objetos.

OD: Um *assemblador*, né? Quando falam que você é um cara que faz *assemblage* (ou *assemblagem*, em português), é francês, né?

P: Você trabalhou de cameraman na TV Cultura. Você é uma pessoa que veio da dramaturgia, par-

tiu do teatro, da encenação e da técnica. Então o que é a Videocriatura nisso? Tudo bem que você não sabia da existência do Paik, mas é muito parecido em alguns aspectos, como a simultaneidade entre o corpo, a transmissão e a imagem transmitida.

OD: Pouca gente tinha essa relação. A ideia de se falar da história da videoarte, história da arte eletrônica, não existia. Não existia na década de 1980, não existia história disso. E de repente transforma-se em história.

MB: Na verdade, é um formato, né?

OD: Eu sou um fazedor, desde criança, desde muito pequeno. É que a gente vai ficando velho e vai estudando o que fez para trás, né? Eu estou estudando minha história e tentando entender, tentando fazer pontes. É impressionante perceber relações nada evidentes, quando eu estava envolvido no fazer. A diferença é que você acha que fez tudo certo agora, na época era um sofrimento, parecia estar tudo errado.

Figura 12 – Casulo do ReNascimento, 2010.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

E eu sempre fui um fazedor, desde criança. Eu pegava toco de madeira e fazia escavadeira, para mim e para os meninos da rua. Pegava tampinha de garrafa e fazia carriola. Então, desde criança, eu sou um fazedor e, na linha do fazedor, eu não gosto do teórico. Eu acho que eles se opõe, porque ao você ficar desenvolvendo uma teoria, você perde tempo de fazer. Dizem: “Olha, eu quero um elefante voando.

Otávio, resolve isso para mim.” E porque eu resolvo, nem sempre fico com a melhor parte, há uma hierarquia. O primeiro é o cara que teve a ideia, que pegou a verba. Eu aprendi isso em teatro também. Então o operário, o fazedor, não é valorizado em nossa sociedade. É um preconceito. Muitas vezes, quando eu estava na Expedição, no Rio de Janeiro, eu fiz o túnel à mão, um quilômetro de túnel costurado à mão, grampeado à mão, em que eu estava sujo, fazendo.

Figura 13 – Viagem ao Centro da Terra, 2000, Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

Quantas vezes o pessoal foi entrevistar e foi até meu assistente pensando que era eu? Às vezes o Ricardo fazia isso, mas o trabalho dele era ficar cuidando do texto, das pessoas, do ensaio. Ele era o chefe. “Que bom que alguém é o chefe, porque posso trabalhar em paz. Eu gosto das coisas. Não tenho problema se as pessoas sempre vão dizer: “A gente precisa fazer uma coisa. Chama o Otávio”. Até em produções de performance, né? As vezes falam assim: “Ah, eu quero fazer uma performance, tenho muita vontade de vomitar sangue, criar um monte de luzinhas no meu rabo etc e tal”. E essa é a minha função. E eu acho isso incrível porque tem que ter muito carinho, tem que se preocupar com muitos detalhes para ficar bom, o efeito precisa ser eficiente.

Descobri na meta-arte uma generosidade que me recuperou a arte. E quando eu vou para as artes plásticas, começam a vender coisa, sabe? O artista começa a vender fetiche. Em performance

tem muito isso, o cara compra um kit que tem umas coisas que ela comprou na lojinha para fazer a performance. Videocriaturas são fetiche. Não tem preço para uma Videocriatura. E os desenhos que você fez de produção, eles não têm preço, são obras de arte.

Figura 14 – Videossauro, 1991.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

MB: Deixe-me perguntar uma coisa, que eu acho que tentei com a coisa do peso, acho que a Patrícia falou de alguma maneira...

OD: Ah, do peso do equipamento...

MB: É uma coisa de materialidade. Como é que o equipamento te conta o jeito de fazer, este aspecto físico dos objetos ...

OD: É uma relação física. Olha, eu gosto de relação física. Eu gosto de corpo, de toque, de tato. Eu dou aula de tato.

MB: Mas de solda, de emenda, de...

OD: O fazedor é o inventor, o gambiologista é o inventor. Então ele desenvolve todas as técnicas de arrumar, como é que se resolvem os problemas, sem mexer na estética? Essa estética do processo faz bem, você resolver um problema dentro do processo muda o trabalho. Essa é minha estética. Então eu sou um fazedor, "resolutor" de problemas. Eu tenho um problema para resolver, preciso colocar uma televisão na cabeça. Eu quero fazer, eu quero colocar essa ima-

gem, mas tenho que fazer um buraco no tubo para colocar o rosto. Tanto que eu fiz o Videomanequim, em que eu furei o rosto do manequim e coloquei um tubo.

Figura 15 – VideoManequim, 1991.

Fonte: Acervo Otávio Donaschi.

Então, no final das contas, fiquei resolvendo o problema como o de colocar um tubo na cabeça de um ator. Não só na cabeça, mas no peito, nas costas. E cada um dava uma expressão. Aí depois com o tamanho do rosto, tive de trazer para baixo. O outro, eu resolvi fazer um fantoche adaptado para a mão. Cada polegada de tubo era um personagem, fui desde os de 3 polegadas até os de 24 polegadas, todos em preto e branco, pois era o mais barato na época, e assim eu fiz todas as criaturas. Cada uma delas era um personagem, um *physique du role*, e um problema para se resolver. Minhas soluções precisavam garantir a segurança das pessoas, eu trabalhava com alta-tensão. Como ligar na tomada ou como ligar em uma bateria, porque eu queria andar pela rua. "Como você vai andar pela rua? Televisão não anda, televisão fica na tomada". As criaturas de 12 polegadas andavam a cavalo, elas funcionavam com bateria. Tinha um aparelho deste

tamanho [gesticula mostrando a grande dimensão do aparelho], que transformava 12 em 110, só que ele pesava uma tonelada, por isso a Videocriatura nº 2 nunca andou pela rua. A nº 1 andou a cavalo, deu cambalhota, só que as baterias eram baterias caras, pesadas, eram de chumbo ácido. A bateria de lítio demorou a chegar, e era caríssima. Mas não aguentavam muito também, aguentavam uma câmera, que é nada. Eu usei muito bateria de moto que não é levinha, mas ela encaixa no corpo. Eu ficava gordo, porque tinha tudo encaixado no corpo e eu pesava, além dos meus 100 quilos, mais 50 quilos. Esse é o raciocínio de resolver problemas fazendo as coisas.

MB: Entendi.

OD: O inventor quer viver disso. Nossa, eu tive várias ideias de ser inventor. Eu acompanhei todos os grupos de inventores, as sociedades de inventores, chegaram a falar assim: “Otávio, vão te roubar as Videocriaturas, vai registrar isso.” Eu fui lá na patente e não aceitaram a patente. Falaram: “Desculpa, mas a televisão já foi inventada.” E eu falei: “Ah, é verdade, né?” E me falaram: “Otávio, você está louco? Você tem que registrar por modo de utilização. Esse modo de utilização é que você tem que registrar”. “Tá, mas eu corro um risco, que nem o que o programa Pânico na TV fez comigo. Você pega a televisão que eu estou usando na horizontal, eles usam na vertical, pronto. Acabou. Perdeu a patente.

Conclusão

A trajetória de Otavio Donasci traduz original percurso dos inventores, de desbravadores de caminhos que contribuem para a constituição de determinados estados da arte concretizados. Toca em temas ainda tabu, diferenças hierárquicas entre os criadores em função da lida com a técnica, lugar onde são encontradas soluções poéticas inscritas nos trabalhos, e nem sempre valorizadas. Outro traço marcante de sua trajetória é a resistência enfrentada por realizadores que não rezam a cartilha de espaços e práticas canônicos na arte. As idiosincrasias ex-

perimentadas ao longo dos anos não o impediram de seguir seus instintos criativos, aos poucos fundamentados em pesquisas formuladas em universidades e no contato com a crítica e a investigação conduzida por pesquisadores e curiosos, que propõe e demandam a sistematização de um trabalho desenvolvido a partir das imposições do projeto artísticos em desenvolvimento e das condições materiais de produção disponíveis. Esta entrevista realizada pelo grupo acima citado, foi finalizada por Patricia Moran, responsável por sua introdução e conclusão.

Recebido: 14/04/2021

Aceito: 15/10/2021

Aprovado para publicação: 23/11/2021

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License 4.0 International. Available at: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creative Commons Attribution 4.0 International. Disponible sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.